

## Dans les remous de l'Indiana

Stéphane Lépine

---

Number 78, 1996

Dramaturgie : nouveaux horizons

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27172ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Lépine, S. (1996). Dans les remous de l'Indiana. *Jeu*, (78), 96–103.

## Dans les remous de l'*Indiana*

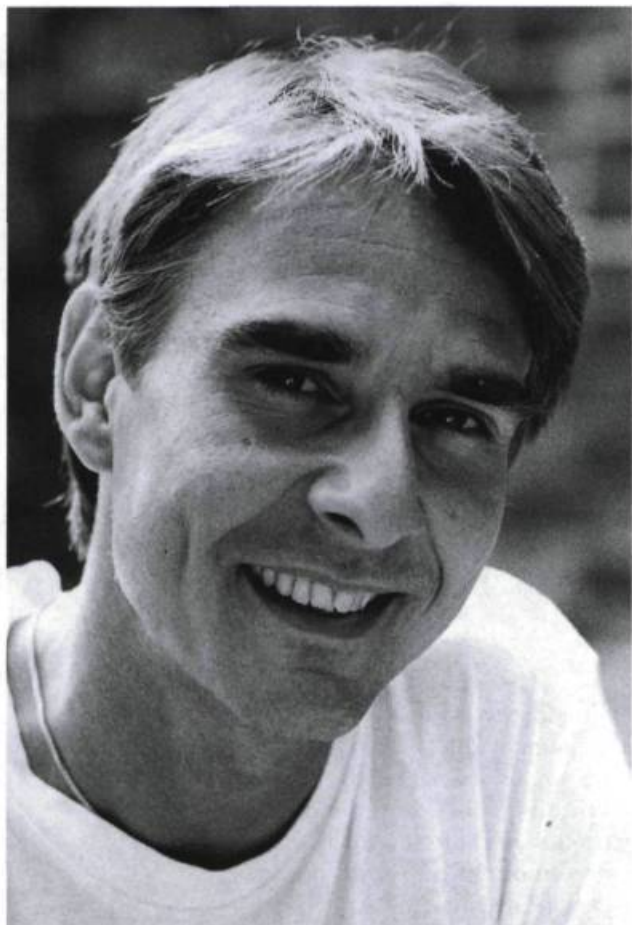
### Le 7 janvier 1996

Peu de temps avant les fêtes, *Jeu* me demande de soulever à mon tour la question qui rejaillit périodiquement comme un vieux serpent de mer, celle de la difficulté de mettre en scène les textes de Normand Chaurette.

Je ne vais tout de même pas alimenter le cliché que l'on ressert toujours pour parler du théâtre de Normand. Ça me rappelle ce que disait le général de Gaulle : « On reconnaît un imbécile à trois choses : qu'il parle de la douce France, du réalisme de Balzac et de la préciosité de Giraudoux ! » S'il vivait aujourd'hui au Québec, il ajouterait sûrement : et de la difficulté de monter les textes de Chaurette ! Tous les grands auteurs de ce siècle n'ont-ils pas dû attendre des années avant de trouver un metteur en scène capable de donner forme et solidité à leurs textes ? Après tout, la première de *la Mouette* n'a-t-elle pas été un échec cuisant et n'a-t-on pas transformé Tchekhov « en saule pleureur », comme il s'en plaint lui-même dans sa correspondance ? Et la rencontre entre Paul Claudel et Jean-Louis Barrault ne vient-elle pas après de multiples tâtonnements et incompréhensions ? Et Genet, dont les bonnes deviennent des personnages de boulevard ? Et Edward Bond, qui ne trouve d'abord de véritables défenseurs de son œuvre qu'à l'extérieur de l'Angleterre. Tous n'ont pas eu la chance de Botho Strauss, porté à la scène dès le départ par Peter Stein à la Schaubühne et par Claude Régy en France, ou de Bernard-Marie Koltès, qui rencontre son Patrice Chéreau dès *Combat de nègre et de chiens*. Je vais rappeler pour dire que je refuse.

