

[Article]

Robert Gravel : des planches à la plume

Robert Gravel: from the boards to the pen

Hugo DRAINVILLE-LAVALLÉE

Summary

Robert Gravel (1947-1996) was a significant figure in contemporary Quebec theater. First involved as an actor, he subsequently created several theatrical productions within the Théâtre Expérimental de Montréal (1971), then the Nouveau Théâtre Expérimental (1979), and also founded the Ligue Nationale d'Improvisation (1977). He has always sought to place the actor at the center of the creative process, showing a certain distrust of traditional theater, centered around the text.

Towards the end of his career, surprisingly, Gravel turned to writing plays, notably *La Tragédie de l'homme*, including "Durocher le milliardaire" (1991), "L'Homme qui n'avait plus d'amis" (1991) and "Il n'y a plus rien" (1992). The present article aims to characterize the dramaturgy of Robert Gravel, firstly emphasizing the ways in which it distances itself from traditional drama. Including elements of the vein of comedy and burlesque, such as satire and improvisation, this dramaturgy depicts the social atomization of the end of the twentieth century, undermining the structuring principles of traditional drama, namely the plot and overall action. Interactions being emptied of purpose, the characters find themselves turned on themselves, their narcissism, their isolation and their misery.

Mots-clés : Drame contemporain, Dissolution de l'intrigue, Évidement du dialogue, Hybridité des genres

Keywords: Contemporary drama, Dissolution of the plot, Eschewal of dialogue, Hybridity of genre

Robert Gravel (1947-1996) a été une personnalité majeure du théâtre québécois contemporain, exerçant les métiers d'acteur, de metteur en scène et d'écrivain. Originaire de Montréal, il a laissé une influence indélébile sur la scène culturelle québécoise pendant ses 25 ans de carrière. Cet article portera sur sa dramaturgie et nous commencerons par un bref portrait de son travail dans le domaine.

1. Robert Gravel : acteur et créateur

En 1971, Robert Gravel co-fonde le Théâtre Expérimental de Montréal (TEM), pionnier du théâtre avant-gardiste au Québec, apportant une contribution majeure à l'évolution artistique de la scène théâtrale québécoise. En 1979, un désaccord irréconciliable entre divers membres fondateurs du TEM quant à l'orientation du groupe mène à une scission : Pol Pelletier fonde le Théâtre Expérimental des Femmes, alors que Gravel et Jean-Pierre Ronfard initient le Nouveau Théâtre Expérimental (NTE), qui existe encore aujourd'hui. Gravel y a œuvré jusqu'à son décès. Acteur de formation, Gravel a toujours voulu placer le jeu au centre de ses créations dramatiques. Dans un bon nombre d'œuvres créées au sein du TEM/NTE, il refuse l'idée d'un texte écrit définitif, multipliant les concepts de représentations qui visent à éclater le texte dramatique et se rapprochent parfois davantage du happening que de la pièce de théâtre en son sens traditionnel : participation du public à l'écriture, modifications profondes du sujet dramatique à chaque représentation et, bien sûr, improvisation.

C'est dans cet esprit qu'il co-fonde en 1977 la Ligue Nationale d'Improvisation (LNI), probablement sa création la plus marquante dans l'esprit du public québécois. Il imagine une grande joute ancrée dans cet élément qu'il estime essentiel au développement de l'acteur, l'improvisation : « Apprendre à improviser, c'est avant tout apprendre à écrire : écrire spontanément, seul ou avec d'autres, devant un public (condition sine qua non), des pièces de théâtre, de durées variées, dont le principal intérêt est précisément qu'elles s'écrivent, s'interprètent et se mettent en scène devant nos yeux. » (Gravel, 1987, p. 18) La LNI emprunte son décor au monde du hockey,

souvent considéré comme le sport national des Québécois. Ainsi, les saynètes sont actées sur une scène rappelant une patinoire, les joueurs de chaque équipe se présentent vêtus de maillots sportifs, et un arbitre dicte les paramètres de la saynète à être improvisée : thème, temps accordé, nombre de joueurs de chaque équipe. Au terme du jeu, le public vote pour l'équipe qui a offert la meilleure performance. Cependant, ceci n'est qu'un « emballage », selon Gravel, qui a pour but de donner à cette tâche ardue qu'est l'improvisation un contexte ludique, une invitation à l'audace, à la prise de risque.

