

Quelques textes porteurs de la dernière décennie

Pierre L'Hérault

Number 100 (3), 2001

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26243ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

L'Hérault, P. (2001). Quelques textes porteurs de la dernière décennie. *Jeu*, (100), 127–139.

Quelques textes porteurs de la dernière décennie

Il ne saurait s'agir d'un bilan ni d'un palmarès. Ni non plus de dégager une orientation thématique, formelle ou imaginaire à laquelle rallier la création québécoise de la dernière décennie. Il s'agit plutôt pour moi de chercher à distinguer dans la diversité des voix qui m'apparaissent significatives. J'emploie la première personne pour bien indiquer que, parmi les risques d'une telle entreprise, il y a, au premier rang, celui de la subjectivité. L'exercice porte sur la dernière décennie du dernier siècle et le tout début de l'actuel. Je m'arrête à Dominic Champagne, Serge Boucher, Wajdi Mouawad, Daniel Danis, Yves Sioui Durand et Carole Fréchette. Faisant le pont entre deux siècles et deux millénaires, les textes dont il sera question ont tous été créés entre 1992 et 2000.

Dominic Champagne : appel de sens et esthétique *trash*

Quand je cherche dans la production théâtrale de la dernière décennie les pièces les plus significatives, s'impose d'abord à moi *Cabaret neiges noires* de Dominic Champagne¹ *et al.*, considérée avec autant de pertinence que *les Belles-Sœurs* à une autre époque, comme la « pièce-culte² » de la génération des trente ans. En lui ajoutant *Lolita*³ et *l'Asile*⁴, Champagne en a fait le premier volet d'une trilogie. Pourquoi commencer par *Cabaret neiges noires* ? Parce que j'y vois une œuvre de rupture et de liaison, à propos de laquelle je me demande en effet s'il ne s'agirait pas, sous les apparences, d'une œuvre de continuité, à moins que ce ne soit l'inverse. Car j'entends le mot « rupture » dans son sens factuel plutôt que volontaire, disons dans le sens de « hiatus », c'est-à-dire de « solution de continuité ». Ce que dit *Cabaret neiges noires*, n'est-ce pas d'abord que quelque chose ne passe plus entre la génération des baby-boomers et la suivante, la génération X, qui, née avec la mort de John Kennedy et de Martin Luther King, a vu ses aînés, surpris par la crise économique des années 80 et surtout désenchantés par le résultat négatif du référendum de 1980 sur l'indépendance du Québec, troquer la bannière du « tout politique » et du « tout

1. Dominic Champagne, Jean-Frédéric Messier, Pascale Rafie et Jean-François Caron, *Cabaret neiges noires*, Montréal, VLB éditeur, 1994, 224 p. La pièce a été créée le 19 novembre 1992 par le Théâtre Il Va Sans Dire et le Théâtre de la Manufacture, à la Licorne.

2. Roland-Yves Carignan, « L'heure de s'enivrer. Entre Beckett et la Proust, voici le théâtre de Dominic Champagne », *Le Devoir*, 1^{er} et 2 mars 1997, B-2.

3. La pièce a été créée le 21 novembre 1995 par le Théâtre Il Va Sans Dire et le Théâtre de la Manufacture au Théâtre Rialto.

4. La pièce a été créée le 2 mars 1999 par le Théâtre Il Va Sans Dire à la Cinquième Salle de la Place des Arts.



Cabaret neiges noires
de Dominic Champagne,
Jean-François Caron, Jean-
Frédéric Messier et Pascale
Rafie (Théâtre Il Va Sans
Dire/Théâtre de la Manu-
facture, 1994 (reprise)).
Photo : Stéphane Lemieux.

collectif » pour celle du « tout économique » et du « tout individualiste », et renoncer à leur rêve et à sa transmission, laissant les jeunes dans ce « cul-de-sac » qu'évoquent le « Prologue » et l'« Épilogue » ? Selon les mots de Champagne, la pièce demande : « [...] comment rêver dans cette société ordonnée, dirigée par quelques prêtres devant l'hôtel du "Dieu Économie", froide, à droite, où le discours est dominé par les idées d'excellence et de réussite⁵ ? » C'est la question du sens qui est posée : du sens perdu, devenu inconvenant – simplement incommode ? –, du sens non transmis – parce que non transmissible ? – et du sens appelé. Car cette pièce, si désespérée (déseparée) soit-elle, n'est pas cynique : elle se termine par une invitation aux spectateurs à « faire une petite place dans vos cœurs/au sens de la vie » (p. 207) et par la résurrection de Martin et la reprise du discours de King : « *I have a dream / Alleluia / I have a dream / Alleluia !* » (p. 208)