### Le 15 janvier 1996

J'ai accepté. Après tout, je ne pouvais pas laisser passer une occasion de parler du théâtre de Normand. Même s'il ne s'agit que de signer quelques notes. Mais je vais faire semblant que je n'ai pas bien compris la question et vais lui servir autre chose. Mais quoi ? Commençons par une évidence : Normand Chaurette est un auteur singulier qui échappe par conséquent aux standards d'émotion et de mise en scène. Mais il ne faut pas se leurrer : il en est ainsi pour tous les grands auteurs et tous les grands textes : quoi faire avec *le Soulier de satin* ou *les Paravents* ? comment rendre l'art de la fugue de Thomas Bernhard et les interminables monologues des personnages de *Par les villages* de Peter Handke, une œuvre capitale qu'aucun metteur en scène québécois n'a d'ailleurs voulu affronter jusqu'à ce jour. De la même manière que je ne m'intéresse qu'aux œuvres que je ne comprends pas, lorsque j'entends quelqu'un me dire :



Normand Chaurette.  
Photo : Ève-Lucie  
Bourque.

cela n'est pas du théâtre, je m'empresse d'aller y voir de plus près. Dans la plupart des cas, j'y découvre précisément une de ces formes nouvelles dont parlait Treplev dans *la Mouette*, une de ces langues atypiques qui repoussent les frontières du théâtre, et rompent avec le connu et le familier.

### **Le 16 janvier 1996**

Je me suis rappelé que Denis Marleau m'a déjà dit quelque chose comme : Normand Chaurette ne comprend rien au théâtre ! J'avais cru au départ que c'était un jugement sévère ou même une insulte de sa part. Je suis bien près de penser aujourd'hui que c'était au contraire une marque d'admiration. De la même manière, j'ai souvent l'impression qu'il m'invite à être auprès de lui à certains moments au cours de l'élaboration d'un spectacle justement parce que je ne comprends rien au théâtre et que j'ai un point de vue extérieur. Combien de fois en effet ce cher Denis a dû lever les yeux au ciel ou cacher poliment son exaspération devant mes remarques ! Je suis avant tout un littéraire, c'est vrai, et le théâtre est un art qui m'échappe le plus souvent, comme un sphinx qui me poserait des questions auxquelles je ne saurais répondre. De la même manière, Normand Chaurette est un ovni dans le paysage théâtral québécois, un auteur capable de bâtir une scène et de soigner ses chutes (*le Passage de*

*l'Indiana* en fournit une preuve éloquent), mais aussi et surtout un artiste qui se méfie du savoir-faire et de la maîtrise. Mais d'où que nous venions, quelles que soient nos compétences ou nos impuissances, Denis, Normand et moi partageons cette idée selon laquelle le théâtre (ou toute œuvre d'art en fait) qui ressemble à ce que nous avons déjà vu n'est d'aucun intérêt, que seuls les ovnis ont leur raison d'être, que seule la confrontation avec ce qui nous est Autre et étranger assure la déstabilisation nécessaire à la création. D'où le besoin de Denis de créer en compagnie de Michel Goulet, de Denis Gougeon, de Denys Bouliane, d'un auteur comme Normand Chaurette, d'où son désir de travailler à des matériaux atypiques ou non théâtraux qui, forcément, lui résistent.

### **Le 20 janvier 1996**

Depuis deux semaines maintenant, Marc Béland, Andrée Lachapelle, Julie McClemens et Jean-Louis Millette lisent *le Passage de l'Indiana*. Sous l'œil attentif de l'auteur, qui ne laisse passer aucun détail (du jour précis où se passe chacune des scènes jusqu'au signe astrologique des personnages !). Aucune approximation, aucune

effusion poétique, aucune question de rythme n'est laissée au hasard, cela en majeure partie grâce à l'oreille vigilante de Denis Marleau, dont la devise est plus que jamais « colle, papier, ciseaux » et qui a le même irrespect respectueux pour Normand Charette que pour Thomas Bernhard, Raymond Queneau ou Kurt Schwitters, et continue à penser collage, montage, orchestration, art contrapuntique.