Il peut donc paraître étonnant que les dernières années de Gravel, l'homme de théâtre, soient consacrées à l'écriture de quatre pièces, les trois premières formant une trilogie intitulée *La Tragédie de l'homme : Durocher le milliardaire* (1991), *L'Homme qui n'avait plus d'amis* (1991) et *Il n'y a plus rien* (1992), puis *Tom, Thérèse et Simon* (1996). Son décès soudain en 1996 surprend la communauté théâtrale québécoise, renforçant le caractère énigmatique de cet apparent virage vers l'écriture en fin de carrière. Il semble pourtant qu'il répétait souvent dans ses dernières années qu'il souhaitait, plus que toute autre chose, écrire pour le théâtre (Plante, 2004, p. 233). Aussi, cette aspiration paraîtra parfaitement logique si l'on considère ses premières créations au TEM/NTE, quasi-hostiles à une forme de théâtre figée par l'écriture, comme un appel à une réforme de l'écriture dramatique. L'écriture gravelienne, tel que nous tenterons de démontrer, s'avère résolument contemporaine, tant dans les thématiques abordées que par une corruption des schèmes dramatiques traditionnels, qui épousent de leur forme le délitement social qu'observe l'auteur. Pour ce faire, il puise entre autres, sans surprise, dans la veine de la comédie : la satire et l'improvisation traversent ses œuvres.

Dans les pages qui suivent, nous procéderons d'abord à une analyse plus globale de la trilogie, puis, un peu plus en détail, pièce par pièce. Ensuite nous recadrerons ces pièces dans le contexte du Québec de la fin du vingtième siècle. Finalement, nous verrons comment la dramaturgie de Gravel puise dans divers genres dramatiques.

2. *La Tragédie de l'homme : de l'action à la situation*

La perplexité dans laquelle les drames de Gravel laissent le spectateur tient en partie à l'impression qui demeure, à leur conclusion, qu'il « ne s'est rien passé ». Pourtant, on ne peut leur reprocher de manquer de substance dramatique, ou, plus

précisément, de conflits. Néanmoins, il se trouve là un décalage entre les attentes traditionnelles de la majorité du public et le résultat auquel il se trouve confronté. Il s'agit bien de conflits, mais pas du conflit dramatique, en son sens aristotélicien, soit l'opposition de personnages dont chacune des positions serait raisonnablement justifiable. Noyau de la tragédie antique, il commandait la caractérisation des personnages et les nouait dans une intrigue qui ne trouverait de dénouement qu'à la fin, porté par une action ininterrompue, dans une tension sans cesse progressante, à son point d'éclatement. Cette conception de la tragédie a dominé la dramaturgie occidentale depuis le classicisme et le conflit dramatique, qui en est la clé de voûte, guide aujourd'hui encore la majorité des productions. Cela explique une partie du désarroi que provoque la dramaturgie gravelienne : on serait facilement tenté de déclarer une absence totale de fable dans ses pièces, mais l'étude attentive incitera à un peu plus de prudence.

Plutôt, on peut noter dans ses pièces l'absence ou le déplacement à un autre niveau de la progression habituellement caractéristique de l'action d'ensemble, où l'intrigue serait transportée de scène en scène par une dynamique structurée et dans une tension sans cesse grandissante. Il ne s'agit pas tant d'une fragmentation de l'intrigue que du passage d'un mode dynamique à un mode statique. En effet, les contradictions qui constituent les personnages sont des données de départ, une situation initiale qui contenait déjà en creux leur impossibilité à être résolues, d'où l'impasse sur laquelle elles débouchent. Si l'action aristotélicienne devait assurer à la tragédie sa cohérence, la structure statique des pièces graveliennes ne poursuit de toute évidence pas le même objectif. À une action d'ensemble se substitue une mise en situation, qu'il convient de qualifier de laboratoire. Les personnages de Gravel sont placés sur la scène et enfermés dans une situation flouée, comme des cobayes que l'on s'apprête à livrer à une expérience. Nous tâcherons dans les prochaines pages d'illustrer cette dramaturgie au mode statique, dramaturgie de l'impasse, par une courte analyse de chacune des pièces de *La Tragédie de l'homme*.

