



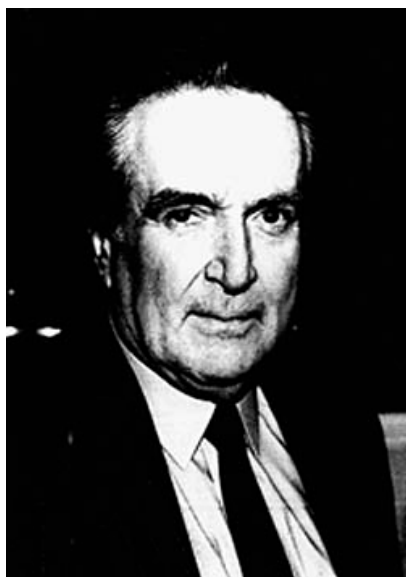
www.comptoir litteraire.com

André Durand présente

Marcel DUBÉ

(Québec)

(1930-)



**Au fil de sa biographie s'inscrivent ses œuvres
qui sont résumées et commentées
(surtout "Zone" et "Un simple soldat").**

Bonne lecture !

Né à Montréal le 3 janvier 1930, dans une famille de huit enfants, vivant rue Logan, dans le quartier populaire de l'Est de la ville appelé "le Faubourg à m'lasse". Mais son père, qui était comptable, tint à ce que ses enfants reçoivent une bonne éducation. Ainsi, de 1943 à 1951, il fut élève des jésuites, au collège Sainte-Marie, que jouxte la salle du Gésu où il monta sur les planches en amateur et prit goût au théâtre.

Dès 1949, il publia :

"Couleurs des jours mêlés"
(1949)

Recueil de poèmes

Commentaire

Marcel Dubé gagna le second prix au Concours littéraire de l'Association catholique de la jeunesse canadienne.

Marcel Dubé ayant, chez les romanciers Gabrielle Roy et Roger Lemelin, découvert la richesse de son propre milieu géographique et humain, ayant vu Gratien Gélinas inaugurer un théâtre véritablement québécois avec *"Ti-Coq"* en 1948 (qui provoqua un fort effet d'identification), ayant trouvé chez Jean Anouilh un certain type de personnages, surtout féminins, qui semble l'avoir hanté longtemps, et qui rappelle *"La sauvage"* ou *"Antigone"*, il commença, en 1950, avant même la fin de ses études au collège, à écrire des textes pour la radio, qui étaient diffusés sur les ondes de Radio-Canada et de C.K.A.C.. En 1951, alors que Maurice Duplessis gouvernait encore la province de Québec et que la « révolution tranquille » commençait à peine à germer dans certains esprits, il fonda avec des amis, Guy Godin, Robert Rivard, Raymond Lévesque et Monique Miller, une troupe de théâtre, *"La jeune scène"*, et, s'inspirant du milieu de son enfance, des figures pittoresques ou pathétiques qu'il avait pu y observer, pour explorer la complexité de l'être humain, à l'âge de vingt et un ans, écrivit sa première pièce de théâtre :

"Le bal triste"
(1951)

Drame

Commentaire

La pièce, jouée sur la scène de l'Ermitage, à Montréal, n'attira guère l'attention.

"De l'autre côté du mur"
(1952)

Drame en un acte

Fred est le chef des trois «*Ascarbis*». Dépeignant à Robert, son second, le monde de l'autre côté du mur, il lui confie qu'il peut le traverser et l'exhorte à le suivre. Mais Robert refuse et devient alors le chef désigné par Fred qui saute le mur. Tous croient qu'il ne reviendra pas et que, de loin, il restera le chef. Mais il revient, ce qu'il n'avait pas le «*droit*» de faire, et Robert l'étrangle afin de ne pas détruire son image de chef auprès des autres.

Commentaire

La pièce remporta le prix de la meilleure pièce canadienne au Festival d'art dramatique du Canada. «*Le soir de la proclamation des vainqueurs, raconta-t-il dans un article écrit six ans plus tard, je connus le moment à la fois le plus beau et le plus triste de ma vie. En même temps que l'on me décernait le prix de la meilleure pièce canadienne du Festival, je compris avec affolement qu'il me faudrait faire un immense sacrifice, si je voulais être joué encore et être compris.*» À travers cet aveu, on reconnaît la sensibilité de cet auteur, conscient de ses capacités mais aussi de ses limites, capable de grandes tendresses mais par là même facilement écorché et affolé (il parla dans la phrase suivante d'une « *panique affreuse* ») par la vie et ses exigences. L'univers qu'il décrivait alors était celui de l'adolescence, et il en sortait à peine. Ce soir de triomphe, il comprenait sans doute que commençait pour lui l'âge d'homme.

Présentée en circuit fermé, la pièce fut la première oeuvre dramatique jouée à la télévision canadienne qui venait de naître et s'était donné la mission culturelle de présenter du théâtre. "Zone" bouleversa le Québec.

Malgré ce premier succès, Marcel Dubé cherchait sa vocation : gagner sa vie avec sa plume dans le désert culturel du temps n'était en rien évident. Il s'était tout de même inscrit en lettres à l'Université de Montréal. Mais, devant ce succès, il opta pour le métier d'auteur dramatique.

En 1953, inspiré par son équipe de jeunes interprètes (Guy Godin, Robert Rivard, Hubert Loïselle, Jean Duceppe, Yves Létourneau, Raymond Lévesque, Jean-Louis Paris et Monique Miller), il retravailla sa pièce qui devint :

"Zone" (1953)

Drame en trois actes

Dans les années cinquante, à Montréal, dans un quartier populaire, s'est formée une bande d'adolescents issus d'un milieu ouvrier très modeste, quatre garçons : Tarzan, Moineau, Tit-Noir, Passe-Partout, et une fille : Ciboulette. Tarzan est leur chef ; toute la bande l'admire, à l'exception de Passe-Partout qui le jalouse parce que Ciboulette l'aime. Ils squattent une usine désaffectée et participent à la contrebande de cigarettes américaines que Tarzan se procure en allant les chercher aux États-Unis, franchissant illégalement la frontière chaque semaine. Mais voilà qu'un jour, sous l'effet de la peur et de la panique, il perd ses moyens et tue le douanier qui l'a surpris.

Quand il est de retour au repaire, la police survient et les amène tous au poste. Interrogés séparément, ils se font un honneur de protéger Tarzan. Mais les policiers ont du métier et savent cuisiner les jeunes, qui, tour à tour, donnent des éléments de réponses permettant de comprendre l'essentiel de l'histoire. Ciboulette, apprenant qu'un douanier a été tué, témoigne en amoureuse, cherchant à protéger moins le groupe que Tarzan, tentant de mettre les policiers sur une fausse piste, en racontant que quelqu'un venait leur livrer les cigarettes. Lorsqu'à son tour, il entre en scène, c'est en amoureux qu'il se porte farouchement à la défense de Ciboulette. Mais Passe-Partout le trahit, il doit avouer et est emprisonné.

Alors que Passe-Partout tente de s'imposer comme chef, après trois jours de détention, Tarzan s'enfuit de la prison dans le seul dessein de revoir Ciboulette pour lui avouer son amour, pour redevenir pour elle François Boudreau. Mais il meurt presque aussitôt sous les balles des policiers, Ciboulette se couchant sur son corps inanimé.

Analyse

Intérêt de l'action

La simplicité de l'intrigue est soulignée par l'organisation en trois actes mais sans découpage en scènes ou tableaux : un premier acte d'exposition (intitulé '*Le jeu*') qui se termine par l'arrestation des jeunes gens ; l'interrogatoire, aux bureaux de la police, qui occupe tout le deuxième acte (intitulé '*Le procès*') ; enfin le dénouement dans le troisième acte (intitulé '*La mort*'). Chacun de ces titres est un signe précisant le rythme mélodique, dégagant l'évolution de la pièce et sa signification essentielle.

L'action progresse autant par les événements (beaucoup de scènes physiques où les esprits s'échauffent ; les scènes d'interrogatoires qui sont fortes et dont le rythme ininterrompu permet au spectateur de ressentir toute la détresse du groupe d'adolescents ; quelques touches d'humour aussi) que par l'évolution des personnages, les uns et l'autre maintenant un suspense intense. Les dialogues se développent au rythme de l'action avec un grand naturel.

On ne change qu'une fois de décor, pour le deuxième acte : le premier et le dernier se jouent dans le même décor : une arrière-cour sur fond de hangars. À l'avant-plan, «*une caisse de bois renversée*» sert de trône au chef ; à l'arrière-plan, des cordes à linge «*accrochées à un poteau croche planté derrière et dont le travers du haut*», précise l'auteur dans ses indications scéniques, «*donne l'impression d'une pauvre croix toute maigre, sans larron ni Christ dessus*».

Les perspectives qu'ouvrent ces indications sur un monde symbolique nous font comprendre que, sur un banal canevas de mélodrame et dans une structure apparemment linéaire et d'une extrême simplicité, Marcel Dubé a voulu peindre un drame humain complexe et profond. Dans un décor quasi réaliste, c'est un drame poétique, d'*«une poésie discrète»*, dit-il encore, qui tient à l'atmosphère générale : ambiance de jeux interdits, créée dès le lever du rideau par «*le son grêle de l'harmonica*» dont joue Moineau, et qui, comme la boîte renversée servant de trône à Tarzan ou la foi naïve et totale des personnages, nous situent d'entrée de jeu dans un univers d'enfants jouant au paradis : univers fermé et clandestin, à l'image de cette cache bien gardée qui sert d'entrepôt aux cigarettes, et de banque pour les profits réalisés et mis en commun. Univers délimité par l'arrière-cour et les hangars : y pénétrer, c'est franchir une frontière, passer de la vie réelle à celle du rêve.

C'est pourquoi ces adolescents jouent tous double jeu. Chacun, et le chef y insiste, travaille de son côté, a un emploi dans le système des adultes : ouvrier d'usine ou livreur. Mais cela sert simplement à mieux protéger leur vie secrète, celle où ils cessent même de s'appeler Arsène Larue, François Boudreau ou René Langlois, pour devenir Tit-Noir, Tarzan, Passe-Partout. Agacé par ces noms, l'un des policiers vitupère : «*Vous êtes pas capables de vous appeler comme du monde?*» Il montre bien par là qu'il n'a rien compris : on aura beau condamner à mort un dénommé François Boudreau, on ne pourra rien contre Tarzan ; il mourra, mais pas en prison : dans le paradis qu'il avait créé, et entre les bras de Ciboulette. Sa mort signifie l'impossibilité du rêve, la victoire définitive et fatale du réel sur le rêve. «*Je vous avais promis un paradis*», dit-il aux autres avant de mourir, «*j'ai pas pu vous le donner et si j'ai raté mon coup c'est seulement de ma faute*» - «*Si Passe-Partout m'avait pas trahi*», précise-t-il, «*ils m'auraient eu autrement, je le sais*». Il fallait à la fatalité un instrument pour le détruire, et c'est le traître Passe-Partout.

Ce qui rend plus tragique, cependant, le dénouement de la pièce et qui explique en même temps le ton, nettement plus lyrique, du troisième acte et du monologue final, c'est qu'il signifie également l'impossibilité de l'amour. Ce thème, le plus discret peut-être dans cette pièce, en est pourtant l'un des plus importants. Il évolue lentement d'abord, comme en contrepoint de l'action dramatique. On le devine, à la manière dont Ciboulette admire et défend Tarzan contre Passe-Partout ; et déjà se dessine cette force du destin qui, en Passe-Partout, détruira à la fois le rêve et l'amour. Un autre personnage, Tit-Noir, ayant compris la beauté et la fragilité de cet amour, pressent ce drame. «*Un jour*», dit-il à Ciboulette, «*tu voudras lui avouer ton amour, et il sera trop tard, ça sera plus possible...*» L'aveu ne viendra, justement, que ce jour où il est trop tard. Il reste que, dès la fin du premier acte, ce thème de l'amour impossible entre Tarzan et Ciboulette est devenu le ressort secret de la pièce. À son retour, les paroles que Tarzan échange avec les autres, et surtout avec Ciboulette et Passe-Partout, sont chargées d'une double signification. Au-delà des ordres qu'il donne, on entend ces

«*mots d'amour*», qu'il ne dit pas, qu'il cache, avait dit Tit-Noir, «*dans le fond de sa gorge*». Ainsi se détache une sorte de triangle amoureux où l'on trouve le héros et le traître, amoureux rivaux mais dont le centre est la jeune fille qui fait l'enjeu de cette rivalité.

Voilà qui élargit considérablement la signification de la pièce : «*Zone*» est plus que ce drame d'adolescents vivant, écrit l'auteur, «*la triste agonie de leur adolescence*», c'est une histoire d'amour. Mais l'unité exige que ces deux aspects du drame soient intimement liés : ils le sont, à partir du deuxième acte. L'interrogatoire se déroule d'abord selon les techniques policières habituelles ; mais tout converge progressivement vers la comparution de Ciboulette. La première, elle apprend qu'un douanier a été tué et elle se rappelle tout à coup les paroles de Tarzan, à son retour de la frontière. «*On n'est pas des assassins nous autres... on n'est pas des criminels... on n'a jamais tué personne.*» Dès ce moment, c'est visiblement en amoureux qu'elle témoigne, cherchant à protéger moins le groupe que Tarzan. À son tour, lorsqu'il entre en scène, c'est en amoureux qu'il se porte farouchement à la défense de Ciboulette. Mais ils ne se sont pas encore avoué mutuellement cet amour qui est, en fait, le grand ressort dramatique de la pièce, et non plus l'appartenance au groupe.