L'écriture du *Passage de l'Indiana*, nourrie par les rencontres entre Denis et Normand, par ces lectures faites par les quatre comédiens réunis, se poursuit, je crois, dans des conditions idéales. Le philosophe Louis Althusser les a décrites sans le savoir dans *L'avenir dure longtemps* :

Depuis, je crois avoir appris ce qu'est aimer : être capable, non de prendre ces initiatives de surenchère sur soi et d'« exagération », mais d'être attentif à l'autre, respecter son désir et ses rythmes, ne rien demander mais apprendre à recevoir et recevoir chaque don comme une surprise de la vie, et être capable, sans aucune prétention, et du même don et de la même surprise pour l'autre, sans lui faire la moindre violence. En somme la simple liberté. Pourquoi donc Cézanne a-t-il peint la montagne Sainte-Victoire à chaque instant ? C'est que la lumière de chaque instant est un don<sup>1</sup>.

### **Le 21 janvier 1996**

À travers l'aventure d'un jeune homme étrange qui apprend à recevoir, à travers une histoire de plagiat qui camoufle en fait des « peines d'amours perdues », *le Passage de l'Indiana* mêle plusieurs strates de récit et de vie : un suspense à la Henry James autour d'un secret dont on ne cherche pas tant la révélation que l'effet qu'il produit sur ceux qui y sont liés, la description amusée des pratiques de l'édition, une éducation sentimentale, une méditation sur tous ces jeux de l'amour et du hasard qui se jouent à deux : « Je vous parle du double », répète Dawn Grisanti. Sur un versant romanesque (car l'élan du romanesque traverse tout le théâtre de Normand, on le sait), Charette relance les dés d'un théâtre obéissant aux règles du jeu des serpents et des échelles.

Encore faut-il croire en un théâtre toujours capable de découvrir des histoires à dormir debout, ou même assis, des histoires nécessaires et nécessairement lasses de celles qui feignent de joindre le futile et l'agréable, histoire de ne désorienter personne (un théâtre déboussolant, qui perdrait le nord, risquerait de perdre ses spectateurs les moins aventureux) ; encore faut-il espérer de pièces comme *le Passage de l'Indiana* qu'elles voient le monde différemment, de façon que le temps de ce passage, le passage de ce temps retrouve une consistance – une conscience pour tout dire, moins durée finie de l'événement et de la fable que celle, infinie, de la mémoire et du désir... Sans mémoire et sans désir, rien de neuf – juste du « flambant » sitôt réduit en cendres et au silence : *le Passage de l'Indiana* est entre autres choses (pointe de l'iceberg sur lequel s'est fracassé *l'Indiana*) un effort de mémoire chez une femme à qui l'on

1. Louis Althusser, *L'avenir dure longtemps*, suivi de *les Faits, Autobiographies*. Édition établie et présentée par Olivier Corpet et Yann Moulrier Bouthang, Paris, Stock/Imec, 1992, p. 271-272.

peut tout dérober, à l'exception d'un moment où le temps s'est arrêté : scène primitive d'un arrachement inconsolable. Voilà un *théâtre de l'ombre* se débattant contre l'obscur(antisme), qui brasse un monde à la fois limité aux quatre personnages d'une seule et immense histoire d'amour et rempli de souterrains, d'alcôves en trompe-l'œil, de portes dérobées, de chambres closes.