2.1 Durocher le milliardaire

Créé en 1991 à l'Espace Libre par le NTE, *Durocher le milliardaire* est présenté du 6 au 30 mars. Robert Gravel en assure la mise en scène. La pièce place dans une même arène, d'un côté un milliardaire, ses deux enfants et leur domestique, et

de l'autre, un trio de producteurs de cinéma, à la recherche d'une subvention. Le milliardaire et les cinéastes se sont rencontrés par hasard dans un avion, préalablement au début de la pièce, qui s'amorce avec l'arrivée de ceux-ci à son manoir. Tout au long de la pièce, l'hôte offre à ses invités boisson après boisson, dans une ambiance au départ cordiale, puis festive, au final échevelée. Cependant, les tensions personnelles s'aiguisent alors que le riche homme d'affaires et sa famille rivalisent d'arrogance et de provocation, faisant étalage de leur richesse : « La mort est là pour moi comme pour vous, je ne suis pas sans angoisses existentielles. [...] ce n'est pas une raison pour se morfondre à l'attendre. Nous y allons tous, c'est entendu, mais il y a la manière. La vie est là pour qu'on en jouisse et ça, l'argent le permet ! L'homme est construit pour la jouissance et capitaliste par nature ! » Confrontés à cette auto-flatterie continue, les trois artistes tentent tant bien que mal de cacher leur frustration, ne voulant pas perdre cette occasion de financement. Cependant, ils n'y parviennent pas et Jean-Pierre, le réalisateur, quitte le manoir dans un éclat de colère peu élégant.

JEAN-PIERRE (*le réalisateur*) (*presque menaçant*) : Durocher, t'es plein de merde !

DUROCHER : Peut-être.

(...)

JEAN-PIERRE : Moé, je m'en vas d'icitte. Garde ton argent, Durocher, t'es trop écœurant!

ÉLISABETH (*fille de Durocher*) : Tu mords la main qui te nourrit.

JEAN-PIERRE : Je m'en câlisse! Venez-vous-en vous autres.

(...)

ANNE (*première assistante, blonde de Jean-Pierre*) : Bonsoir Monsieur Durocher...

J'suppose qu'on ne peut plus compter su vous ?

DUROCHER : M'Boke ! (*son serviteur*) Un chéquier...

Suite à cette fin en queue de poisson, il demeure l'impression que les antagonismes ne se sont jamais vraiment noués, et que donc rien n'a véritablement été résolu. L'œuvre revêt un caractère satirique, par les caricatures de ce milliardaire bravache et du caractère putatif des trois artistes qui, malgré leur prétention à une supériorité morale, se livrent bassement au jeu de Durocher et envient visiblement sa richesse. L'inclusion de plusieurs *lazzi*, morceaux d'improvisation prévus dans le texte, contribue à cette atmosphère humoristique, qui voisine avec le malaise, tant l'humour est grinçant.

Entre séduction et narcissisme, les relations entre les personnages de *Durocher* tournent à vide. Plutôt qu'à un conflit dramatique, on assiste à une multitude de micro-conflits qui ne débouchent à la fin sur une forme d'anti-dénouement : de la raison qui unissaient les protagonistes le temps d'un récit, rien n'est ressorti, d'où le malaise.

2.2 *L'Homme qui n'avait plus d'amis*

Cette deuxième partie de la trilogie, également créée en 1991 à l'Espace Libre, du 8 octobre au 9 novembre, aborde le thème de la solitude avec un caractère tragico-comique. Le personnage central, Jason (l'homme qui n'avait plus d'amis), est en fait entouré de gens. Anciens collègues de leurs jours de collège, ils se réunissent pour parler du « bon vieux temps », dans des soirées bien arrosées, où les rires abondent. Cependant, les échanges demeurent superficiels et, graduellement, une tristesse, un regret du passé s'imisce dans les conversations. Puis, Jason éclate en sanglots : « Je n'ai plus d'amis, mon père... (Il se met à pleurer.) Des gars comme Martineau, Monette... c'est fini... perdu quelque part dans le passé... Où?... Baptême ! » Le père Campeau, son enseignant de l'époque, semble embarrassé par cet accès soudain d'émotion. Jason continue de se livrer au père et celui-ci, visiblement gêné par la situation, le rabroue : « Jason ! Je te trouve un peu naïf, un peu bébé... [...] faudrait tout de même pas que tu en fasses une maladie. » Si, dans *Durocher*, ce sont les rapports de séduction et la vanité qui révélaient une forme de vide, cette deuxième pièce illustre plutôt l'absence de rapports véritables, même dans les situations à caractère éminemment sociales. À l'instar de la première pièce de la trilogie, les dialogues se déroulent sans objectif véritable autre que de maintenir une forme de transaction sociale. Lors de la cinquième et dernière scène, Jason avance une tentative mièvre de séduire la jeune femme, qui lui répond à peine. La scène vire au pathétisme