Au troisième acte, le groupe lui-même, d'ailleurs, a perdu son âme, a perdu la foi : même Moineau, avec une sorte de cynisme involontaire, reconnaît la fin de son rêve. Chacun vient à tour de rôle partager l'attente de Ciboulette, laquelle s'accroche à la fois à son rêve et à son amour. Pour elle seule, Tarzan demeure un héros invincible. Or, lorsqu'il revient, après s'être enfui de prison, il cherche à ébranler sa foi : «*Réveille-toi, Ciboulette, c'est fini tout ça... je m'appelle François Boudreau, j'ai tué un homme, je me suis sauvé de prison et je suis certain qu'on va me descendre.*» Il veut la revoir pour lui avouer son amour, l'action dramatique du dernier acte reposant donc sur l'amour romantique de deux êtres qui ne se retrouvent qu'au seuil de la mort. Et l'on ne s'étonne pas qu'à la fin Ciboulette, comme Iseult à la mort de Tristan, se couche sur le corps inanimé de Tarzan : c'est là le couronnement et l'expression mythique de l'amour romantique, de l'amour impossible que la mort vient grandir et rendre éternel. «*Y'a qu'une Ciboulette, avait dit Tarzan, qui est à deux endroits en même temps : devant moi et dans ma tête. Devant moi pour une minute et dans ma tête pour toujours.*» Image étonnamment juste à la fois d'un amour qui meurt sans mourir, et de la pièce elle-même qui, construite au départ sur le seul groupe dirigé par Tarzan, se prolonge à la fin dans cette seconde action dramatique qui a fini par dominer la première. «*Zone*» est le drame poétique du rêve et de l'amour.

Il ressort également de l'analyse qui précède que la structure de cette pièce n'est pas aussi simple et banale qu'il y paraît au premier regard. Avec une grande économie de moyens et un rare sens de la technique dramatique, le jeune auteur a su manier tous les éléments de l'intrigue, l'affaire de la contrebande et la naissance de l'amour tragique, et les faire évoluer selon une progression discrète, mais nette. Grâce au personnage de Ciboulette, ce thème de l'amour malheureux, comme en attente au premier acte, s'intègre peu à peu si fortement à l'action dramatique qu'à la fin il la domine. De la sorte, cette pièce, dont la division en trois actes mais sans découpage en scènes ou tableaux offrait le danger d'une évolution trop linéaire et monotone, ne connaît à peu près pas de temps faible, le rythme dramatique imposé par la progression de l'intrigue policière se trouvant toujours repris et doublé par le thème de l'amour malheureux. En somme, sa structure est semblable à celle de la fugue musicale où deux thèmes alternent d'abord, et se rejoignent dans la mélodie finale.

«*Zone*» est une pièce habilement construite, passionnante et touchante.

Intérêt littéraire

Dans la littérature québécoise et, en particulier, dans les pièces de théâtre, s'est toujours posé le problème de la langue employée, de l'hésitation entre le réalisme intégral et le souci d'une certaine correction. Cette hésitation a été partagée par Marcel Dubé qui, paradoxalement, aujourd'hui, après le déferlement du «*joual*», semble avoir écrit en bon français alors qu'à l'époque on a pu lui reprocher de n'avoir pas assez soigné la langue.

En fait, on n'a pas à s'étonner que les adolescents qui sont issus d'un milieu populaire parlent une langue incorrecte et que ce soit aussi le cas des policiers qui les interrogent : « *Vous êtes pas capables de vous appeler comme du monde?* »

Ce qui est plus gênant, c'est que l'auteur n'a pas su conserver partout les mêmes normes, créant ainsi des écarts regrettables. Dans une même réplique, par exemple, Ciboulette dit : « *Y ont dit qu'ils feraient vite. Ils savent que tu t'es évadé* ». L'accumulation de semblables incohérences, infimes en soi, fait que le charme est souvent rompu, que le ton juste de la pièce n'est pas soutenu. Par contre, le monologue final de Ciboulette offre l'exemple d'un curieux langage recherché : « *Dors, mon beau chef, dors, mon beau garçon, coureur de rues et sauteur de toits, dors, je veille sur toi, je suis restée pour te bercer...* »

Le titre aussi est étonnant, le mot « zone » au sens de faubourg misérable qui s'est constitué (malgré l'interdiction) sur les terrains des anciennes fortifications de Paris n'appartenant pas à l'usage québécois. Il n'est d'ailleurs utilisé, à la fin du deuxième acte, que par cet homme relativement instruit qu'est le chef de police : Tarzan, dit-il, est « *surtout un pauvre être qu'on a voulu étouffer un jour et qui s'est révolté... Il a voulu sortir d'une certaine zone de la société où le bonheur humain est presque impossible* ».

Il reste que l'écriture de Marcel Dubé, d'une grande sensibilité, a ému des générations de spectateurs.

Intérêt documentaire

On trouve dans la pièce une profonde analyse sociale.

Déjà, Gratien Gélinas dans *Le Fils de la mer* avait créé Fridolin qui aimait parler des « *gars de sa gang* » avec l'accent de la fierté, et pour signifier que lui, le jeune gavroche, pitoyable dans sa solitude, n'avait besoin de rien ni de personne lorsqu'il était avec « *sa gang* », avec d'autant plus de tendresse que, ces groupes se constituant essentiellement à partir d'une identité, le jeune homme qui aime s'y retrouver pour se sentir fort ne fait que multiplier autour de lui des images de lui-même. Mais s'est imposée ainsi l'image faible et pitoyable de l'homme dépourvu puisant une force magique dans le regroupement serré et un peu clandestin de ses semblables, l'image du Canadien français isolé, incapable d'assumer seul son destin et ne se retrouvant fort que dans le rassemblement illusoire de ses faiblesses. Le phénomène des « gangs », s'il est universel, prend une signification particulière lorsqu'il s'agit de groupes minoritaires ; aussi, l'image d'un groupe d'individus ne vivant que par et pour le groupe, sous l'autorité quasi sacrée d'un chef, paraît révélatrice du milieu canadien-français.

On l'a retrouvée chez Marcel Dubé, qui ayant passé son enfance dans le quartier populaire du « Faubourg à m'lasse » à Montréal, fit preuve d'un grand réalisme sociologique pour évoquer un milieu qui est identifié par le langage et l'anecdote, qui est plus désespéré et moins structuré que le Saint-Henri que Gabrielle Roy avait montré dans « *Bonheur d'occasion* ».

Il opposa à l'effroyable apathie des bourgeois le désir qu'ont les cinq jeunes d'échapper au destin d'ouvrier, de livreur, au pire de chômeur, qui les attend. Ils refusent un avenir qui ressemble à celui de leurs parents, un travail qui n'est que de l'exploitation, mais ils ne savent pas quoi faire pour entrer dans le monde des adultes, pour camper leur identité et, faute de moyens, ils se résignent.

On peut percevoir dans leur rupture avec les valeurs de leurs parents, dans leur rêve d'affranchissement la nécessité de conquérir une assise identitaire dont la pierre angulaire serait une identité politique. Mais il ne faut pas voir dans « *Zone* », comme l'ont fait beaucoup de critiques, un tableau du Québec des années cinquante, de ce qu'on a appelé « la Grande Noirceur », même si la pièce marqua profondément l'imaginaire des Québécois.

Intérêt psychologique

« Zone » est la pièce de Marcel Dubé où l'on retrouve le plus nettement « *les vertiges et les sortilèges* » de l'enfance : ses rêves d'un monde plus beau que le vrai. Il y a montré une fine connaissance intuitive, beaucoup d'acuité, d'empathie et de sensibilité, dans sa description des espoirs de l'adolescence, du désir de liberté et de l'enthousiasme des jeunes, de ce difficile passage au monde des adultes.

On peut remarquer que, dans ce tableau, les familles de ces jeunes sont notablement absentes. Paradoxalement, ces jeunes ne trouvent-ils pas un père dans le chef de police qui, toujours soucieux d'atténuer la dureté de ses lieutenants envers Tarzan, regrette : *«J'espérais que ce soit pas lui... Je pensais à mon garçon qui a son âge et qui trouve la vie facile... Ça me fait drôle»*. Pour les autres, Tarzan est un assassin à condamner ; pour lui, un fils à aimer, maladroitement, imparfaitement sans doute, mais le lien de tendresse n'en est pas moins là.

Les cinq adolescents, de jeunes paumés à la recherche d'un monde impossible, sont authentiques et attachants dans la pureté de leur enthousiasme, la force de leurs rêves, leur foi naïve et totale. S'ils se comportent en hors-la-loi, ils sont, au fond, des idéalistes animés du désir de changer le monde, qui voulaient réaliser leurs rêves.

Mais ils sont différents les uns des autres.

Moineau, qui a un visage plein de rêve, est maladroit, bon enfant. Il fait la contrebande, non pas, comme les autres, pour s'acheter un jour une belle maison et une grosse voiture, comme les gens riches, mais *«pour apprendre la musique»*, pour s'acheter *«une autre musique à bouche»*, *«une vraie, une plus longue avec beaucoup de clés et beaucoup de notes»*.

Surtout, se détache le trio formé par Tarzan, Ciboulette et Passe-Partout, une sorte de triangle amoureux.

Passe-Partout, au nom significatif qui suggère habileté et dissimulation, est le seul qui n'a pas cru pleinement au rêve, le seul à briser les conventions en ne travaillant pas à l'usine et en *«volant pour vrai»*. Sa rivalité amoureuse avec Tarzan fait de lui un traître, un Judas.

Tarzan s'est donné ce nom parce qu'il est animé de cette puissante impulsion vitale qui va le pousser jusqu'au geste fatal qui compromet sa vie, parce qu'il allie courage, force et sensibilité. Aussi, à la fin, renoncer à son nom de chef de bande, retrouver son *«vrai nom»*, c'est avouer l'échec du paradis, se *«réveiller»* d'un rêve soigneusement construit, et qui ne survit que dans le regard et l'étrange sourire illuminé de Ciboulette. S'il redevient François Boudreau, non plus pour l'ordre judiciaire mais pour Ciboulette, c'est que le moment est venu, pour lui, de quitter l'enfance et ses jeux interdits pour accéder à l'âge de l'amour, d'abandonner le cercle des amitiés magiques, pour former, ne serait-ce qu'un instant, un couple d'amoureux : *«Je suis pas venu ici, dit-il à Ciboulette, pour trouver de l'argent, je suis venu pour t'embrasser et te dire que je t'aimais.»*

Mieux campée que Tarzan, Ciboulette a la dureté, l'obstination, la fidélité indéfectible qui font les grandes héroïnes. De tous les personnages qu'a créés Dubé, elle est sans aucun doute celui qui ressemble le plus à ceux d'Anouilh : on dirait une Antigone qui refuse tout compromis avec la *«vie réelle»* (on peut remarquer qu'avec Moineau elle ne divulgue jamais son *«vrai nom»*), qui a juré fidélité au rêve qu'elle incarne pleinement, qui ne survit que dans son regard et son étrange sourire illuminé, et c'est par et dans son rêve que Tarzan meurt. Elle est peut-être le personnage axial de la pièce car, si Tarzan construit ce paradis du rêve où l'enfance cherche à se perpétuer, elle y introduit l'amour et, par conséquent, le rêve d'un bonheur pleinement adulte. Mais elle n'accepte de mêler au rêve l'amour qu'au moment où l'un ne saurait se prolonger sans l'autre ; où, en fait, l'un et l'autre sont emportés par une même fatalité. Puis, à la fin, elle reste l'amoureuse, laissant bien cette image quand, penchée sur le corps inanimé de Tarzan, elle prononce ces paroles étonnantes : *«Dors avec mon image dans ta tête. Dors, c'est moi Ciboulette, c'est un peu moi ta mort... Je pouvais seulement te tuer et ce que je pouvais, je l'ai fait...»*

Tarzan et Ciboulette sont des Roméo et Juliette contemporains qui se détachent de leur milieu sociologique comme d'authentiques figures mythiques.

Les personnages de Marcel Dubé sont de véritables archétypes.

Intérêt philosophique

"Zone" montre le caractère crucial de l'adolescence, *« état de passage où l'illicite est roi »*, période marquée par la volonté de rupture avec les parents, par le désir d'un autre monde, et, en même temps, par le nécessaire passage à l'état adulte, par l'acceptation du monde tel qu'il est. Marcel Dubé

a magnifié en ses personnages leur attachement à ce paradis du rêve où l'enfance cherche à se perpétuer. Puis il a montré que les paradis sont des illusions, que se réfugier dans cet espoir ne peut conduire qu'à un «réveil» pénible, à l'échec sinon au drame.

La pièce consacre donc l'impossibilité du rêve, la victoire définitive et fatale du réel sur le rêve. Mais ce passage au réel se fait par l'amour qui, au-delà de sa simple découverte qui a lieu dans la pièce, aurait été, le couple se formant, la famille se profilant, l'acceptation de responsabilités.

Au moment de la reprise de sa pièce en 2003, ne s'étonnant pas de sa constante actualité de sa pièce, Marcel Dubé déclara : « *La jeunesse, qu'on le veuille ou non, est marginale tant qu'elle n'est pas devenue adulte. Marginale, non dans un sens pessimiste, mais dans le sens où elle a des droits sans avoir d'obligations ni de responsabilités. Cela dit, je crois qu'il est encore plus difficile d'être jeune aujourd'hui.* »

Destinée de l'oeuvre

Lors de sa création le 23 janvier 1953, au Théâtre des Compagnons de Saint-Laurent, Monique Miller jouant le rôle de Ciboulette, "Zone" bénéficia d'une exceptionnelle réception. Marcel Dubé, alors âgé de vingt-trois ans, fut couvert de récompenses, d'éloges. La pièce, présentée par "La jeune scène" au "Dominion drama festival" tenu à Victoria (Colombie-Britannique) en 1953 y rafla tous les prix. Le triomphe de Dubé fut partagé par tous les Québécois. Désormais, il se vit investi d'une mission à remplir.

La pièce ouvrit pour le Québec une porte sur la modernité. Oeuvre fondatrice, elle offrit au théâtre québécois un statut résolument nouveau, devint un classique du répertoire, continuant, année après année, à être jouée ici et là dans des écoles, par des troupes d'amateurs, tenant une place privilégiée dans la carrière de Marcel Dubé.