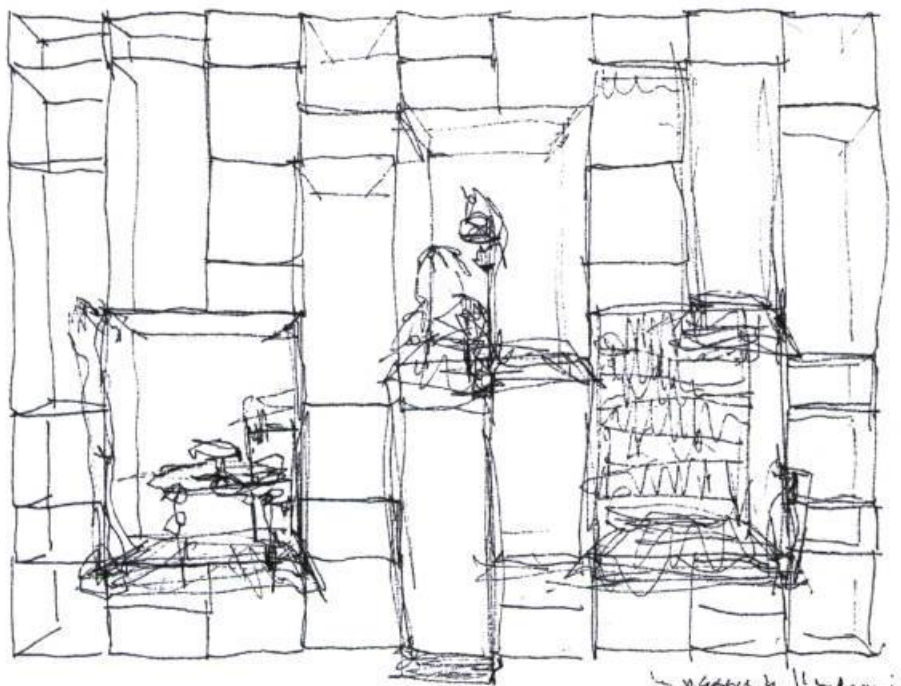
### **Le 22 janvier 1996**

Au-delà de la foule de questions que pose au réel le prisme de cette fiction mi-amoureuse, mi-policière, *le Passage de l'Indiana* instaure un rapport avec le temps et les personnages qui n'a rien à voir avec un souci de « rendu objectif ». Martina North, Frank Caroubier, Eric Mahoney, Dawn Grisanti. Je vois en chacun un secret qui se ressemble. Je ne sais pas très bien le nommer. Les mêmes états d'âme ou une même absence d'états d'âme. Ils ne signifient pas. Ils n'interprètent pas. Ils montrent tout simplement. Un même envahissement de leur espace privé. Comme une possibilité qui nous est donnée, à nous spectateurs, de découvrir cet espace. Une délicatesse, une bonté de la part de Normand de ne pas déchirer le rideau, de ne pas indiquer de sens. « Il n'y a jamais dans le monde de sentiments fixes, écrivait Alexandre Pouchkine, mais une génération perpétuelle de passions, et l'on est toujours plus vaste que ces fantômes d'identités qu'on étreint tour à tour et qui s'évanouissent sans cesse. »

### **Le 23 janvier 1996**

L'Amérique des pièces de Normand Chaurette. L'Amérique de *Provincetown Playhouse...* ou de *Fragments...*, inventée, rêvée, fantastique, fantasmatique. Des personnages sortis de *L.A. Law* ou d'un *soap* télévisé : Dawn Grisanti est une éditrice typiquement U.S. portant tailleur et talons hauts et mangeant des hamburgers sur le coin de son bureau, on imagine Jodie Foster, Eric Mahoney, un gars qui passe ses après-midi au gym et se fait l'apôtre d'une nouvelle religion. Un jeu de pistes, des déambulations et des rencontres marquées par le hasard organisé, une enquête et la crainte qu'elle devienne publique et se fasse procès, des relations troubles et mystérieuses, des liaisons dangereuses... Il n'en faut pas davantage pour reconnaître quelques-unes des figures préférées du théâtre (et du roman) de Chaurette. Or, ces éléments que *le Passage...* expose et entrelace, empruntés à la fois au roman policier (métaphysique) et aux romans de Duras (Agatha Christie ou Agatha de Marguerite Duras, à vous de choisir), ne sauraient satisfaire un amateur de roman noir (car lorsque la pièce emprunte une péripétie inquiétante aux lois du « genre », c'est pour mieux la désamorcer aussitôt ou la projeter dans un ailleurs aussi vaste que le rêve), pas plus qu'un lecteur du *Ravissement de Lol V. Stein* d'ailleurs, quoique *le Passage* soit aussi une histoire de ravissement et d'abolition de soi dans la mer... *Le Passage de l'Indiana* ne propose des mystères que pour en différer la résolution, ne suscite une attente que pour mieux la laisser en suspens et pour ouvrir une porte vers une chambre dérobée dont nous n'avons pas même vu, pas même soupçonné l'ouverture.