L'HOMME : ... (*Un temps.*) Qu'est-ce que tu fais après la soirée, Babylone ? ... Juste pour le fun... Qu'est-ce que tu fais ? ... Ça t'tente-tu de sortir ? ... juste comme ça...

LA BARMAID : J'sors déjà...

L'HOMME : Ah... tu sors déjà... c'est ça qui est ça... (*Un temps.*) T'as quelqu'un...

LA BARMAID : Oui... (*Elle les regarde bizarrement dans les yeux.*) Satan !

L'HOMME : (*Il rit*) Vous allez dans un bien-cuit ?

LA BARMAID : ...

L'HOMME : (*Après un temps.*) Ostie ! (*Il entre sa tête dans ses bras croisés sur le comptoir.*)

LA BARMAID : Quoi ?

L'HOMME : (*Pathétique.*) Moé j'ai personne... J'ai pus d'amis...

La tension dramatique est à son plus bas, au point où l'on sent que la parole pourrait s'effondrer à tout moment, faute de raison d'être. Pourtant elle continue, au fil des mots que les personnages dévident.

2.3 Il n'y a plus rien

Le dernier morceau de la trilogie est créé du 17 novembre au 5 décembre 1992. C'est à nouveau Robert Gravel qui s'occupe de la mise en scène, à l'Espace Libre du NTE. Cette pièce est cadrée dans le contexte des hôpitaux et des patients en fin de vie abandonnés à eux-mêmes. Au centre du drame se trouve Madame Caron, atteinte de diabète, que sa famille visite, lui offrant des quantités inépuisables de chocolat. Les dialogues de cette dernière pièce alternent entre l'humour âcre et l'ennui profond, ponctués de silences. Lorsque Madame Caron explique qu'elle devra être amputée de sa seconde jambe, son neveu Dédé lui lance à la blague que ça réglerait le problème des souliers. Puis la discussion évolue vers une anecdote, tirée du Paris-Match, à propos d'une femme aux Philippines qui collectionnait les paires de chaussures et possédait une toilette en or. À nouveau, le ton festif couvre une absence totale de cohérence et de motivation, aucune tension dramatique qui soutiendrait les échanges. Vers la fin, Madame Caron meurt au milieu d'un monologue, puis la pièce se termine avec un patient qui échappe un cri en urinant sur la scène. Les recours aux procédés de la comédie dans cette pièce sont d'autant plus inconfortables qu'ils ne parviennent aucunement à dissimuler la misère, plus encore ils en sont empreints.

3. L'effondrement du personnage

Les thèmes des drames de Gravel sont à replacer dans la société de leur époque. L'équation qui est habituellement faite entre le déplacement des enjeux majeurs de la société du niveau communal au niveau individuel et l'égoïsme de ses membres est irréfutable, mais elle ne rend compte que d'un aspect de la grande poussée