En 2003, elle fut reprise à Montréal par la Nouvelle Compagnie Théâtrale, dans une mise en scène de Mario Borges. Il signa une relecture légèrement actualisée (un cellulaire au lieu d'un téléphone à fil, des vêtements d'aujourd'hui, la liberté avec laquelle les jeunes se touchent). Lui et l'auteur ont épuré le texte de ses réflexions plus philosophiques pour favoriser l'action, en montrant juste ce qu'il fallait du terreau sociopolitique qui la sous-tend, pour favoriser aussi la psychologie des personnages, leur passion, et conserver intacts les enjeux. Il en ressortit une action sans temps mort, exprimant une forte tension et une urgence incontrôlable, un drame tout à fait actuel. Car on put alors constater que, malgré ses aspects conventionnels, la pièce n'a pas vieilli, qu'elle demeure pertinente, que les personnages n'ont pas pris une ride même si les jeunes des années cinquante n'avaient pas tout à fait les mêmes problèmes, les mêmes possibilités, les mêmes manques que ceux d'aujourd'hui. Le spectacle obtint beaucoup de succès auprès des jeunes spectateurs qui ont assisté à l'une ou l'autre des quatre-vingt-cinq représentations données à travers le Québec. Si les adolescents sont à ce point touchés, c'est d'abord parce que les personnages ont leur âge et que la pièce décrit leur propre vie, leurs propres révoltes.

Devant le succès que connut "Zone", l'obligation d'être dramaturge, de constituer un répertoire québécois, devint impérieuse pour Marcel Dubé, d'autant plus qu'à ce moment-là, les Compagnons de Saint-Laurent disparaissant et étant remplacés par le Théâtre du Nouveau-Monde, la vie théâtrale québécoise allait bientôt connaître l'essor le plus spectaculaire de son histoire.

En 1953-1954, boursier du Québec, il fit en France des stages dans des écoles de théâtre et voyagea en Europe.

À son retour, il devint scénariste pour l'Office national du film (ONF), en plus d'être journaliste, auteur et réalisateur, à la fois pour la scène et la télévision dont l'avènement a propulsé sa carrière. De 1953 à 1958, il allait écrire quatorze dramatiques que Radio-Canada diffusa à la radio ; de 1952 à 1972, il allait écrire vingt-trois télé-théâtres pour la télévision, deux feuilletons et un quatuor, sans compter des séries de sketches. Ainsi fut d'abord écrit pour la télévision en 1957 puis adapté pour la scène :

“Chambres à louer”
(1954)

Drame

Une jeune fille orpheline veut échapper à sa famille d'accueil. Elle veut entraîner dans sa fuite, François, le plus jeune des fils de la famille. Ne pouvant s'y résoudre, il paie de sa vie ce désir.

“Octobre”
(1954)

Drame

Hélène est invitée à une réception chez Mme Johansen. Après un an d'absence, elle y retrouve son amant, Simon, en compagnie de Christine, la fille de son hôtesse. De souvenir en souvenir, Simon et Hélène rebâtissent leur amour d'il y a un an. Mais il est soudainement brisé par la mort de Christine. Simon disparaît et Hélène se retrouve seule, une fois de plus.

Commentaire

Le texte a été créé à la radio de Radio-Canada, le 5 décembre 1954

“Le naufragé”
(1955)

Drame

Curly est tourmenté par le malaise qu'il ressent devant la saleté de la vie. Il doit lutter contre l'amour de Cigale et les supplications de la «gang» afin de s'embarquer avec Homard dans une affaire louche qui lui rapportera. Mais, apprenant qu'il n'est qu'un instrument dans les pinces de Homard, il décide de ne plus partir. Renié, Homard reçoit l'ordre de son chef de le liquider.

À cette époque, le monde du théâtre de Montréal connaissait une période d'effervescence avec, en 1955, la création du Conservatoire d'art dramatique ; en 1958, l'ouverture d'une grande salle, la Comédie-Canadienne ; en 1960, la création de l'École nationale de théâtre.

“Florence”
(1957)

Drame

À Montréal, au milieu des années cinquante, Florence, qui a vingt-trois ans, est devenue secrétaire-réceptionniste dans une agence de publicité « branchée » où son amie, Suzanne, lui vante les mérites d'une vie affranchie, et où son patron, Eddy, lui fait des avances de plus en plus insistantes. L'atmosphère de liberté et d'insouciance qu'elle découvre lui fait constater combien sa vie est médiocre et vide, combien son milieu familial est populaire, rétrograde et ennuyant, combien ses valeurs conservatrices nuisent à son épanouissement, combien est affligeant l'avenir qui l'attend. Placée entre ces deux univers, elle connaît, en moins de vingt-quatre heures, une période de turbulence où, bouleversée et mue par son instinct, elle décide de sortir de sa « *p'tite vie plate* » : elle

rompt avec son lourdaud de fiancé, Maurice ; elle règle ensuite ses comptes avec son jeune frère, avec sa mère, qui est sourde à ses revendications, et même avec son père, qui est pourtant plus réceptif que jamais ; elle quitte sa famille. Puis, attirée par ses belles paroles, elle court chez Eddy, et se donne au séducteur sans scrupule qui, bien vite, l'abandonne. S'ensuit une mise à nu, dure et réaliste où elle se retrouve face à elle-même, lucide et courageuse dans sa quête de liberté et dont elle sort métamorphosée. La pièce se termine par un appel téléphonique où elle vérifie si un poste de secrétaire bilingue à New York est encore disponible.

Commentaire

Les actes de Florence, qui se prépare à devenir une femme et qui se débat pour trouver son identité propre, pour s'émanciper, sont le seul moteur de la pièce. Elle est au confluent de deux systèmes de valeurs : la sécurité que lui offre sa famille et l'ouverture au monde que lui propose son travail. Évoluant entre deux lieux distincts qui s'arriment sans se compléter, elle est, dans son idéalisme, en proie à une déchirure intérieure.

On a pu la rapprocher de Thérèse, la protagoniste de *“La sauvage”* d'Anouilh : elles ont toutes les deux été formées par la pauvreté, montrent une exigence de pureté et d'authenticité.

On peut considérer que la pièce annonçait l'éloignement progressif de Marcel Dubé de l'univers populaire pour la description d'un milieu plus sophistiqué. C'est une pièce de transition, car la jeune héroïne se trouve justement partagée entre sa famille et l'univers de son enfance d'une part, et l'évasion que représente son patron, Eddy, lequel lui promet la vie facile et libre des bourgeois d'autre part.

Dubé exprima bien, à travers le malaise de sa protagoniste, qui refuse une vie qui lui semble dénuée d'intérêt, l'intuition qu'il avait qu'un bouleversement des mœurs et des mentalités était sur le point de survenir chez les Canadiens français qui, jusqu'alors, se disaient « nés pour un p'tit pain ». Au-delà, se profilaient questionnement, turbulence, changement de valeurs.

En 1957, la pièce fut créée à la télévision de Radio-Canada, puis au théâtre de la Comédie-canadienne en 1960.

En 2006, elle fut reprise dans une mise en scène de Jacques Rossi qui, s'il en a fait une bande dessinée assez sexy et comique qui désamorça les rigidités du texte, n'empêcha pas la pièce d'apparaître banale, étriquée et prévisible, ses personnages unidimensionnels étant stéréotypés, à commencer par l'héroïne elle-même, midinette en quête d'une grande vie vers laquelle l'auteur voulait la voir voguer. On sentit inévitablement un décalage entre ses préoccupations et celles des jeunes filles d'aujourd'hui, qui n'hésitent plus à quitter le cocon familial pour aller vivre en appartement, à faire l'amour avant le mariage ou à défier leurs parents. Les principaux enjeux dramatiques de l'oeuvre, carrément novateurs en 1957, semblèrent avoir perdu de l'acuité. Mais le besoin d'affirmation et de revendication des jeunes demeure intemporel.

“Un simple soldat” (1958)

Drame en quatre actes et vingt-trois tableaux

En 1945, Joseph Latour, jeune désœuvré d'un quartier pauvre de l'Est montréalais qui, mal adapté à la société, refusa le travail dur et routinier et voulut connaître l'aventure, revient de l'armée *«simple soldat»*, ressentant une amère déception car il avait rêvé de devenir un héros en allant au front. Mais la Seconde Guerre mondiale a pris fin avant qu'il ne traverse l'Atlantique. Le retour à la maison est brutal : il y trouve son père, Édouard, mais aussi la nouvelle femme de celui-ci, *«la grosse Bertha»*, et ses deux enfants, Armand et Fleurette, qui sont nés d'une union précédente. Ayant subi une brisure irrémédiable quand sa mère est morte, il se sent trahi par ce second mariage de son père et est profondément opposé à sa belle-mère. Fainéant et jamais content de rien, ni de personne, il profite cependant de l'amitié de Fleurette, et de son ami, Émile. Après s'être disputé pour la première fois

avec son père, le «*bon-à-rien*» est renvoyé de la maison. Il devient alors vendeur d'autos usagées chez Tit-Mine, séjourne à Hamilton, participe à la grève d'Asbestos, est victime d'un accident de voiture, son père devant faire un emprunt pour payer les dommages, travaille dans une station-service. Après la mort de son père, il s'enrôle de nouveau dans l'armée et part pour la Corée. À la fin de la pièce, Fleurette, qu'il aimait beaucoup, apprend qu'il s'y est fait tuer.

Analyse

Genèse

Marcel Dubé traduisait, pour une adaptation à la télévision québécoise, "*The death of a salesman*" ("*La mort d'un commis voyageur*") d'Arthur Miller. Il y trouvait le thème de la recherche du père qui est l'un des grands thèmes de la littérature américaine contemporaine. On peut y voir l'inspiration directe d'"*Un simple soldat*". Au-delà des intrigues, très différentes l'une de l'autre, les ressemblances sont nombreuses entre les deux pièces : même tourment émotif et presque muet dans la recherche obscure d'un père qui soit un héros et un dieu ; même démythification, aussi, de cette figure du père. "*Un simple soldat*" fut d'abord, en 1957, un téléthéâtre qui fit un tabac, que Marcel Dubé remania pour le théâtre où la pièce fut représentée en 1958, avant d'être souvent reprise.

Intérêt de l'action

La pièce montre l'acharnement, sur le personnage, d'une fatalité. Il est enfermé dans le cercle d'une vie impossible : « *Depuis que je suis haut comme ça, je sais pas ce qui joue contre moi, je réussis jamais rien.* » En dépit de ses rodomontades, il a, à la suite d'une réflexion importante, compris qui il est, où il est et vers quoi il va : tourmenté et déçu, il a décidé qu'il voulait son autodestruction, la mort, seule, pouvant donner un sens à sa vie. Il était parti à la guerre pour y mourir, suicide conscient qu'il n'a pu réaliser une première fois, qu'il réussit la seconde. Il ne peut se battre contre la fatalité qui lui a été imposée qu'en se soumettant de lui-même à une autre fatalité. Il est donc un héros véritablement tragique.

Le découpage de la pièce en quatre actes et en vingt-trois tableaux, de même que le prolongement de l'action dramatique sur une durée de six ans, ne se justifie que par rapport à cette signification. Au lendemain de la première, en 1958, un critique reprocha à l'auteur «*d'éparpiller*» l'étude du héros, de sa «*passion [...] à travers trop d'épisodes, trop de tableaux*». Un autre parla d'un «*émiettement de l'action*». Un troisième n'y vit qu'une accumulation de «*choses vues*», de témoignages, une élaboration de thèmes.

S'il s'agissait seulement de décrire la tragédie d'un personnage, le reproche serait fondé. Mais, s'il n'y a pas d'action dramatique et cohérente qui réunisse en un faisceau tous les éléments, tous les personnages, c'est que Marcel Dubé a voulu, selon l'idéal proposé jadis par Zola, donner une «*tranche de vie*», situer son personnage dans une sorte de fresque sociale et réaliste, les deux pôles de l'action, les deux lieux dramatiques importants étant le bar que fréquente Joseph et le salon de la famille Latour. On apprend en même temps, bien qu'avec moins de détails, ce qui arrive à Émile, à Marguerite, à Fleurette, à Tournevis et Pitou, voyous du quartier, et même à la mère Brochu qui a perdu un chat. Autant de considérations ou d'événements reliés d'assez loin au drame intérieur que vit Joseph, et qui montrent la vie réelle, dans toute sa trivialité et sa banalité.

D'ailleurs, Marcel Dubé a bien indiqué : «*Ma pièce est construite un peu comme un scénario de cinéma*». On pourrait ajouter : une sorte de cinéma-vérité où le cinéaste s'efforce de respecter le rythme normal de la rue, sans procéder à une sélection sévère des images. Il y a choix, mais de manière à suggérer le déroulement désordonné de la vie. Par cette construction particulière, "*Un simple soldat*" est sans doute sa pièce la plus pleinement réaliste.

Mais, au centre de cette fresque grouillante et mobile, se détache, forte et émouvante, la figure de ce héros tragique qu'est Joseph Latour. Schématiquement, on pourrait représenter sa situation dans la pièce par trois cercles concentriques. À la périphérie, c'est le milieu, le quartier, les scènes parallèles et secondaires de la fresque. Le second cercle, plus intime et nécessaire, est celui de la famille Latour

et d'Émile, seuls personnages absolument nécessaires à la pièce. Enfin, au coeur et au sommet, Joseph Latour, seul porteur du drame et seul facteur d'unité dramatique de la pièce. Il est évident, d'ailleurs, que si elle conserve un intérêt, c'est grâce à l'extraordinaire présence dramatique de Joseph Latour, ce héros pathétique, victime, précisément, d'un destin représenté à la fois par la famille et par le milieu qui l'entourent.

Ainsi, avec *“Un simple soldat”*, un nouveau thème et une nouvelle technique dramatique pénétraient dans le monde de Marcel Dubé.

Intérêt littéraire

Si *“Un simple soldat”* est d'une conception et d'une inspiration fort différentes, la pièce pose, autant que *“Zone”*, le problème du langage. Trivial, dru et coloré, truffé de jurons, il était, avant qu'on ose employer le « joul », la transposition sur scène alors la plus vraisemblable et la plus acceptable de la langue qu'on parlait dans le milieu populaire montréalais et, surtout, que pouvait employer le personnage qui domine la pièce : *« Je me sacre de mes dettes, je me sacre de tout le monde. »*

Intérêt documentaire

La pièce présente le tableau partiel, mais véridique, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, d'un *« quartier prolétarien de l'Est de Montréal »*, sinon de toute la société québécoise, une société repliée sur elle-même, fermée, partout bloquée et stagnante, avec ses croyances, ses habitudes, ses coutumes, mais aussi et surtout son âme difficile à saisir, rongée de complexes, de peurs, de tabous, de préjugés, de superstitions, de petites gens. Marcel Dubé a indiqué qu'il a voulu présenter ses personnages *« dans leur gaucherie, dans leur ignorance et leur gêne des mots pour exprimer ce qu'ils ressentent, comme un simple “Je t'aime !” »*.