C'est là, dans ce flottement, que la pièce trouve sa raison d'être, sa grâce fragile et contemplative. Les personnages de Chaurette sont en quête d'une règle du jeu. D'où le théâtre. D'où les énigmes et les apparences de complot. Ce fameux complot (y a-t-il eu ou non plagiât ?), il se résume en fait à presque rien, quoique la pièce soit suffi-



Le Passage de l'Indiana  
M. Goulet

Dessin de Michel Goulet pour le décor du *Passage de l'Indiana*.

samment fertile en petites énigmes, en alliances changeantes et en quiproquos pour le nourrir. Je me rappelle ce qu'écrivait Maurice Blanchot dans *le Livre à venir* à propos de l'auteur du *Tour d'érou* et des *Papiers de Jeffrey Aspern* : « C'est l'art de James, cette manière de toujours tourner autour d'un secret que, dans tant de ses livres, l'anecdote met en action, et qui n'est pas seulement un vrai secret – quelque fait, quelque pensée ou vérité qui pourrait être révélé –, qui n'est même pas un détour de l'esprit, mais échappe à toute révélation, car il appartient à une région qui n'est pas celle de la lumière. » Henry James et Normand Chaurette habitent la même région ombrageuse.

### Le 29 janvier 1996

Il faudrait tout de même que je fasse un effort et que je tente de répondre à la demande de *Jeu*. Sinon on va croire que c'est de la mauvaise volonté. À travers les époques et au cours de l'histoire du théâtre, la place et le rôle du texte n'ont cessé d'être questionnés. Longtemps, il a été aisé de dire ce qu'était un bon texte pour le théâtre : une bonne histoire bien racontée. Aujourd'hui on ne peut plus – et heureusement – dire cela. C'est la source de tous les malentendus. Est-ce qu'on porte un texte à la scène ? Est-ce qu'on signe une œuvre pour le théâtre ? Ces questions ne sont pas rhétoriques. Il m'apparaît en fait de plus en plus clairement que les auteurs de théâtre dignes d'intérêt à mes yeux n'écrivent que rarement des œuvres pour la scène et que, partant, les metteurs en scène montent autre chose.

Mais malheureusement, le texte de théâtre est encore trop souvent conçu suivant l'esthétique du fini. Et du « toujours déjà fini ». C'est l'école du texte achevé, du texte qui envahit tout l'espace et qui referme l'œuvre sur elle-même. L'histoire bien ficelée se clôt comme un paquet ; elle ne doit idéalement recevoir aucun vide, ni aucun principe d'absence. Tout est plein. Scène après scène, texte et sous-texte sont scénarisés, dialogués, au mot à mot. C'est le théâtre du contrôle, où tout est *conduit*. C'est le texte de théâtre trait d'union entre auteur et institution, terrain d'entente et de tous les compromis, garant du produit vis-à-vis de l'industrie.

Et cela suivant un langage aisément admissible et compréhensible par tous, celui d'une équation sans inconnue fondée sur le rapport entre une accroche forte pour attirer le public – un sujet, un thème –, de « bons » rôles pour les comédiens et la vitesse – ou l'ingéniosité – de la narration. Ce théâtre est celui du dialogue écrit, ou sur-écrit, le dialogue à effets, à mots d'auteur, qui obéit à une idée selon laquelle les acteurs ne sont pas, les acteurs disent. Certes cette formule est celle d'un « état classique » du théâtre, celle de certains de ses chefs-d'œuvre. Mais dès la fin du siècle dernier, elle est essoufflée. Faute d'avoir trop servi. Faute de s'être figée non plus en tant que moyen mais en tant que fin.