La question du sens est posée à partir de trois références. La première est aussi la plus englobante, car la figure de Martin Luther King, leader de la lutte pour les droits civiques, assassiné en 1968, commande une série de sketches montrant un jeune travesti, Martin, essayant sous la pression de sa mère, la Vieille Dame – qualifiée de « vieille folle » –, de reprendre le célèbre discours du pasteur King : « *I have a dream...* » Une détonation suivie d'une tarte à la crème au visage interrompt chaque tentative du fils qui finit par se suicider d'une *overdose*. En écho au rêve américain, le rêve québécois est ensuite évoqué par la lecture, sous l'éclairage décapant des années 90, de deux textes : la chanson-culte *C'est le début d'un temps nouveau* et le *Manifeste* du Front de libération du Québec. Le commentaire de Champagne donne ici tout son sens à l'entreprise de *Cabaret neiges noires* : « Le FLQ compose un des grands moments de notre histoire. Les frères Rose, par exemple, posent la question

5. Carignan, *Ibid.*

du rêve un peu à la façon des héros shakespeariens, animés d'une même foi. Ils croyaient de toutes leurs tripes que la société pouvait changer et les hommes vivre égaux. Un rêve qui les a rendus capables de tuer⁶. » La parodie et l'ironisation des textes cités ne visent donc pas leur naïveté mais l'incapacité de la société des années 90 à faire place à l'utopie. La troisième référence a trait à la mémoire. La devise « Je me souviens » coiffe un très bref épisode évoquant le suicide du cinéaste Claude Jutra se croyant atteint de la maladie d'Alzheimer. En rappelant l'enjeu de la pièce qui est de redonner forme au rêve oublié parce que non transmis, la troisième référence va au cœur de la question du Québec partagé entre l'oubli et l'obsession de la mémoire.

Contrairement à ses devanciers immédiats, Normand Chaurette par exemple, à propos desquels on peut parler d'une sorte de célébration de l'éclatement du sens manifestée par la recherche d'effets esthétisants, Champagne pratique une esthétique *trash* qui marque d'un tout autre signe, celui de la perte, la déconstruction du sens. Le recours au terme « rabouté » pour parler de l'enchaînement des 47 numéros du cabaret évoque une esthétique du désordre qui n'est pas celle de la beauté. Les « neiges noires » du titre connotent le « sale », l'« odeur de pourri » (p. 23), l'assassinat d'un pasteur noir, les suicides d'Hubert Aquin et de Claude Jutra, les effets mortifères d'une poudre blanche qui n'a rien à voir avec les plaisirs attendus des hallucinogènes, à une autre époque... Aucune instance de rachat n'intervient, ni la beauté esthétique ni la reconstruction du sens, dans ce monde plus insensé que celui de *l'Asile des fous*, où Champagne déplace en 1999 sa quête de sens en montrant Docteur se laisser « séduire par le rêve, pour finalement, s'y engouffrer⁷ ». L'obstination de Champagne à rêver le monde malgré tout ramène l'écriture dramatique à « cette primauté de la parole⁸ » dont Robert Lévesque déplore la disparition sous ce qu'il appelle la « dictature du divertissement ». Je note à ce propos que les comédiens de *Cabaret neiges noires* ne sont pas que les interprètes des textes mais les prennent en charge comme l'indique l'utilisation de leurs prénoms, leurs interventions directes et leurs interpellations des spectateurs. Comment désigner autrement que par le mot « engagement » la position exprimée par le commentaire suivant : « J'ai envie de dire à ceux qui osent dépasser le moule : bâtard tu es et tu es beau dans ta bâtardise. Mais surtout, j'invite les gens à se rassembler autour de l'éphémère, là où tout est encore possible⁹ » ?

Il n'y a donc rien de magique, de moralisateur, de nostalgique dans cette écriture au contraire branchée sur le présent, mais un présent qui n'est pas un lieu fermé, d'autant moins fermé qu'il est celui du passage d'un siècle à un autre, d'un millénaire à un autre. Est-ce pour cela qu'il m'a semblé que *Cabaret neiges noires* bouclait la boucle, ramenant par le suicide de Martin (qui rappelle une triste actualité) le motif du « sacrifice de l'enfant » qui a traversé à peu près tout le théâtre du XX^e siècle ? Lolita justement, personnage éponyme de la suite que Champagne donnera à *Cabaret neiges noires*, pourrait être confondue aux Aurore, Tit-Coq, Joseph Latour et autres