individualiste de l'époque, elle n'en tire pas toutes les conséquences. Le grand mouvement commun qui a donné lieu à l'essor des droits individuels, à partir des années soixante, se serait subtilement transformé avec le temps, entraînant une mutation profonde des rapports sociaux sous le mode de ce que Gilles Lipovetski a appelé le « procès de personnalisation » (Lipovetsky, 1993, p. 11). L'individu devenant la pierre angulaire de nos réflexions, les nouvelles valeurs se seraient développées dans son intérêt. Afin de répondre aux besoins et aux aspirations de chacun, toutes les institutions, publiques et privées, ont ainsi personnalisé leurs produits et leurs services. Il n'en va pas que des institutions, tous les aspects de la vie privée ont également suivi ce mouvement de personnalisation : loisirs, santé physique et mentale, vie sexuelle, affective et sociale deviennent des priorités. Le primat de l'individu entraîne une psychologisation de tous les rapports, dans la sphère publique comme dans la sphère privée : c'est l'ère de l'épanouissement personnel et rien ne doit entraver la quête de ce nouveau Graal. Le devoir cède le pas à l'hédonisme, l'autorité coercitive s'efface devant le droit au plaisir. « Communiquer pour communiquer, s'exprimer sans autre but que de s'exprimer et d'être enregistré par un micropublic, le narcissisme révèle ici comme ailleurs sa connivence avec la désubstantialisation post-moderne, avec la logique du vide. » Les pièces de Gravel regorgent de ces moments où se donnent en spectacle. Durocher et ses longs monologues prétentieux rappellent tout particulièrement cette observation de Lipovetsky.

Bien que cette nouvelle organisation sociale ait certes ses vertus, le drame gravelien en dessine davantage les revers. La psychologisation des rapports y devient excessive et l'intérêt personnel de chacun prend tant d'importance qu'il finit par miner l'intérêt de tous. C'est ainsi qu'une société qui prétend placer la vie des individus au-dessus de toute valeur finit par laisser croupir ses vieillards dans la solitude. La personnalisation des besoins se lit plutôt, dans le personnage gravelien, comme une atomisation des désirs. Le dangereux mélange du gonflement des soucis d'ordre personnel et de l'atomisation sociale, indissociables dans leur développement, mène au narcissisme. La motivation du personnage gravelien est souvent si narcissique qu'elle le pousse à l'opportunisme dans ses relations humaines. En résulte un glissement du conflit dramatique aux logiques d'intérêt personnel. Qu'elle soit caractérisée par la séduction, la solitude, ou la volonté de dissimuler la misère humaine, la parole théâtrale est vidée de son caractère proprement dramatique, une

coquille sans substance, pourtant parfaitement ancrée dans le réalisme.

Cela rend tout à fait l'esprit gravelien, perspicace, concret et méfiant face à l'abstraction. C'est, entre autres, ce qui lui donne son caractère incisif. Afin de problématiser ses sujets, Gravel ne recourt pas au commentaire d'auteur, où la voix de celui-ci s'insère dans le drame à travers la voix d'un ou plusieurs personnages, qui ont pour rôle de défendre des positions inverses dans un débat donné. On ne peut même pas affirmer que ses personnages s'affrontent réellement dans un combat qui aime la pièce et autour duquel se développerait le dialogue. C'est plutôt la contradiction de leurs propres comportements, la distance entre leurs aspirations avouées et les actions entreprises qui les disloquent et rend problématique la thématique abordée. L'impossibilité d'une résolution empêche donc l'émergence d'une action d'ensemble, qui se voit remplacée par une situation, d'où l'impression de statisme. Cette situation se transforme (nous pouvons difficilement parler d'évolution, étant donné l'absence de point de fuite), mais elle ne suit plus la dynamique d'une action de détail, elle suit dès lors les méandres d'une action moléculaire désorientée.

Le spectateur est alors appelé à se demander quels sont les éléments qui structurent le drame et l'interaction des personnages, ce qui les fige, ou encore quel est le dynamisme invisible qui structure ces interrelations et offre en illusion l'apparence visible du statisme. Il demeure de la fable et des personnages, mais ceux-ci ne constituent plus par leur substance le centre du drame. À la recherche d'un dynamisme caché, le spectateur est amené à porter son attention sur l'action moléculaire, seule structure de base encore visible, et c'est dans ses interstices qu'il va trouver la multitude des micro-conflits qui régissent le drame gravelien.