Depuis Büchner, Wedekind, Jarry (il faudrait ajouter Tchekhov), le théâtre s'est développé sur le rejet du texte de théâtre tel qu'on l'entendait auparavant. Du point de vue de ceux qui l'écrivent et le portent à la scène, pour des raisons évidentes. Mais aussi du point de vue du théâtre grand public qui, en réaction à cette entreprise de déconstruction, s'appuie au contraire, de façon prioritaire, sur les formules standard. Dans ce cas, la règle est de se contenter d'intrigues schématiques, de situations archétypales. D'où l'enfermement de plus en plus étroit dans les limites des genres, où les variations ne sont plus que décoratives. Là où l'originalité, l'invention, le renouvellement devraient rapporter, c'est le bégaiement et le radotage qui triomphent, prônés par des auteurs auto-satisfaits et narcissiques, les metteurs en scène qui les encouragent et les directeurs de théâtre qui dans leurs calculs à courte vue croient y trouver leur compte. Leur responsabilité dans la triste situation où se trouve la dramaturgie québécoise aujourd'hui est à la mesure de l'important pouvoir dont ils disposent et qu'ils utilisent de façon si médiocre.

Un autre théâtre toutefois – parlons d'un « théâtre d'auteur » comme on dit « cinéma d'auteur » – a imposé avec les années sa propre esthétique du texte destiné à la scène. Je ne parle pas de *la pièce bien rédigée*, parodiquement littéraire, qu'exige très souvent le système des différents comités de lecture, qui sont le parcours du combattant d'une grande part des projets « auteuristes ». Non, je reviens au texte « ouvert » (merci Umberto Eco), celui qui ne se referme pas sur lui-même mais répond aux exigences réelles du théâtre actuel. Simple canevas ou mécanique de précision, structure dramatique rigoureusement dialoguée ou pas du tout (voir Müller, Handke, Muno, Durif), tremplin au metteur en scène et aux comédiens favorisant une extrême liberté ou, au contraire, partition exigeant un travail de décryptage infallible, ce texte pour le théâtre, qu'il s'inscrive dans une méthode globale ou bien la délimite lui-même, sert la représentation théâtrale plutôt que d'être servi par elle. Voilà toute la différence.

Un tel texte ouvert autorise – et exige même – l'autonomie de chacun. Et évite aux metteurs en scène, acteurs et concepteurs de s'endormir en une passive vérification du texte et de la volonté de l'auteur. Le texte doit plutôt sans cesse s'enrichir de visions et d'éléments nouveaux, les intégrer presque naturellement. Et les acteurs doivent disposer de la latitude nécessaire pour prendre le pas sur les personnages. C'est en répétition qu'a lieu la création théâtrale, lorsque chacun, auteur compris, est tendu vers un même but. Ce n'est pas sur le papier. Et le devoir minimal du texte de théâtre est de garder intact ce moment magique de l'écriture, qui est tout sauf prise et saisie. Au contraire, il doit préserver l'abîme et l'informe. Il faut relire à cet égard le *Journal* de Witold Gombrowicz, lui qui disait que tout homme, et encore plus un créateur, se définit par la qualité de ses refus. Il faut revenir à ce Robinson de la littérature qui a refusé sa vie durant ce qu'il appelait la Forme et a fait de ses œuvres autant d'attentats à la Forme. On me permettra de le paraphraser et de dire que si le théâtre ose en général parler, ce n'est nullement parce qu'il est sûr de sa vérité et de sa forme, mais parce qu'il est sûr de sa volupté.

On le sait, le temps est aujourd'hui aux « pros », aux petits maîtres de la Forme. Notre époque n'a en effet qu'une horreur, celle des passions et du désordre. La crainte de l'engagement domine et on ne parle que d'objectivité, maître-mot de ce temps. Nulle surprise, alors, qu'on baigne dans un retour aux valeurs du travail bien fait, du propre, du fini. Qu'on ait une telle répugnance du signifié qu'on en soit – sans vergogne – à nous vanter les mérites d'auteurs qui font comme si Beckett et Müller n'avaient jamais existé ! Dès lors qu'on ne croit en rien, il n'y a plus que la Forme qui demeure. Objet de tous les soins, elle devient une fin en soi. Normand Chaurette, pour sa part, dynamite la Forme.