Il a donné beaucoup d'importance aux personnages secondaires : la mère Brochu qui permet l'amorce d'une critique des attitudes religieuses de l'époque ; les représentants de la petite pègre de quartier : Tit-Mine, Marguerite et Dolorès. Ils n'ont aucune part à ce que l'on pourrait appeler l'action dramatique, mais ils accentuent le réalisme, la peinture d'époque, où il importait de situer Joseph Latour qui incarne ce qu'un critique appela *« la colère de l'homme conscient d'une humiliation socialement congénitale »*,

Le père est l'ouvrier canadien-français dominé par une autorité anglophone et soumis à son sort qui est entre les mains du banquier canadien-anglais qu'on sent en arrière. On lui enlève son camion et, au lieu de lui confier des responsabilités, on lui demande de coller des étiquettes. Ne prenant jamais conscience de son esclavage, il dit à Joseph : *« Je me compte encore chanceux »*, parce qu'après tout, un travail humiliant vaut mieux que la vie de chômeur.

Mais Joseph ne voit pas les choses du même oeil : *« T'avais tout ce qu'il faut pour être un chef, c'est parce que c'est une maudite compagnie d'Anglais. »* Autant son père est soumis, acceptant l'échec et l'humiliation, autant il se révolte, avec violence toujours, et sans respect des convenances, contre ses employeurs anglais qui asservissent le peuple québécois (bien qu'au bar, lieu où il se donne l'impression de vivre, d'une vie luxueuse et factice, il boit un scotch qu'il a commandé en anglais au *« waiter »*). On peut voir dans son drame, plus qu'un drame personnel, celui d'une société. La fatalité, qui pèse sur son père et sur lui, écrase une collectivité toute entière.

En Joseph, on peut donc voir l'éveil de la protestation de la province francophone contre l'impérialisme du dominion du Canada et, au-delà contre la Grande-Bretagne s'est manifestée par le non à la conscription au moment de la Seconde Guerre mondiale, le paradoxe, qui est le paradoxe perpétuel du Québec, étant que Joseph, en bon-à-rien qui ne peut qu'être militaire, se soit quand même enrôlé : *« J'étais contre la conscription, Émile, parce que le Québec avait voté contre au plébiscite. Puis après, quand je me suis enrôlé, c'est pas pour le roi d'Angleterre que je serais allé me battre, c'est pour moi-même, pour moi tout seul. »*

La pièce de Dubé nous entraîne donc bien au-delà des images faciles et folkloriques d'un temps révolu. Elle présente un grand intérêt sociologique et politique. Elle fut l'étude la plus puissante, la plus cruelle, la plus révélatrice du milieu canadien-français populaire au milieu du XXe siècle.

Intérêt psychologique

Les personnages se répartissent en fonction des deux pôles que sont la maison et le bar. Se tiennent dans la maison Bertha et Armand, qui passent leur vie, dirait Joseph, «à étouffer dans le même p'tit coin», et qui vieillissent «sans rien apprendre».

Sont attirés par l'autre pôle, Marguerite et Dolorès, les prostituées, Joseph et Émile (ceux qui refusent d'étouffer, mais qui ne débouchent pas vraiment sur la vie) et Édouard qui, lui, retrouve ses amis à la taverne pour oublier qu'il a cessé de vivre.

Entre les deux, Fleurette et son ami Ronald représentent la génération montante, dont on sent bien qu'elle sera un jour happée par l'un des deux pôles.

Au milieu de cette fresque, lui donnant une certaine cohérence, un seul personnage dont le drame personnel se joue à l'intérieur de ce milieu, se trouve un personnage à la sensibilité violente et tourmentée : Joseph Latour.

Il présente beaucoup de facettes, autant dramatiques que comiques, passe par toute une gamme d'émotions. Toujours à fleur de peau, il flirte avec les extrêmes, la douceur et la violence. Il est à la fois truculent et pathétique ; d'abord truculent puis qui se révèle pathétique quand il apparaît qu'il est en proie à un drame intérieur, qu'il est marqué irrémédiablement par sa relation avec ses deux parents.

La mort de sa mère, dans son enfance, a provoqué une brisure. Son père rappelle : «À l'école, il arrivait pas le premier mais ses rangs étaient bons... Et puis, tout à coup, crac ! en quatrième année, quand sa mère est morte.» Tout à coup, en effet, une fatalité est tombée sur lui, et cette dépossession a fait de lui un «bon-à-rien». Mais un bon-à-rien pathétique, provoquant, plutôt que le mépris, la pitié réservée aux âmes d'enfants. Car ce passé est irrécupérable : voilà pourquoi il ne s'indigne pas lorsqu'on le traite de fainéant, de bon-à-rien, de voyou. Il encaisse et fait semblant d'en rire, d'un rire froid et dur dont seuls Fleurette, son père, son ami Émile aussi, devinent la sensibilité meurtrie qu'il cache derrière. Pour lui, cette vie de raté n'est que la conséquence de la mort de sa mère et de la destruction de la famille.

Mais, si on le traite de «soldat manqué», il bondit, piqué au vif, offensé dans sa seule fierté et son honneur. Il n'y a pas lieu de s'étonner de cet apparent paradoxe. Devenir soldat, c'est, comme il le dit lui-même, «marcher dans le rang», mais par un choix délibéré : le choix d'un homme seul qui cherche à se réaliser comme individu, à l'intérieur d'une famille retrouvée, à réaliser une sorte de sublimation héroïque de son drame.

En effet, quand il est sobre et lucide, il a un seul rêve, un seul idéal : «Faire quelque chose de mes mains. Faire quelqu'un de Joseph Latour.» «Ou bien, ajoute-t-il, aller crever quelque part dans un pays que je connais pas». S'il meurt effectivement dans un pays lointain, en simple soldat, ce n'est donc pas par simple goût du risque et de l'aventure, mais parce qu'il constate qu'il n'obtient rien qu'une suite d'échecs plus ou moins recherchés et cultivés : «Regarde-moi, Émile, regarde-moi ! J'ai jamais rien fait de bon dans ma vie. J'ai jamais été autre chose qu'un voyou. J'avais une chance devant moi tout à coup, ma première chance, je l'ai manquée. Je suis resté ce que j'étais : un voyou, un bon-à-rien.»

Le souvenir de sa mère fait qu'il ne peut accepter sa belle-mère et qu'il voudrait provoquer la révolte de son père contre celle qui a usurpé sa place au sein de la famille, dont on pourrait remarquer qu'elle était déjà une famille reconstituée. Criant son indignation, sa souffrance, son désespoir, il n'est jamais content de rien, ni de personne. Franc, entier, souvent trop, il est de ceux qui veulent tout ou rien. Dans cette vie où la tendresse se déguise en violence et la quête d'amour en un cynisme agressif, il profite cependant de l'amitié fruste d'Émile, le fidèle compagnon d'infortune, et il montre l'amitié émouvante et équivoque d'un frère pour sa soeur.

À travers tout cela, cependant, il cherche surtout à faire éclater la vérité, à dévoiler le vrai visage des êtres.

Il subit une autre rupture quand son père lui dit : «*Pour moi, t'es plus personne.*» Or c'était avec une tendresse douloureuse qu'il pensait à lui, «*avec son grand visage de chien battu*», qu'il s'identifiait à lui. Cette identification est exaltante quand le père est un héros. Mais, ici, c'est un vaincu, victime lui aussi, à sa manière, d'une fatalité. Aussi, à la tragédie que représente dans sa vie la perte de sa mère s'ajoute celle de l'impossible identification à l'image du père. Il ne peut que se révolter contre le sort qui lui est fait, sans nuancer son jugement, sans comprendre que, sans être un chef peut-être, son père aurait eu droit au simple respect dû aux individus.

Or, à la mort de son père, Armand lui reproche de l'avoir provoquée par ses incartades répétées et sa dureté. Ce n'est pas tout à fait juste : symboliquement encore, Joseph ne fait que constater la mort du père ; en même temps, il comprend que cette mort est un peu la sienne. «*Ce que t'attendais de moi, dit-il devant le cercueil de son père, j'étais pas capable de te le donner.*» Et cela est juste ; mais c'est aussi parce qu'il ne l'avait pas reçu de celui-là seul qui pouvait l'en rendre capable : son père.

Il ne lui reste qu'à se battre «*pour lui tout seul*», à vivre intensément son destin à lui, en prendre possession pleinement. C'est le seul idéal qui compte pour lui, la seule grandeur possible ; c'est aussi le seul échec qu'il redoute vraiment. Rater sa vie ? C'est déjà fait, et il n'y est pour rien. Mais devenir un «*soldat manqué*», alors que cette vie est la seule à laquelle il veut s'identifier, au point de s'attacher par exemple, comme à un fétiche, à sa vareuse de soldat, ce serait le seul échec dont il se sente responsable, et l'écroulement total de son unique rêve d'homme. Se battre «*pour lui tout seul*» est pour lui un moyen de se prouver à lui-même sa valeur humaine, de se prouver qu'il n'est pas vraiment un «*vaurien*» et un «*voyou*», de se donner une identité propre et qui ne soit pas celle du fils d'Édouard et beau-fils de «*la grosse Bertha*».

Cette vie représente, pour lui, l'ouverture sur le «*vaste monde*» et le moyen d'échapper à l'univers fermé et stagnant du quartier natal. Mais il s'agit non pas d'échapper à son drame d'enfant dépossédé, mais de le vivre en intensité, de le transposer et de le sublimer. En somme, c'est le symbole d'un corps à corps avec la fatalité. Cette signification est très nettement suggérée dans un dialogue avec Émile, au quatrième acte, alors que Joseph se saouïe, buvant l'argent de sa première paie qu'il devait remettre à son père. Il le fait, dirait-on, avec une sorte de délectation, en y appliquant une détermination consciente. Émile ne comprend pas, tant ce manque à une promesse formelle à son père lui paraît grave autant qu'absurde. Joseph lui explique, justement, qu'il se révolte contre un destin, une force dont il est victime, comme son père : «*Je me sacre de mes dettes, je me sacre de tout le monde... Mais lui, lui le père, avec son grand visage de chien battu... Y a quelqu'un qui a triché quelque part, y'a quelqu'un qui fait que la vie maltraite toujours les mêmes ! Y'a quelqu'un qui a mêlé les cartes, Émile, va falloir le trouver. Va falloir le battre à mort, Émile... Ça fait assez longtemps que je le cherche ! Je vais le trouver ! Je vais le trouver ! J'en ai assez de traîner l'enfer derrière moi.*»

Il se prétend donc victime d'une malédiction à laquelle il ne peut échapper, d'une fatalité, d'une force inconnue, insaisissable. Son tempérament le porte, du reste, à engager le combat, quitte à en finir au plus tôt. C'est le sens, symbolique, de cet engagement dans l'armée, «*pour lui tout seul*». Il a choisi lui-même les armes et le terrain, comme il provoquera le corps à corps fatal. «*Pour un gars comme Joseph, dira Émile, il va toujours y avoir une guerre à courir, un coin de pays du bout du monde pour risquer sa peau.*» Et Fleurette, en apprenant sa mort, constate : «*Y est mort comme y a voulu... Comme un simple soldat. Tant mieux pour lui.*»

Il y a certes chez Joseph un peu du pèlerin de l'absolu, mais sa passion s'éparpille à travers trop d'épisodes, trop de tableaux, elle s'effrite dans l'accessoire et il finit par n'être qu'«*un mouton noir*».

Intérêt philosophique

Ce qui fait d'«*Un simple soldat*» une oeuvre grande et forte, c'est d'abord que Joseph Latour représente une grande partie de l'inconscient québécois, Marcel Dubé montrant, à travers lui, «*la colère de l'homme conscient d'une humiliation socialement congénitale*», une colère qui, si elle ne purifie pas le monde, comme l'écrivit l'auteur dans une brève présentation, car il ne sauve que lui-

même, rappelle du moins que la mesquinerie de ce monde n'est pas encore irrémédiablement opaque.

On peut voir aussi que, dans l'esprit même du romantisme, son non-conformisme est la conséquence de la déception devant des rêves déçus.

Et, dans la même perspective, sa révolte, même si elle est maladroitement exprimée, devient même métaphysique : « *Y a quelqu'un qui a triché quelque part, y'a quelqu'un qui fait que la vie maltraite toujours les mêmes ! Y'a quelqu'un qui a mêlé les cartes, Émile, va falloir le trouver. Va falloir le battre à mort, Émile... Ça fait assez longtemps que je le cherche ! Je vais le trouver ! Je vais le trouver ! J'en ai assez de traîner l'enfer derrière moi.* »

Destinée de l'œuvre

“*Un simple soldat*” connut deux autres versions en 1967 et 1969, le découpage lui-même étant modifié, passant de quatre actes et vingt-trois tableaux à cinq actes et quinze tableaux.

Ce drame, l'un des plus profondément émouvants du répertoire québécois, est régulièrement repris car son propos est encore actuel.

La pièce a été traduite en anglais par Albert Bermel sous le titre de “*An ordinary soldier*”.

Jacques Rossi revisite *Un simple soldat*, une pièce de Marcel Dubé qui, bien qu'elle fête son 50^e anniversaire, possède des résonances bien actuelles.

Après avoir joué dans Zone en 2004 et 2005 et dirigé Florence en 2006, voilà que Jacques Rossi se frotte de nouveau à l'oeuvre de Marcel Dubé en mettant en scène *Un simple soldat*. À partir des diverses variantes télévisuelles et théâtrales de l'oeuvre, l'homme de théâtre a réalisé sa propre mouture. “Je suis parti de la version de 1967, qui était augmentée de plusieurs scènes, de différents personnages et de chansons. Mais je l'ai élaguée ou augmentée de manière à mieux éclairer l'histoire, et j'y ai intégré des extraits de *Poèmes de sable*.”