4. Hybridité des genres : la part de Brecht

4.1 La part de Brecht

Chaque œuvre porte en son sein la trace de son auteur, ce que l'on pourrait appeler sa voix, en des instants où celui-ci fait davantage sentir sa main créatrice. Bien que l'on ne puisse qualifier le théâtre de Gravel de brechtien, il comporte certains procédés d'épiscisation qui ont l'effet de favoriser le déploiement de la pensée : le refus de conclure et la résistance à la mise en récit ; le glissement de l'action dramatique à la situation ; et la psychologisation du personnage au point de son atomisation dans une myriade de micro-conflits. L'emploi de *lazzis* (saynètes d'improvisation) et les

divers moments où les personnages se donnent en spectacle aux autres personnages de la pièce constituent aussi une forme méta-théâtralité qui distancient le spectateur d'une action dramatique, déjà amincie au point de virer au stasisme. Le déplacement des modes poétiques agit de même manière, quoique plus subtilement. C'est ainsi l'adresse qui devient problématique lorsque le dialogue se rapproche du soliloque, les autres protagonistes n'apparaissant plus très clairement être les destinataires directs de la parole du personnage. Cela a pour effet de brouiller les frontières de la fiction et donc le rôle ainsi que la relation de l'acteur et du spectateur. À travers ces jeux en apparence anodins, c'est toujours sur le geste de l'énonciation que le drame pointe, comme pour alerter le spectateur.

4.2 L'hybridité des genres

Le montage se pose donc comme un outil d'épicisation du drame, l'éloignant de l'objectif cathartique du drame absolu. À ce compte, on ne saurait contourner l'hybridité générique du drame contemporain, à laquelle la dramaturgie gravelienne ne fait pas exception.

Son premier facteur d'épicisation étant le glissement de la dynamique dialogique à un stasisme discursif, il est inévitable de le comparer au modèle de la pièce de conversation. Permettant d'échapper à la fonction performative que prend la parole dans le drame absolu, la conversation engendre une métamorphose du dialogue, débouchant sur un développement autre que celui de la dialectique conflictuelle habituelle. Cependant, chez Gravel, la parole tend à l'errance, non pas par ses seuls objets, mais par l'absence de substance de ses sujets, traversés par des discours exogènes. Ce faisant, elle se rapproche du soliloque et menace les rapports intersubjectifs, fondement même de la conversation.

Dans un second temps, la typicité de ses personnages et le commentaire historique, ou à tout le moins sociologique, que ces pièces portent sur le monde, les rapproche de la revue. D'une part, le commentaire politisé de certaines d'entre elles rappelle la revue telle qu'elle fut pratiquée dans les mouvements de théâtre populaire. D'autre part, leur caractère parfois burlesque évoque leurs origines dans la revue de *music-hall*.

Par le titre de la trilogie, *La Tragédie de l'homme*, les trois pièces jouent certainement avec la structure de la tragédie. Toutefois, cette concordance n'est

de toute évidence que le support à un travail de déplacement intertextuel : l'action dramatique qui se présente sous l'aspect d'un conflit ou d'une action de détail en cinq parties n'est jamais qu'illusoire, et c'est justement de l'évidement de ces structures que se nourrit la réflexion. Même dans la mesure où elle se réfère au sentiment tragique ou au malheur de la destinée humaine, l'acception de tragédie est hachée par le ton cynique du drame gravelien, qui la défigure et la rend risible.

C'est d'ailleurs ce ton cynique, allié au caractère typique des personnages et la portée sociologique des situations, qui rapprochent ces drames de la satire. En plus de railler la nature et les objectifs qui sous-tendent les rapports sociaux prévalant aujourd'hui, ils commentent de manière incisive la principale source de communication de notre ère que sont les médias de masse, et ce, dans une structure qui ressemble très étrangement aux émissions de télé-réalité qui émergent sur les écrans à l'époque. Ainsi, la mise en situation gravelienne contraint souvent dès le départ les personnages aux rapports de séduction et à l'opportunisme, ou à une sociabilité obligée, voire forcée, et propose ainsi une critique mordante ce qui est à présent exploité sans scrupules dans les médias de masse. Cependant, le caractère tranchant de la satire ne permet pas, ici encore, de rendre compte de l'impression de malaise que laisse le drame gravelien, impression qui émane de son humour grinçant.

4.3 Sujet épique ou sujet rhapsodique?

Le mode épique, dont on fait généralement remonter l'origine à Brecht, ne se rencontre aujourd'hui plus à l'état pur. Cependant, force est de constater l'influence qu'il a eue sur le théâtre contemporain, qui en intègre souvent des éléments dans une dramaturgie à dominance dramatique. Malgré l'influence manifeste du burlesque à son origine, le drame gravelien ne peut évidemment pas être purement assimilé à une dramaturgie épique. Cependant, étant donné les traits qu'il en comporte et que nous venons de développer, il convient de se demander si on ne peut lui adresser le même reproche de moralisme, d'autant plus que sa valeur d'exemplarité lui donne une portée sociologique qui peut facilement devenir réductrice.