### **Le 6 février 1996**

Écrire un texte pour le théâtre, c'est écrire une situation dynamique, qui évolue dans le temps. Écrire un texte pour le théâtre sans l'accompagnement d'un metteur en scène ne saurait plus être concevable à mes yeux. Je prends l'exemple des quatre premières scènes du *Passage...*, quatre scènes d'exposition qui nous font entrer abruptement dans l'histoire sans raconter le *background* des personnages en présence, sans précision sur les conflits. En fait, en m'immiscant dans les discussions qu'ont Denis et Normand, je me rends compte que beaucoup d'informations qui m'auraient paru auparavant absolument essentielles, parce qu'elles précisent tel ou tel élément des personnages, sont en réalité des informations qui seront perdues pour le public et qui alourdiraient inutilement les personnages et les scènes. Que moins on explique, mieux ça vaut pour le côté Henry James du *Passage...* Les personnages y gagnent, les situations y gagnent et, finalement, on arrive ainsi à mieux livrer les informations importantes ou essentielles. Et alors je repense au film de Cassavetes, *Love Streams*, où, pendant très longtemps, on ignore que Gena Rowlands est la sœur du personnage joué par le réalisateur. Ce manque d'information intrigue le spectateur et l'oblige en même temps à s'accrocher pour essayer de trouver les signes qui permettraient de lever l'équivoque. Cette équivoque est opérante. Ceci est *à la fois* un problème d'écriture et de mise en scène : je m'aperçois que ne pas donner une information est un moyen non seulement d'entrer dans le vif des événements, mais aussi d'accrocher l'in-





Dessin de Michel Goulet pour le décor du *Passage de l'Indiana*.

puis le présentent à une compagnie, cherchent un metteur en scène. Pour ma part, je ne crois plus beaucoup à cette façon de faire. Je ne crois plus à un théâtre qui affirmerait une primauté de l'auteur et de la valeur-texte. Je ne considère plus que le travail de l'auteur soit le travail fondateur d'une représentation théâtrale. Cela ne veut pas dire qu'il ne soit pas un élément absolument capital, indispensable même. Certaines personnes peuvent affirmer que le texte n'est pas indispensable et même, à la limite, qu'il peut être gênant. Certains metteurs en scène le pensent. Pour ma part, et au risque d'une formule apparemment contradictoire, je pense que le texte est indispensable, mais que la mise en scène est tout.

On a une certaine sensibilité, un certain nombre d'obsessions : ce n'est pas par hasard que les gens se rencontrent et travaillent ensemble. Ce n'est pas par hasard que Denis Marleau travaille aujourd'hui avec Normand Chaurette : il y a des points de rencontre qui sont féconds. Un texte, qu'il soit ou non destiné au théâtre, c'est un peu une forêt dans laquelle il faut tailler pour arriver finalement à trouver des sentiers. Chez Normand Chaurette, il y a un ensemble d'obsessions qu'on retrouve plus ou moins d'une œuvre à l'autre : le double, le complot, le travail de l'artiste, l'ailleurs par lequel il est inscrit que l'on doit passer, la pluie « métaphysique »... Ou bien on est sensible à ça, ce qui est mon cas et le cas de Denis Marleau, ou bien on n'y est pas. Si on y est sensible, on est entraîné dans le tourbillon. On est entraîné, mais il faut savoir résister aussi. Voilà la grande leçon de mon travail avec Denis Marleau sur *le Passage de l'Indiana*. « Travailler avec » n'a absolument rien à voir avec la soumission ou le mimétisme. Au contraire. ♦

térêt des spectateurs par l'équivoque qui s'attache à ces événements. Alors que, lorsqu'on veut tout exposer, on s'expose aussi à ce que tout le monde s'ennuie et à ce que les spectateurs se détachent de ces gens dont on nous explique la situation. Il ne faut pas s'embarrasser avec l'idée de fournir les explications et les informations.

### Le 7 février 1996

Depuis que Denis Marleau a fait appel à moi comme conseiller littéraire, ma vision du théâtre a beaucoup changé. Et depuis le début du travail sur *le Passage de l'Indiana*, ma conception du texte de théâtre a volé en morceaux. Il y a des auteurs de théâtre qui écrivent leurs textes,