Ainsi, le spectacle retrace le parcours de Joseph, un jeune militaire québécois revenant de la Seconde Guerre avant même d'avoir pu y participer. “Il ne s'adapte pas à son environnement, explique Rossi. Il est en réaction, presque en révolte.” Une caractéristique commune à plusieurs personnages de Dubé, qui s'intéressait particulièrement “au rapport à la destinée, à une espèce de plus grand que soi qui nous empêche de nous accomplir”. Ce qui est encore vrai dans cette pièce, dont le metteur en scène admire la force dramatique: “C'est comme un rouleau compresseur. Dès le début, il y a une tension, et même si c'est assorti de moments plus légers, on sent que le drame progresse vers la tragédie. Pourtant, tous les personnages voudraient connaître un mieux-être, mais ils sont tellement tournés vers leur drame intérieur, leurs frustrations personnelles, le manque d'ouverture de la société dans laquelle ils vivent qu'ils n'y arriveront pas.”

De son côté, Jacques Rossi a cherché à jeter un éclairage différent sur les membres de la famille, devenus plutôt clichés au fil du temps, et, surtout, à mettre l'accent sur la nature d'antihéros de Joseph. “C'est un personnage tout en contradictions, mais qui a une superbe incroyable.” Quant aux rôles secondaires et aux parties chantées, ils sont assumés par un petit groupe de comédiens, manière de chœur séant bien à l'aspect tragédie de l'ensemble, quoique la pièce, écrite pour la télévision, soit loin de respecter la règle des trois unités avec ses nombreux lieux et ellipses. “C'était un casse-tête, un gros travail de mise en forme et en espace. J'ai eu à clarifier tout ça et à trouver une façon d'aider le spectateur à suivre le déroulement. On a donc opté pour une scénographie simple qui, en se déployant, permet ce voyage dans l'espace et le temps.”

Enfin, l'ajout d'une mise en situation au début du spectacle permet d'aborder l'oeuvre sous une nouvelle perspective. “Ça part du moment où Joseph se fait tuer en Corée, ce qui donne un surplus de conscience au personnage, alors qu'il revoit sa vie plutôt que de la vivre au présent et sans recul comme dans la première mouture de la pièce. Il revoit les événements, et nous aussi, on les revoit à

travers ses souvenirs. C'est le phénomène de distanciation que j'ai essayé de créer pour le spectateur, en le replongeant dans un contexte de guerre. Là, c'est en Corée, mais ça aurait pu être au Viêt Nam ou en Afghanistan." Bref, une manière de boucler la boucle, du soldat revenant d'une guerre qu'il a ratée à la guerre qui, elle, ne l'a pas raté.

En 1958, Marcel Dubé a collaboré avec deux autres dramaturges à un triptyque consacré à l'histoire d'une maison suivie à travers les âges : André Laurendeau a écrit la pièce où elle était vue en 1900, Françoise Loranger celle où elle était vue en 1930 et lui celle où elle était vue en 1940 :

“Le paradis perdu”

(1958)

Drame

La maison a été transformée en hôtel de troisième ordre et l'hôtelier a épousé une ancienne danseuse exotique. Tous deux ont un pensionnaire, Jimmy, qui joue de la guitare et chante. Survient un «*gunman*» chargé de le tuer. On lui raconte qu'il est parti, mais, comme il s'en va, Jimmy revient. Il est attiré dehors et tué.

Commentaire

La pièce n'a pas été produite à la scène, mais a été créée à la télévision de Radio-Canada sous le titre de “*Une maison dans la ville*”.

“Le temps des lilas”

(1958)

Drame

Dans une vieille pension de famille, habitent des personnes simples et heureuses : Blanche et Virgile, les propriétaires, Marguerite et Horace, célibataires dans la trentaine avancée qui doivent s'épouser, et Johanne, jeune fille naïve qui aime un voyou. L'arrivée d'un étranger bouleverse le cours de leur vie. Un même destin semble les frapper.

Commentaire

Cette pièce de Dubé, une des rares écrites d'abord pour la scène, marquée par la tendresse infiniment discrète de Blanche et Virgile, mais à la poésie un peu mièvre, plus factice, qui n'échappe pas au mélodrame, a été considérée comme la plus tchekhovienne de ses œuvres théâtrales. Mais on a pu aussi la rapprocher de “*Picnic*” de William Inge.

Elle fut traduite en anglais par James Noonan sous le titre de “*Time of the lilacs*” (1991).

“L'aiguillage”

(1959)

Drame

Avec sa femme et ses enfants, Normand est en route pour Regina, où sa compagnie l'a muté. Mais, malgré ses mutations successives, il ne reste qu'un petit commis de bureau. Il se rend bien compte de

sa faillite, même s'il crâne et prétend que tout ira mieux. Sa femme, elle, feint de le croire, mais elle sait que ses enthousiasmes, il ne les trouve que dans l'alcool, source de tous ses déboires.

Commentaire

La pièce est, elle aussi, assez directement tributaire de *‘La mort d'un commis voyageur’* d'Arthur Miller.

Elle n'a pas été produite à la scène, mais créée à la télévision de Radio-Canada.

“Équation à deux inconnus”

(1959)

Drame

C'est la simple histoire d'un couple pendant ses premières années de mariage : d'abord la conquête de la femme par l'homme ; ensuite la prise de possession de la femme par l'homme ; puis la révolte de la femme et la séparation ; enfin les retrouvailles.

Commentaire

La pièce, créée à la télévision de Radio-Canada, le 27 septembre 1959, a été reprise au Théâtre de l'Égrégore, en automne 1967.

Dans les années soixante, tandis que Radio-Canada lui consacrait une série, *“Le monde de Marcel Dubé”*, présentant l'adaptation télévisuelle de plusieurs de ces pièces, il s'éloigna du théâtre poétique, et, devant l'émergence du « joual », dans le théâtre de Michel Tremblay, quitta le réalisme des quartiers populaires pour faire du milieu bourgeois sa cible et utiliser un français plus normatif.

“Bilan”

(1960)

Drame

William Larose, un père de famille, riche industriel, qui a réussi dans les affaires, qui est au sommet de sa puissance et vit dans une luxueuse maison avec grand jardin, veut s'engager dans la politique, consécration suprême de sa réussite, se vantant déjà de réussir là où d'autres ont échoué, et de redonner le pouvoir au parti dont il devient l'organisateur. Au cours d'une réception qu'il donne, on discute affaires, femmes, voitures, argent. Les jeunes affichent leurs liaisons et semblent occupés à jouir de la vie, plutôt qu'à la « gagner », comme on dit. Sa fille, Suzie, au vu et au su de tous les invités, quitte son mari et part avec son amant : c'est le scandale, qui risque de ternir son image publique. Puis Étienne, le plus jeune de ses fils, quitte la maison en déclarant qu'il refuse la fausseté bourgeoise, qu'il préfère se débrouiller seul dans la vie plutôt que de se plier aux volontés de son père. Or on apprend qu'il s'est tué avec Élise, son amie. Les moins jeunes ont, ou ont eu leurs liaisons, mais se soucient davantage de n'en rien laisser voir : ils sont trop occupés, du reste, à regretter les beaux jours passés, à tromper leur ennui, à se convaincre que leur vie a été glorieuse, sinon sans tache. William Larose, qui souffre d'être lucide, constate, à cause de ces événements familiaux, qu'il a, en fait, raté sa vie et qu'il est condamné à la vivre parmi des tricheurs.

Commentaire

Dans cette pièce aussi, Marcel Dubé dresse un bilan de cet univers où les gens ne sont pas heureux. Mais, entre les misères des bas-quartiers et celles des gens riches, il a mis une énorme distance : celle de la pitié, de la sympathie ardente. Aux premiers, il l'accorde, sans doute parce que le malheur est chez eux une fatalité endémique et que, peut-être, il leur ressemble. Les bourgeois, il les peint avec une grande froideur, presque avec dureté : peut-être parce qu'ils ne savent pas aimer. Ils ne sont pas condamnés à mourir, mais à vivre. Le dramaturge le précisa lui-même dans un paragraphe d'introduction à sa pièce : *«La mort purifie. Elle est comme le feu. Ciboulette n'étreint plus que des braises et de la cendre lorsqu'elle se couche sur le corps de Tarzan à la fin de "Zone". Chez William, la tragédie s'accomplit dans une toute autre situation : celle qui condamne à vivre. Parmi des tricheurs. Dans la peau boursouflée d'un raté qui n'a pas pris conscience à temps de sa déchéance morale.»*

Si on ajoute que Dubé a conçu William comme un personnage *«à la fois burlesque et tragi-comique»*, il devient évident que ce tragique-là se rapproche de celui de *«Qui a peur de Virginia Woolf?»* La vie est elle-même la plus grande des tragédies, la mort serait une libération ou une purification, pour qui se retrouve prisonnier d'un destin médiocre qu'il a lui-même préparé. C'est une sorte d'enfer, mais l'enfer, c'est à la fois les autres et soi-même. William Larose et les autres bourgeois l'aperçoivent un jour devant eux : ils y sont entraînés implacablement et condamnés à y vivre. Sauf, s'il y en a, les purs, ceux qui refusent d'entrer dans la société bourgeoise. C'est le cas d'Étienne et Élise : figures poétiques et encore intactes et refusant la fausseté bourgeoise. Ils meurent ensemble, alors même qu'ils fuient cet univers. Étienne, dira William, *«est parti trop jeune... j'ai pas eu la chance de le ramener à la réalité»*. Et c'est bien la preuve que la mort représente ici le salut, la libération : car la *«réalité»* dont parle William, il apprend lui-même qu'elle n'apporte que l'échec, la haine, l'ennui.

Dans cette perspective, nouvelle dans l'oeuvre de Dubé, que représentaient *«Bilan»*, *«Les beaux dimanches»* et, dans une certaine mesure, quelques autres pièces ou séries télévisées, par exemple *«Virginie»*, l'intérêt dramatique tient essentiellement à la progression d'une prise de conscience chez le personnage central. Il s'agit en quelque sorte de le cerner, de le forcer dans ses retranchements. Dans *«Bilan»*, la montée est la plus nette vers cette prise de conscience finale et tragique. William Larose a le sentiment d'avoir réussi sa vie. À tous ceux qui l'entourent, au bureau comme à la maison, il commande, presque convaincu qu'on obéit avec plaisir. Même lorsqu'il organise chez lui une grande fête, il ordonne qu'on s'amuse. *«Si quelqu'un part d'ici en disant que Joseph Arthur William Larose reçoit mal son monde, dit-il à son serviteur, Albert, je te mets à la retraite demain»*. Devant les juges et les députés, mais devant ceux-là seuls, il joue à l'humble bourgeois que de si distingués visiteurs honorent : mais c'est encore un jeu, car on célèbre justement son entrée en politique.

En tout, donc, il respire la confiance en soi, la suffisance, la toute-puissance. C'est en cela qu'il est *«à la fois burlesque et tragi-comique»*. Dubé s'est visiblement amusé, du reste, à truffier son discours de ces formules ronflantes et bêtes auxquelles nous ont habitués les politiciens. *«Ce sont les besoins du peuple qui font les grands hommes»* - *«Faut donner un coup de barre à droite, dans le sens des traditions et de l'entreprise privée»* - *«On aura beau dire, notre système, s'il n'est pas parfait, c'est encore le meilleur du monde»* (allusion évidente à l'appréciation que faisait Maurice Duplessis du système d'éducation de la province de Québec dans les années cinquante ; le contexte indique d'ailleurs clairement que William Larose est membre de l'Union nationale, à qui il s'engage à redonner le pouvoir perdu en 1960). Sans oublier cette bourde qui rappelle certaines sottises classiques de nos hommes politiques : *«Si j'ai fait honneur aux miens par mes réussites, je peux rendre encore de plus grands services à ma province, à ma patrie, au Canada tout entier, d'un Atlantique à l'autre.»* Que le même homme proclame encore : *«Ce qui nous manque c'est la jeunesse. Moi, j'en ai à revendre»*, et il devient en effet un personnage tragi-comique. Comique, tant il est évident que cette jeunesse est aussi vieille que la tradition des dépouilles électorales ; tragique, simplement parce qu'il se prend au sérieux, qu'il est encore seul à ignorer sa sottise, et que les vraies valeurs, l'amour, le bonheur, lui échappent.

Le mouvement d'encerclement commence au premier acte, dès le lever du rideau, par la rébellion de sa fille et du plus jeune de ses fils qui est un coup dur porté à son orgueil. Mais, dans cette petite

guerre, il garde espoir de gagner la dernière bataille...., et le benjamin compte moins que l'aîné, Guillaume, appelé à lui succéder à la direction de ses affaires. Seule la mort d'Étienne, sur laquelle se termine le premier acte, pourra vraiment l'ébranler, lui faire soupçonner qu'il y a, dans la vie, des forces plus grandes que l'argent.

À peine..., car, lorsque sa femme lui reproche que, trop occupé à faire de l'argent, il n'a pas su «regarder» sa famille, il ne comprend pas. «*Tu t'imaginais que c'était ça, l'essentiel, que c'était uniquement ça*», lui dit-elle. Et il ne trouve à répondre que : «*Tu aurais peut-être préféré rester pauvre?*» De même, une fois encaissé le premier choc, après la mort d'Étienne, c'est à l'argent qu'il recourt pour régler les problèmes familiaux. Pour éviter d'abord que la mort d'Étienne et d'Élise ne fasse trop de bruit et ne nuise à sa réputation. Ensuite, pour régler du même coup les deux problèmes qui subsistent : le mariage de Guillaume qu'il faut empêcher, celui de Suzie qu'il faut «replâtrer». Pour cela, convaincre à coup d'argent l'amant de Suzie de la quitter pour faire la cour à la fiancée de Guillaume. Dans les deux cas, il échoue, et d'autant plus lamentablement qu'on le bat avec ses propres armes. Suzie, apprenant les démarches de son père auprès de son mari, décide de demander la séparation définitive. Quant à Guillaume, il saisit au moins cette occasion-là de suivre l'exemple de son père. Si l'argent est une arme si efficace, il s'en servira lui aussi et fera de la surenchère, détournant vingt-cinq mille dollars des fonds de la compagnie. Il ne se fera pas de scrupule pour si peu : «*Moi, j'ai joué le jeu, le père, le jeu de l'argent, celui que vous avez inventé, Gaston et toi. Celui que tu as essayé d'apprendre à mon p'tit copain, Raymond.*» Même l'arrogance de Guillaume, à ce moment, rappelle à William qu'il a lui-même préparé son échec, tant son fils lui ressemble. Ils portent d'ailleurs le même nom (William se traduit par Guillaume), et le père, qui prend plaisir et fierté à appeler son fils «junior», ne croit pas si bien dire. «Tel père, tel fils», en effet, c'est bien ainsi que William l'avait voulu ; mais il n'avait pas prévu que son fils lui renverrait l'image de sa turpitude. Guillaume, plus précoce et plus lucide, a le courage de jouer plus ouvertement et plus durement, le jeu inventé par William et Gaston.