Ainsi, par son aspect satirique, il présente le monde contemporain avec cynisme, en proie à un individualisme tantôt choquant par son opportunisme, tantôt démoralisant par la cruauté et la désolation qui lui sont corollaires. À ce compte, même les fins en queue de poisson peuvent être attribuées à l'esprit de dérision

qui imprègne tous et chacun des personnages. Dès lors, il devient tentant d'y lire le jugement d'un déraillement de la société, ou même d'un échec de la grande poussée individualiste, inscrit en filigrane dans la nostalgie de plusieurs personnages. Cependant, leur ton profondément ironique interdit une telle interprétation univoque, tant il accable le drame dans sa totalité, les personnages étant tous frappés, chacun à sa façon, d'une bêtise profonde. Il suggère en cela un second degré ou le sens premier est contredit. Ainsi la note nostalgique qui se devine dans le discours de certains d'entre eux vire au grotesque. Elle est aussi placée sous le signe de la dérision, qui recouvre l'ensemble de l'objet théâtral, jusqu'à sa production. C'est une collusion du tragique et du comique, qui se contaminent l'un l'autre, et dont toute avenue de résolution est insaisissable. Par-delà le cynisme et le regard décapant, c'est cette auto-dérision qui rend l'humour gravelien si grinçant. Il convient alors davantage de parler d'un sujet rhapsodique que d'un sujet épique. Tout devient énigmatique, enveloppé par l'auto-dérision, qui agit comme un point de fuite, permettant à l'œuvre d'éviter de conclure.

En cela, la pensée de Gravel s'inscrit dans son époque et traduit l'éclatement du monde contemporain. En fait, c'est surtout par son scepticisme à l'égard des vérités univoques, des grands systèmes explicatifs que l'œuvre s'inscrit dans la pensée contemporaine, caractérisée au premier chef par le regard critique qu'elle cherche à conserver en tout temps sur son passé. Gravel était surtout connu des Québécois en tant qu'acteur télévisuel, ainsi qu'en tant que co-créateur de la LNI. Son travail dans le domaine du théâtre expérimental était moins connu du grand public. Plusieurs en ont peut-être surtout retenu l'image d'un homme de théâtre œuvrant dans les genres moins prestigieux, voire moins « sérieux », de l'improvisation et de la comédie. Pourtant, cette trilogie qu'il livre à la fin de sa carrière est d'une gravité presque sombre. L'humour grinçant qui la traverse, les dialogues dévidés qui donnent une impression d'essoufflement, l'effondrement de l'action dramatique et ce mélange de genres qui rappelle la veine burlesque donnent à son œuvre un caractère infiniment plus sobre. Œuvre postmoderne s'il en est une, la dramaturgie gravelienne refuse de conclure, prolongeant la réflexion et cherchant à repousser infiniment l'interprétation. Cette ouverture du sens est aussi ouverture du texte à la scène, ce qui n'a rien pour surprendre, d'un auteur qui fut d'abord et toujours comédien.

(Université Teikyo)

Bibliographie

- ABIRACHED, Robert (1994) *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Gallimard, collection TEL.
- BRECHT, Bertolt (1978) *Petit organon pour le théâtre*, L'Arche.
- BROOK, Peter (1979) *L'espace vide*, Éditions du Seuil.
- GRAVEL, Robert et Jan-Marc LAVERGNE (1987) *Impro. Réflexions et analyses*, Leméac.
- GRAVEL, Robert (1997) *La tragédie de l'homme*, VLB.
- LIPOVETSKY, Gilles (1993) *L'ère du vide*, Gallimard.
- PLANTE, Raymond et Yvon LEDUC (collaboration) (2004) *Robert Gravel. Les pistes du cheval indompté*, Les 400 coups.
- RYNGAERT, Jean-Pierre (2000) *Lire le théâtre contemporain*, Nathan.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (1999) *L'Avenir du drame*, Circé.
- LEHMANN, Hans-Thies (2002) *Le Théâtre postdramatique*, L'Arche.
- UBERSFELD, Anne (1996) *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*, Belin