William n'est pas au bout de sa désillusion et de sa solitude. Déçu d'abord par Étienne et Suzie, déjoué et trompé par Guillaume, il ne peut plus se leurrer sur le «*bonheur d'être père*» et sur la satisfaction escomptée de voir ses enfants reprendre et prolonger ses rêves, ses réussites, ses honneurs. Il lui reste deux appuis, qu'il croit inébranlables : sa femme, Margot, qu'il appelle «*la vieille*», et à qui il se proclame volontiers redevable de la moitié de son bonheur ; son homme de confiance et meilleur ami, Gaston, à qui il doit, répète-t-il, la moitié de son succès et de sa fortune. En quatre répliques brèves, Guillaume se charge pourtant de donner à ces deux affirmations une signification lourde d'une terrible ironie : car c'est Gaston que Margot aime, non William.

Le mouvement d'encerclement est complet, tous les appuis de William, jusqu'au dernier, se sont écroulés. Il venait de demander à Gaston de préparer le bilan de ses affaires : c'est le bilan de sa vie qu'il découvre. «*Je m'aperçois, dit-il, que je l'ai gaspillée pour une famille de tricheurs*». Cet homme apparemment heureux qu'on nous présentait, dans les deux premiers tableaux, entouré, applaudi, célébré, parlant de ses succès passés et de ses triomphes à venir, occupe seul la scène, à la fin du dernier acte : seul, accablé, démuni.

La révélation subite et brutale que fait Guillaume de la liaison entre Margot et Gaston a pour effet de modifier sensiblement la signification du drame, et l'attitude du spectateur envers William. Car dans l'irrespect de l'homme, comme au jeu de l'argent, Guillaume fait de la surenchère. Et, en révélant, simplement parce que cela sert ses fins à lui, le seul amour authentique et durable qui nous soit montré dans cette pièce, en détruisant Gaston, le seul personnage qui conserve le sens de sa dignité et qui soit prêt à sacrifier lucidement son bonheur et son amour à l'amitié d'un homme, il fait un geste si méprisable qu'il reporte sur lui-même toute la turpitude de son père, et l'antipathie, sinon le mépris, que le spectateur réservait jusque-là à William. Du coup, celui-ci devient simplement un personnage pitoyable ; c'est-à-dire digne, tant sa chute est totale et vertigineuse, de la pitié des êtres humains. En ce sens aussi, il cesse d'être un personnage tragi-comique ou burlesque, pour passer au rang de ces héros tragiques condamnés à vivre, «*au milieu des tricheurs*».

Dans l'évolution de William vers cette prise de conscience tragique, la révélation finale constitue la troisième et dernière étape de ce mouvement d'encerclement qui caractérise la structure dramatique de la pièce. L'image qu'elle évoque est essentiellement celle d'un homme traqué, enfermé

progressivement dans un univers qui se referme et se rétrécit constamment. Qu'on nous le présente, au lever du rideau, à un carrefour décisif, cela est déjà symbolique. Il apparaît alors tel qu'il a voulu être et qu'il se voit : l'homme du rayonnement, de l'ouverture vers l'extérieur et vers le haut, celui-là même qui ne trouve pas ridicule de proclamer : «*Ma devise a toujours été "Excelsior"... Plus haut, toujours plus haut. Vers les sommets*». Le déplacement géographique vers la capitale représente l'élargissement de son influence et l'orientation nouvelle de sa vie, des affaires à la politique, reflète la disponibilité d'un homme aux multiples ressources. Même ceux qui l'entourent, les membres de sa famille et Gaston, sont en quelque sorte des projections et des prolongements de lui-même : telle est d'ailleurs, à ses yeux, leur seule raison d'être. C'est pourquoi il ne peut accepter que ses enfants ne lui ressemblent pas, ni comprendre que sa femme ne soit pas satisfaite de son sort. En somme, William multiplie autour de lui des images qui lui ressemblent, en lesquelles il cherche naïvement à s'admirer. Rien d'étonnant, alors, à ce que le mouvement de fermeture s'amorce dans ce cercle restreint des intimes, à partir du moment où ceux-ci rejettent cette ressemblance, ou, au contraire, lui ressemblent très fidèlement, mais autrement qu'il n'avait prévu. Dans le premier cas, c'est Étienne, rejetant l'identification narcissique du père dans son fils ; dans le second, Guillaume, présentant à ce Narcisse non plus l'image de sa beauté, mais de sa laideur cachée et insupportable. Refoulé en lui-même et incapable de rayonner vers ce premier cercle qui l'entoure, il sera également incapable, on le devine, de rayonner au-delà. Voilà ce qu'exprime l'image finale : William, debout, seul au milieu de ce grand salon vide dont il vient de chasser toute sa famille. «*Laissez-moi vous regarder, laissez-moi regarder vos visages... C'est la première fois que je vois vraiment vos visages*», leur dit-il avant de les chasser, et il dit vrai : pour la première fois, il voit autre chose en eux que sa propre image, ses propres rêves et ambitions. Bien sûr, il continuera à vivre, à ambitionner le succès, les honneurs, la fortune ; mais il sait désormais que cela ne changera jamais rien à son indigence profonde. Il continuera simplement à «réussir» sa vie de raté : voilà ce qui en fait un personnage tragique «*condamné à vivre*».

On a dit de cette pièce qu'elle est fondée sur le conflit des générations. En fait, si l'on fait exception d'Étienne, qui meurt à la fin du premier acte, il y a peu de différence entre la génération de Guillaume et de Suzie, et celle de William : simplement un durcissement de l'âme et du cœur, une utilisation plus systématique des procédés bourgeois. Le véritable conflit naît au contraire au sein d'une même génération, entre deux systèmes de valeurs. C'est pourquoi l'action dramatique repose, en dernier ressort, sur un triangle amoureux d'un type un peu particulier, qui réunit Margot, Gaston et William. Les valeurs sont l'argent d'une part, l'amour et l'amitié d'autre part. Seul Gaston semble réussir à harmoniser les trois, puisqu'il aime Margot mais préfère renoncer à cet amour plutôt que de sacrifier l'amitié de William, sur laquelle repose leur association en affaires. Margot jouit du luxe que procure l'argent, mais compterait pour infiniment plus le bonheur de vivre avec celui qu'elle aime : «*Nous pourrions partir ensemble, toi et moi, et vivre enfin ! Vivre sans étouffer !*» Sans cet aveu de Margot, la dénonciation de Guillaume aurait été vaine ; on ne l'aurait pas cru. Parce que Margot ignore la force d'une longue amitié, mais connaît plus que tous les autres celle de l'amour, la fin tragique ne sera pas évitée. Car William, lui, reconnaît la valeur de l'amitié et l'estime au même prix que l'argent, alors que l'amour lui est à peu près inconnu. «*William voulait faire de la lumière, elle s'est faite*», dit Margot. La lumière, pleine et implacable, sur une situation qui durait, déjà, depuis longtemps et qui devait fatalement réduire chacun de ces trois personnages à l'extrême solitude.

Bien sûr, cela ne signifie pas que, dans la pièce, Margot et Gaston occupent une place aussi importante que William. Celui-ci demeure, d'un point de vue dramatique, le personnage principal. Mais il faut bien voir également la solitude des deux autres (et l'on pourrait ajouter celles de Guillaume et de Suzie) : c'est une constante, dans les quelques pièces de Dubé situés dans un univers bourgeois : être «*condamné à vivre*», cela veut dire aussi vivre seul, et cela vaut pour tous les personnages. Rares sont ceux qui sont capables d'assumer leur solitude. Mais tous y sont entraînés, forcés de franchir le cap de la lucidité. Au-delà, la vie continue ; mais chaque moment est lourd à porter, l'illusion, celle que procurent l'alcool et le mensonge, n'étant plus possible. Il faut se résigner à mourir à petit feu ou, comme le dit Jean-Pierre Ferland, «*vivre sa mort*». Les pauvres aussi, ceux d'«*Un simple soldat*» ou de «*Florence*», sont en un sens condamnés à vivre leur mort. La différence, c'est

qu'ils sont moins lucides, ou qu'ils s'en remettent plus volontiers à une sorte de fatalisme. Les bourgeois eux, n'échappent pas à la lucidité.

Ce théâtre «bourgeois» est encore réaliste, même si l'on est passé des quartiers populaires aux quartiers huppés de la ville. La structure est nette, l'intrigue tissée selon une constante progression dramatique, et dominée avec force, du début à la fin, par la figure de William. Mais pourquoi lui et non Margot? Il s'en faut de peu que la femme ne devienne la figure centrale. Mais Marcel Dubé est visiblement fasciné par deux figures d'hommes qui n'en font souvent qu'une : la figure du père et celle de l'homme de quarante ans. Il y a là une constante importante, dans son oeuvre. Constante d'autant plus significative qu'on s'est souvent plu à répéter que la littérature québécoise privilégie la figure de la mère, négligeant celle du père. Chez Dubé, rien de tel. Au contraire, la mère n'existe presque pas ; c'est plutôt l'épouse ou la maîtresse qu'il nous présente. Margot, par exemple, se soucie plus de Gaston que de ses enfants, William ne se préoccupe pas du tout de sa femme, et beaucoup de ses enfants. Être un mari aimant et tendre? L'idée ne semble pas l'avoir effleuré... Et s'il n'est pas non plus un père très tendre, il tient au respect et à l'amour de ses enfants. De même, dans "*Les beaux dimanches*", Victor souffre d'avoir perdu l'amour de sa fille ; mais l'abandon de sa femme, son indifférence, ne le blessent que dans son amour-propre.

La pièce a été créée à la télévision de Radio-Canada, le 1er décembre 1960 et reprise au Théâtre du Nouveau Monde, le 4 octobre 1968.

"Le visiteur"

(1960)

Drame

Le 31 décembre, Julien, qui est orphelin, se rend dans la famille de son oncle pour y fêter le Nouvel An. Il n'y trouve que Brigitte, la gardienne, qui le reçoit gentiment et l'installe pour la nuit. Au matin, l'accueil est si froid qu'il décide de plier bagages et d'aller retrouver Brigitte à l'auberge où elle travaille, même le jour de l'An.

Commentaire

La pièce n'a pas été produite à la scène, mais créée à la télévision de Radio-Canada, le 1er janvier 1960.

"Les frères ennemis"

(1960)

Drame

Depuis son enfance, Fred est jaloux de son frère aîné, Roland. Ce sentiment se développe jusqu'à se transformer en haine, puis en rage, et il déclenche chez lui des comportements paranoïaques. Il finit par aller vers son destin de bon à rien, laissant à Roland ce qu'il croyait posséder pour se mesurer à lui, soit sa fiancée.

Commentaire

La pièce n'a pas été produite à la scène, mais créée à la télévision de Radio-Canada, le 19 juin 1960.

Marcel Dubé s'essaya au téléroman :

“La Côte de Sable”
(1960-1962)

Téléthéâtre

À l'époque de la Deuxième Guerre mondiale, une famille connaît bien des bouleversements.

Commentaire

C'est une chronique minutieusement documentée.

De 1960 à 1962, Radio-Canada présenta soixante-sept épisodes de cette série, réalisée par Louis-Georges Carrier, avec Yves Létourneau, Denise Pelletier, Roger Garceau, Benoît Girard, Clémence Desrochers et Nathalie Gascon.

En 1961, Marcel Dubé a été élu membre de la Société Royale du Canada et membre de l'Académie des lettres du Québec.

En 1962-1963, il collabora au magazine “Perspectives”.

Le 18 novembre 1962, a été créée à la télévision de Radio-Canada, dans une réalisation de Paul Blouin, l'adaptation par Marcel Dubé de “*La mort d'un commis voyageur*” d'Arthur Miller.

“De 9 à 5”
(1963-1966)

Téléthéâtre

Commentaire

Réalisé par Louis Bédard, il a été diffusé à Radio-Canada de 1963 à 1966.

“Les beaux dimanches”
(1965)

Drame

Au lendemain d'une réception dans une maison chic de la banlieue de Montréal, par un beau dimanche de l'été de 1965, Victor a, malgré le refus d'Hélène, invité les fêtards de la veille à continuer leur beuverie. Ces couples blasés, d'âge moyen, cherchant des façons de passer l'après-midi, se mettent à jouer au jeu de la vérité et ainsi émerge le tableau d'une société perdue, privée d'espoir et de désir de changer le monde. Victor perd progressivement sa tranquille et inconsciente assurance à mesure que les amis réunis lui révèlent la laideur du monde où il vit ; alors seulement il prend conscience de sa solitude, comprenant tout à coup que sa femme, Hélène, et sa fille, Dominique, sont pour lui des étrangères, et que ce qu'il prenait pour de l'amour n'était que de la haine ou de l'indifférence. Le mot de la fin en dit long sur cette vie. En pensant à sa femme et à sa fille, Victor dit en effet : « *Qu'est-ce qu'elles ont à vouloir me tuer tranquillement?* »

Au contraire, un couple de jeunes se permet de rêver et entrevoit son avenir malgré la dépression complaisante des parents. Olivier se lance dans une tirade où s'adressant directement au public, il exprime son impatience et prend une position politique très ferme par rapport à l'avenir du Québec.

Commentaire

La pièce, bien que fort percutante, ressemble beaucoup à une fresque sans grande cohérence, et si Victor et Hélène la dominent, c'est bien faiblement. Le jeu de la vérité est discret, intégré secrètement aux rouages de l'intrigue. L'examen est cinglant de la bourgeoisie des années soixante, mais aussi de celle de nos jours qui propose un discours souvent semblable à celui d'antan. Au passage, on y découvre la vision du séparatisme d'alors, la place de la religion, de l'argent, de l'amour, de la liberté. La pièce, créée à la Comédie-Canadienne en 1965, est devenue un téléthéâtre diffusé à Radio-Canada, mais qui, pour des raisons que l'on devinera, a été amputé de la tirade politique. Marcel Dubé confia à ce propos : « *Le théâtre était un médium où la censure n'existait pratiquement pas. À la différence de la télévision. Dans les années 60, par exemple, j'avais créé dans un téléroman un personnage indépendantiste qu'il a fallu que je supprime.* » La pièce fut reprise au théâtre en 1993.

“Au retour des oies blanches”

(1966)

Drame

Les membres d'une famille bourgeoise de Québec se livrent à un jeu de la vérité au cours duquel apparaît tout un fond de secrets de famille étouffants qui les rongent. Achille de Lacroix, le père, homme politique en disgrâce, dominé par sa mère, Amélie (figure matriarcale pieuse et accommodante, qui veille depuis toujours à soigner les apparences), a commis un viol il y a plusieurs années. Son demi-frère, Thomas, désormais absent, inaccessible, aimé par les uns, détesté par les autres avec la même ferveur, a séduit sa femme, Élisabeth, qui engourdit son chagrin dans l'alcool où elle a sombré. Ainsi, Geneviève, qui croyait être la fille d'Achille, est-elle issue de l'aventure entre sa mère et Thomas.

Aussi les enfants sont-ils en rébellion contre tout ce que représentent leurs parents : Robert est un délinquant qui voudrait épancher sa haine de tout le monde dans un livre qui ne verra jamais le jour ; Geneviève est une supposée névrosée pour laquelle faire éclater la vérité à propos des aventures extraconjugales de son père est devenu une nécessité, sinon elle étoufferait, elle mourrait. Elle en fait un véritable combat qui conduit à la violence de l'explosion finale quand le père, demandant à la jeune fille qu'il a violée de démentir les dires de sa fille, s'exclame : « *Vous êtes la seule personne qui peut empêcher ma maison de s'écrouler !* »

Commentaire

C'est un drame qui est construit sur les révélations progressives de secrets au sein d'une famille bourgeoise qui se livre à un jeu de la vérité systématique, les huit membres d'un clan de la petite bourgeoisie de Québec, prêts à tout pour sauver les apparences. Cependant, cette histoire qu'on voudrait nous faire croire aussi ample que celle des Atrides est, en réalité, d'une grande banalité. L'intrigue est prévisible à souhait, et les situations (honneur perdu, hypocrisie, alcoolisme, homosexualité, inceste, viol, infidélité, suicide, etc.), si elles viennent ébranler un équilibre reposant jusque-là sur le silence, car la bienséance règne, ne nous choquent ni ne nous émeuvent car cela fait beaucoup de maux pour une seule famille, au détriment du thème principal : le secret de la mère au sujet de sa fille. Mais les dialogues sont ciselés et empreints de cynisme et d'humour désespéré.

Marcel Dubé a voulu faire de Geneviève, la jeune fille dure qui ressemble aux jeunes héroïnes de ses premières pièces : Ciboulette, Florence, une véritable héroïne tragique qui, à la manière d'Antigone, est guidée par une soif d'authenticité, une quête désintéressée, plus grande qu'elle. Si le jeu de la vérité qu'elle a inventé isole dans son indigence chacun des autres personnages, c'est en fait elle-même qui est réduite à la solitude la plus profonde puisqu'elle apprend que le seul homme qu'elle a

aimé était son père. «*Il te faudra tout quitter, Geneviève*, lui dit Richard. *Il te faudra renoncer à te souvenir même de son nom et de son visage*».

Quant à lui, Achille, demeure imperméable à toute pénétration du tragique, tant il est replié sur lui-même et habité par sa mauvaise foi. Tom, personnage-clé mais absent, est depuis longtemps condamné à la solitude.

L'action se situe après la reprise du pouvoir par l'Union nationale, ce qui permet à Achille de Lacroix, «*victime*» du gouvernement libéral, de «*réclamer justice*» auprès du successeur de Duplessis à la direction du parti.

touche à tous les tabous de la vie contemporaine mais a une valeur universelle. Les oies blanches sont des messagères de bonheur ou de malheur.

La pièce avait été écrite pour Louise Marleau qui tenait le rôle de Geneviève. La mise en scène fut faite par Louis-Georges Carrier. La création eut lieu à la Comédie-Canadienne, le 21 octobre 1966. La pièce a été adaptée à la télévision. Même si elle compte parmi les classiques du théâtre québécois, elle ne fut jamais remontée professionnellement jusqu'à ce qu'elle soit reprise au Théâtre du Rideau-vert en 2006, Louise Marleau étant cette fois-ci la metteuse en scène et le rôle de Geneviève étant tenu par Catherine Renaud.

Louise Marleau pensait que c'est une pièce intemporelle, que le combat de Geneviève serait encore d'une criante actualité. Mais, même si on a supprimé beaucoup d'allusions à la politique des années soixante, on a dû constater qu'«*Au retour des oies blanches*» a mal traversé le temps, que le drame familial semble, en regard de notre époque, avoir perdu toute pertinence. Cependant, la pièce conserve une valeur documentaire certaine, étant le reflet d'une société en pleine mutation, celle où les enfants, ayant tué Dieu pour s'engager dans la «*révolution tranquille*», s'opposèrent à leurs parents qui avaient été élevés chez les jésuites ou les ursulines.

‘Il est une saison...’
(1966)

Comédie musicale

Après un enregistrement du “*Misanthrope*” de Molière pour la télévision, les acteurs, les autres participants du tournage et quelques invités discutent de leur expérience et plus spécifiquement des personnages de la pièce. Ils reprennent par la suite leur quotidien. Les scènes de leur vraie vie nous montrent alors qu'ils sont beaucoup plus près des personnages de la pièce qu'ils ne le croient.

Commentaire

Accompagnée de chorégraphies et de dix-neuf chansons sur une musique de Claude Léveillé, la pièce a été créée au Théâtre de Marjolaine (Eastman), au cours de l'été 1966. En juin 1967, elle a été présentée à la télévision de Radio-Canada.

En 1966, Marcel Dubé reçut le prix Victor-Morin de la Société Saint-Jean-Baptiste.

“Un matin comme les autres”

(1968)

Drame

Madeleine et Max ont invité leurs voisins, Claudia et Stanislas, à partager leur repas. À minuit, ils boivent encore. Ils discutent et se déchirent. Reproches, amertume, infidélité, confidences et faux espoirs... les personnages finiront-ils par accepter leur sort?

Commentaire

La pièce a été créée à la Comédie-Canadienne, le 23 février 1968.

“Pauvre amour”

(1968)

Drame

Georges et Françoise, après vingt ans de mariage, tentent par un voyage en Europe de renouer avec eux-mêmes, de refaire leur amour laissé à l'abandon dans le champ de l'habitude. Au cours de ce voyage, tous deux ont des aventures. À leur retour, l'abcès est crevé et Françoise préfère la solitude à la vie interminable de deux êtres qui n'ont plus rien en commun : «*Tu verras : quand la solitude est intolérable, on parvient quand même à la supporter. Et c'est de cette façon seulement qu'on change vraiment*». À quoi son mari répond : «*Mais c'est une situation effroyable ! - Mais non, dit-elle. Un sujet de roman un peu banal, rien de plus.*»

Commentaire

Marcel Dubé y a tenté une expérience nouvelle, faisant se rencontrer des personnages qui ne se connaissaient pas. Mais, peut-être du fait de cette technique et de cette structure préconçues, la pièce a été un échec.

La pièce a été créée à la Comédie-Canadienne, le 15 novembre 1968.

“La vie quotidienne d'Antoine X”

(1968)

Comédie

Malheureux en ménage, Antoine passe ses soirées dans un bar à parler de sa jeunesse et de sa vie conjugale qui le dégoûte. Un soir, en rentrant à la maison, il trouve Anne-Marie, la gardienne. Cette rencontre lui permet de redevenir ce qu'il est, un enfant. Mais, au retour de sa femme, sa vie s'obscurcit à nouveau. Le lendemain, il est accoudé à son bar habituel.

Commentaire

La pièce a été créée au Théâtre du Rideau Vert, le 5 novembre 1969.

Cette variante de “*Il est minuit Georges*” est devenue par la suite “*Le coup de l'étrier*”.

“Virginie”
(1968)

Virginie, qui a trente-huit ans, a passé sa vie à soigner son père. Elle travaille pour Charles, homme riche, peu cultivé, profitant des femmes et dont la vie conjugale a été gâchée par son égoïsme. Tous deux s'attachent l'un à l'autre, mais Charles ne sait pas aimer et Virginie ne sait pas accepter l'amour.

Commentaire

La pièce n'a pas été produite à la scène, mais créée à la télévision de Radio-Canada.

En 1968, Marcel Dubé publia une analyse de son œuvre intitulée : **“La tragédie est un acte de foi”**.

“Avant de t'en aller”
(1969)

Carla, qui a vingt ans, a été la maîtresse d'un étudiant un peu plus âgé, Marco. Pour se libérer de l'emprise qu'il a sur elle, elle devient l'amante d'un professeur de quarante ans, avec qui elle doit partir en voyage. Au moment du départ, Marco arrive, accompagné d'une enseignante. Tous deux se liguent pour détruire l'image du professeur. Carla se retrouve toute seule avec Marco qui va la reposséder fatalement.

Commentaire

La pièce a été créée au Théâtre du Rideau Vert, le 5 novembre 1969.

“Hold-up !”
(1969)

Drame

Madeleine, qui a trente-six ans, amène deux jeunes inconnus à l'appartement vide de son ancien amant. Fouillée, déshabillée, menacée, elle est forcée de les conduire chez sa mère pour leur remettre de l'argent. Grâce à un subterfuge, les deux femmes finissent par tuer les jeunes gens.

Commentaire

À partir d'un scénario de Louis-Georges Carrier, Marcel Dubé voulut transposer au théâtre de la technique du photo-roman. Mais, peut-être du fait de cette technique et de cette structure préconçues, la pièce a été un échec.

La pièce a été créée au Théâtre de Marjolaine, le 27 juin 1969.

Après vingt ans de création soutenue ponctués de succès, on a, au début des années 70, diagnostiqué chez Marcel Dubé la maladie de Crohn, maladie inflammatoire chronique qui affecte les intestins. Elle l'a forcé à l'inaction, l'a éloigné de la scène. Il souffrait mais ne le montrait pas. Il s'est ensuite remis à l'œuvre tentant de faire contre mauvaise fortune bon cœur.

“Le père idéal”
(1972)

Drame

Vincent, écrivain, aime la solitude, mais sa femme l'oblige à une vie sociale intense. Face à de nombreux comptes impayés, il change d'aiguillage et devient un homme d'affaires riche et recherché pour ses talents d'organisateur. Il délaisse sa famille. Mais il est seul et sa conscience entend des voix : son fils, sa fille, sa maîtresse, son épouse et un ami lui font des reproches ou le rassurent.

Commentaire

La pièce n'a pas été produite à la scène, mais créée à la télévision de Radio-Canada, le 3 avril 1973.

“Rendez-vous du lendemain”
(1972)

Drame

Manuel, ami et ex-bras droit du chef révolutionnaire Machetta, a suivi celui-ci qui promettait au peuple la liberté, la prospérité et la paix. Mais, après le succès de la révolution, il se rend compte que, devenu président de la république, il a remplacé la liberté par la peur, la prospérité par la faillite et la paix par la terreur. Il se retourne donc contre lui. Condamné par les tribunaux révolutionnaires, il refuse de trahir ses nouveaux chefs, et passe devant le peloton d'exécution.

En 1973, Marcel Dubé reçut le prix Athanase-David pour l'ensemble de son œuvre. Mais il était critiqué par d'autres écrivains pour sa défense d'un niveau de langue soutenu.

“L'impromptu de Québec ou Le testament”
(1974)

Comédie en quatre tableaux

Au moment de son inhumation, Jérôme Dessureaux se dresse subitement dans son cercueil et jette sa malédiction sur l'assistance. Un retour en arrière fait découvrir toutes les manigances que les gens de son entourage ont imaginées pour mettre la main sur son héritage.

Commentaire

La pièce est une adaptation du “*Légataire universel*” de Jean-François Regnard. Elle a été créée au Théâtre de Marjolaine, le 22 juin 1974, sous le titre “*Le testament*”, puis présentée à la télévision de Radio-Canada sous le titre de “*Qui perd gagne*”, en 1975.

“L'été s'appelle Julie”

(1975)

Drame

Ludovic, écrivain angoissé bientôt quinquagénaire, regarde le monde avec l'espoir inquiet de ses projets. Comme le dit Hélène, sa seule amie, il s'accorde aussi mal avec l'évolution du monde qu'avec le vertige de ses sentiments. Seul, en quête d'un absolu qui lui a échappé toute sa vie, saura-t-il, grâce à Julie, trouver le printemps après l'été?

Commentaire

La pièce a été créée au Théâtre de l'Escale, le 24 juin 1975.

“Dites-le avec des fleurs”

(1976)

Comédie

Dans une «commune» de la fin des années 1970 pousse un immense lierre, Parthénocisse, véritable baromètre de la vie du groupe. À la fin, il a perdu toutes ses feuilles ; on comprend que le rêve du mariage communautaire s'est effondré. Chacun des partenaires repart de son côté, une fois dressé le bilan financier de l'opération !

Commentaire

La pièce a été écrite en collaboration avec Jean Barbeau et créée au Bateau-Théâtre l'Escale, dans l'été 1976.

“Le réformiste ou L'honneur des hommes”

(1977)

Drame

Régis, à cinquante-cinq ans, est l'homme de plusieurs vies. Idéaliste radical, orgueilleux, autoritaire, il tente d'apporter des réformes dans une énorme école secondaire, mais ses vues se butent à celles de ses «ennemis» qui le forcent à adopter la ligne dure.

Commentaire

La création eut lieu au Théâtre du Nouveau Monde, le 4 février 1977.

“La vie promise”

(1980-1983)

Téléroman

Commentaire

Ce dernier téléroman ne gagna pas vraiment la faveur du public.

En 1984, Marcel Dubé obtint le prix Molson.

“Le trou”
(1985)

Comédie

Des habitués d'un bar discutent des fameux trous : ceux du dehors comme ceux du dedans. L'un d'eux s'enfuit. De peur d'y tomber?

“L'Amérique à sec”
(1986)

Comédie

À l'époque de la prohibition, un contrebandier vit aussi une histoire d'amour.

Commentaire

Les situations loufoques sont irrésistibles.
La création eut lieu au Théâtre de l'Écluse, le 20 juin 1986.

“Les naufragés du Labrador”
(1990)

Scénario

Commentaire

Le téléfilm a été réalisé par François Floquet.

Sa longue maladie et son incapacité à travailler obligèrent Marcel Dubé à vendre ses droits d'auteurs. Mais il parvint à vivre de sa plume, pas richement mais honorablement, en écrivant de grands reportages pour des périodiques, un ouvrage sur le peintre Jean-Paul Lemieux, en oeuvrant au Conseil de la langue française ou au secrétariat permanent des peuples francophones qu'il a fondé. En novembre 1995, lors de la “Soirée des masques”, le milieu théâtral québécois lui rendit un hommage particulier.
Il publia son premier roman :

“Yoko ou Le retour de Melbourne”
(2000)

Roman

C'est l'itinéraire d'une désillusion qui se déroule au rythme de la traversée de la région de Charlevoix aux prises avec les bourrasques de décembre.

Commentaire

Marcel Dubé reconnu : « *Quant à l'écriture de nouvelles ou de romans, c'est très difficile pour moi parce que je suis habitué à écrire sous des contraintes techniques, en pensant aux décors, par exemple. La liberté que m'offre l'écriture romanesque ne m'est pas familière.* »

En 2001, Marcel Dubé a été fait officier de l'Ordre du Québec et officier de l'Ordre du Canada.

En 2002, ses cinquante ans d'écriture ont été célébrés par la reprise sur scène de ses pièces "*Bilan*" et "*Au retour des oies blanches*".

En 2005, il a gagné le prix du gouverneur général.

En 2006, lui a été attribué le prix Hommage Québécois.

Marcel Dubé a donné un formidable élan à la dramaturgie québécoise dont il a été le fondateur avec Gratien Gélinas. Il a été le premier dramaturge du Québec qui a pu choisir ce métier et en vivre, grâce aussi à la radio et à la télévision. Au total, il a, en cinquante ans, signé plus de trois cents oeuvres : scénarios, documentaires, pièces de théâtre, dramatiques pour la radio, télé-théâtres [dont il déplore la disparition]) ainsi que des poèmes et un roman, des narrations de nombreux documentaires. En dix ans, il a donné quarante-quatre textes à Radio-Canada, et il en a souffert : « *Je ne suis pas un écrivain, je suis un fournisseur de textes, je suis un prolétarien de l'écriture.* » Cela l'a forcé à aller au bout de son talent et cela lui a nui car il n'a pu prendre de recul.

Il n'a jamais voulu faire de mise en scène alors qu'il a longtemps participé à la conception des décors et des costumes. Pour la première fois, il a permis aux Québécois de suivre le phénomène de la création alors qu'auparavant toutes les pièces étaient du répertoire.

Il y a, dans son oeuvre dramatique, deux périodes bien nettes. Sa plume aiguisée dévoilant de noirs secrets familiaux, il dressa d'abord le tableau d'une société populaire désorientée (précédant en cela Michel Tremblay) puis celui d'une société bourgeoise décadente, toujours celui d'une jeunesse tourmentée.

Chez lui, la gamme des sentiments est large, depuis la sensibilité violente et tourmentée de Joseph Latour jusqu'à la tendresse infiniment discrète de Blanche et Virgile, dans "*Le temps des lilas*". Mais toujours ces pièces sont empreintes d'une poésie simple : poésie fruste de "*Florence*", d'"*Un simple soldat*", de "*Pour cinq sous d'amour*"; poésie un peu mièvre, plus factice, du "*Temps des lilas*"; poésie plus intérieure de "*Chambre à louer*". Mais le chef-d'oeuvre de ce théâtre empreint d'une poésie profondément humaine demeure "*Zone*".

Les pièces qui furent produites après 1960 nous mirent en présence de personnages très différents, dans un décor nouveau et une ambiance aussi étrangère qu'il se peut aux pièces de la première période. Les liens de sympathie étaient visiblement rompus entre l'auteur et ses personnages : il ne vibrait plus autant à leurs souffrances. Il y avait peu de fraîcheur et de poésie, mais la peinture franche, un peu brutale, des turpitudes de l'être humain. Les personnages principaux ont vieilli, ou les jeunes (ceux d'"*Octobre*" ou d'"*Équation à deux inconnus*", ceux de "*Pauvre amour*") sont déjà compromis dans la fausseté et les artifices de la bourgeoisie : ils sont compliqués, égoïstes, calculateurs, ou déjà blasés. À la place des rêves, ils ont l'argent; au lieu des aspirations obscures et des illusions, une volonté terriblement lucide d'arriver à leurs fins. Est-ce à dire que le dramaturge a pris, consciemment, un nouveau virage, ne concevant plus le théâtre de la même manière ou croyant refléter par là une évolution de la société québécoise? Il n'en est rien. Car l'évolution de la société vers la conquête d'un statut social plus élevé n'était certes pas encore un phénomène notable. Quant à sa conception du théâtre, il affirma qu'elle n'avait guère varié, fondamentalement, depuis le début de sa carrière.

Mais quelle est, au juste, cette conception? Elle se résume en un mot : émouvoir. « *L'important pour moi* », a-t-il confié, et ce depuis les toutes premières pièces, « *c'était d'arriver à émouvoir* », c'est-à-dire, comme chez les classiques, provoquer l'émotion tragique. Aussi, quand on lui reproche de faire constamment des pièces noires, de se complaire dans la peinture d'un univers bloqué, il répond

simplement : «*Je ne voulais pas être noir et pessimiste. Je cherchais à découvrir la tragédie chez mes personnages.*» Découvrir et exprimer cette tragédie parmi les gens de son milieu, non plus, précise-t-il, selon l'obsédant schéma dualiste du bien et du mal, de la chair et de l'esprit, mais dans une perspective existentielle, celle d'un «*être malheureux dans sa chair, un être de compassion qui demande sa part de soleil, sa pitance de bonheur* » («*La tragédie est un acte de foi*»). Et il est vrai qu'en ce sens, sa conception du théâtre n'a jamais varié : dans les premières pièces comme dans les plus récentes, à travers le réalisme populaire comme par la peinture d'une certaine élite bourgeoise, il recherche toujours l'émotion tragique. Ce qui ne signifie pas que chacune de ses pièces soit, au sens strict, une tragédie. Il n'y a que «*Zone*» et «*Un simple soldat*» qui atteignent à cette intensité dramatique liée à la fatalité des grandes tragédies. Les autres se situent toutes au niveau du drame au sens où on l'a entendu depuis Diderot et Hugo, ou peut-être chez Tchekhov et chez les dramaturges américains du vingtième siècle : une action dramatique où voisinent volontiers éléments comiques et tragiques, liés de près au quotidien de la vie, et mettant en lumière le pathétique de certaines situations humaines. Cela peut aller du mélodrame («*Le temps des lilas*» n'y échappe pas) jusqu'aux fresques tragi-comiques, au drame psychologique et social très voisin de l'authentique tragédie : c'est le cas de «*Bilan*», de «*Florence*», d'«*Au retour des oies blanches*», entre autres. Mais ce n'est pas de ce côté qu'il faut chercher l'explication de l'évolution du théâtre de Dubé. Il n'y a pas eu de virage brusque, de remise en question fondamentale ; simplement, l'élargissement normal de l'horizon d'un dramaturge, en fonction d'une expérience acquise et d'influences nouvelles qui ont joué.

Si, plus tard, il cherche à explorer un autre milieu, l'explication est simple : possédant désormais son métier, il éprouva le besoin de décrire d'autres aspects de la société québécoise. Mais il bénéficia aussi de certaines influences nouvelles, surtout américaines : les dramaturges Miller, MacShoub, Irving Shaw, Gibson, qu'il a traduits ou adaptés, Steinbeck ou Caldwell chez les romanciers. L'ambiance même de ces salons où l'on boit et où l'on s'ennuie de vivre ressemble à celle à laquelle nous a habitués, en particulier, la littérature américaine. Il est difficile de préciser l'importance exacte de ces influences, mais elles ont joué un rôle dans cette évolution. Toutefois, à une critique qui lui demandait : «*Quel est votre dramaturge préféré?*» il répondit sans hésiter : «*Tchékhov : c'est l'inventeur du théâtre moderne* ». Enfin, et surtout, le passage du réalisme populaire à un réalisme psychologique et bourgeois tint en définitive, mais par le biais du langage, à une option politique. Dans ses premières pièces, Marcel Dubé n'a pas eu, sur la question du langage, des exigences bien définies. Il tâchait simplement d'en arriver à une transposition acceptable du langage parlé, en évitant les excès du «*joual* ». Mais vers la fin des années 50 (c'est lui-même qui le précisa, dans un article daté de 1968) il en est venu à des exigences plus précises et à une véritable politique du langage. «*Vers la fin des années cinquante, les problèmes politiques, culturels, éducatifs, ceux-là même de notre survie, prirent une telle acuité au Canada français, qui pour moi s'identifie au Québec, que j'optai pour une orientation nouvelle. Je pris conscience tout à coup de l'importance de la langue française comme condition déterminante, primordiale, indissociable de notre survivance. Autour de cette langue, autour de notre culture particulière en Amérique du nord commencèrent à se grouper les éléments de base de ce que nous convenons d'appeler de plein droit aujourd'hui : la nation canadienne-française.* » («*Problèmes du langage pour le dramaturge canadien-français*»). Une telle prise de conscience, laquelle implique une option politique, modifia considérablement son utilisation du langage, parce qu'elle lui fit voir dans une lumière nouvelle le rôle du dramaturge. Celui-ci n'a pas en effet un rôle directement politique à jouer dans la société ; mais, s'il est conscient des problèmes qui l'entourent, si la situation politique de la société à laquelle il appartient ne le laisse pas indifférent, il se sent responsable vis-à-vis de cette société. Responsabilité qui se traduit, chez lui, par le refus d'une langue appauvrie qui dessert l'élan libérateur d'un peuple, et par le souci de contribuer, pour sa part, à lui donner une langue qui, sans être celle de Paris, soit acceptable. Il n'a pas, pour autant, renoncé au réalisme sociologique, ni à sa préoccupation première qui était d'émouvoir le spectateur. Il chercha cependant un équilibre nouveau, en fonction de l'option politique qui était la sienne, et dont découlait une conception nouvelle du rôle social du dramaturge. Pour y arriver, le moyen le plus naturel était d'abord de décrire un milieu social où la correction du langage fût plus vraisemblable, celui où évoluent des personnages plus cultivés et plus riches. Mais il n'est pas exclu qu'on puisse

trouver un équilibre tout aussi acceptable entre la correction de la langue écrite et le langage parlé dans les quartiers moins favorisés. L'essentiel, disait-il encore, c'est «*qu'il y ait entre les écrivains et la collectivité qu'ils expriment une communion d'esprit*».

Dans l'évolution générale de son théâtre, il est encore un problème important à considérer : celui de la technique et des structures dramatiques. Or, dans ce domaine, l'influence la plus marquante fut sans contredit celle de la télévision. Il y est arrivé presque en même temps qu'au théâtre et presque toutes ses pièces ont été soit écrites, soit adaptées pour la télévision, ce qui suppose, évidemment, un jeu d'influences réciproques... Sans doute l'influence des techniques télévisuelles sur son théâtre ne fut-elle pas constante ; mais il faut reconnaître que, dans certaines pièces tout au moins, sa familiarité avec la télévision lui a permis d'introduire au théâtre des techniques cinématographiques. Il acquit très tôt une grande souplesse, et jamais il ne semble avoir eu à se débarrasser d'une structure figée en trois ou cinq actes, ou d'une technique traditionnelle ; au contraire, il construisit plus spontanément ses pièces en tableaux, et plutôt qu'à la pyramide classique, elles ressemblent davantage à une série de cercles concentriques ou de spirales autour d'un noyau central. Mais la structure varia constamment, selon les exigences propres de chaque pièce, sans dessein préconçu.

Ses personnages sont devenus des archétypes. La constante importante chez lui est la fascination pour deux figures d'hommes qui n'en font souvent qu'une : la figure du père plus ou moins forte ou pitoyable, toujours touchante, et celle de l'homme de quarante ans arrivé à sa maturité et qui s'interroge sur son destin. Il a voulu désacraliser l'image «*du Canadien français, l'image belle et folklorique d'un brave homme, gai luron, simple et heureux, fervent catholique vivant prospère dans sa province de Québec*» car la réalité lui a montré un homme pauvre et dominé, incapable de «*crier ni sa révolte ni sa souffrance*».

Pourtant, il y a un hiatus entre ses convictions politiques et son oeuvre. Car, si l'on excepte quelques allusions à des événements politiques contemporains, même si tout son théâtre, et particulièrement les pièces dominées par la figure du père, révèlent un peuple au destin pathétique et aspirant obscurément à une libération, on ne peut parler d'une oeuvre «engagée», politisée. «*Écrire sur les convictions politiques ou religieuses du Canadien français, précisa-t-il lui-même, ne m'intéresse pas du tout.*»

On doit plutôt retenir cette autre déclaration de lui : «*Je veux écrire sur ce qui révolte l'homme quand il lève les yeux au ciel pour blasphémer.*»

L'oeuvre de Marcel Dubé se trouve au fondement de la culture québécoise moderne : souvent reprise, étudiée dans les écoles, elle reste une des plus marquantes de la dramaturgie au Québec.

André Durand

Faites-moi part de vos impressions, de vos questions, de vos suggestions !

[Contactez-moi](#)