6. Carignan, *Ibid.*

7. Eza Paventi, « Du *hard* rêve au *soft* rêve », *Jeu* 92, 1999.3, p. 20.

8. Robert Lévesque, « La dictature du divertissement », *L'actualité*, 15 septembre 2001, p. 141.

9. Carignan, *Ibid.*

orphelins et mal-aimés du théâtre. Envoyée par sa famille en Amérique à la recherche de sa bonne étoile et du rêve hollywoodien, cette jeune tzigane n'aboutira-t-elle pas dans les bas-fonds de Montréal, au Lubrique Cabaret, peuplé d'artistes fous, de putains dégénérées, d'opiomanes, de catholiques mafieux et d'autres personnages de même acabit ? Elle s'en distingue pourtant radicalement, le théâtre de Champagne ayant quelque chose de l'exorcisme que n'avait pas *Aurore l'enfant martyre* ; la bâtardise, avec *Lolita*, change de signe et devient l'emblème d'une identité indéfinissable, celle de la génération des trente ans, selon le commentaire déjà cité de Champagne.

Serge Boucher : l'observateur-participant

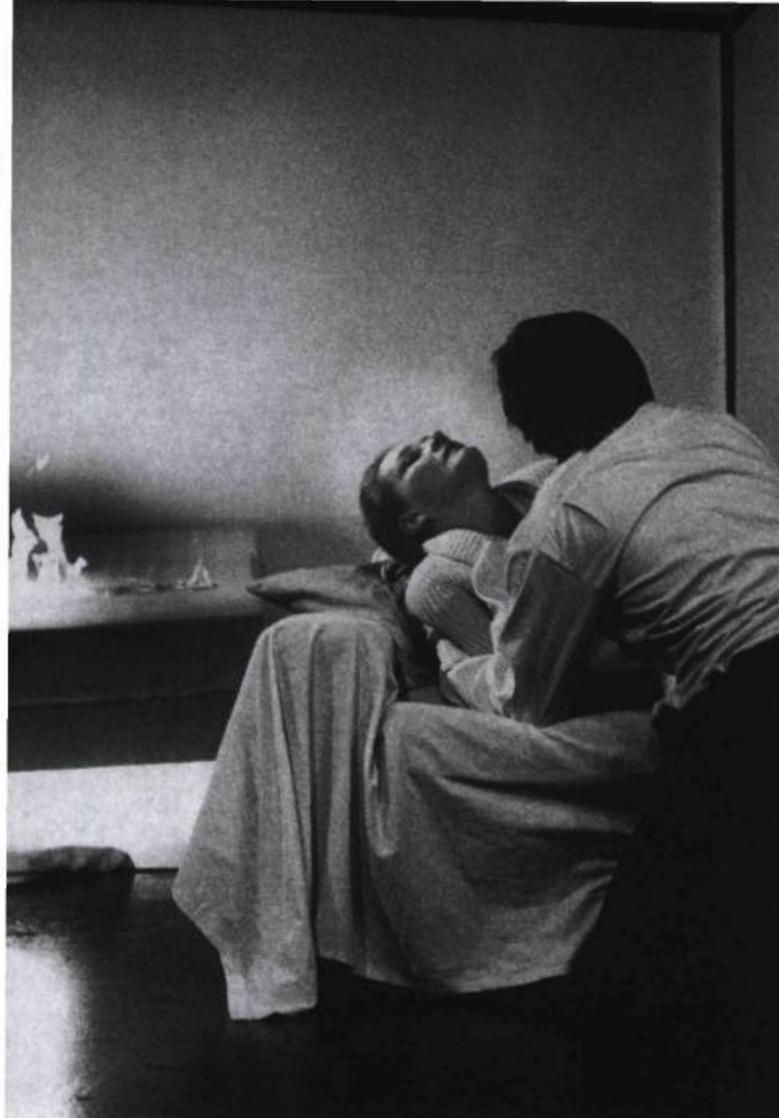
La reprise, cette saison, par la Compagnie Jean-Duceppe de *24 Poses (portraits)*¹⁰ de Serge Boucher rend justice à l'originalité d'une écriture dramatique qui, affirmée dès *Natures mortes*¹¹ et confirmée par *Motel Hélène*¹², trace une voie originale entre Michel Tremblay et Robert Gravel¹³. L'univers du jeune dramaturge a quelques atomes crochus avec celui de l'auteur des *Belles-Sœurs*. Il n'y a donc rien de surprenant à ce que Pierre Bernard, alors directeur artistique du Quat'Sous, ait confié *Natures mortes* à Michel Tremblay pour sa première mise en scène. Les ressemblances évidentes et importantes (incommunicabilité, rapports familiaux) signalées par quelques clin d'œil non discrets (par exemple : dans *Natures mortes*, les odeurs ; dans *Motel Hélène*, la « beurrée de beurre de peanuts ») ne doivent pas faire illusion. Boucher n'est pas un clone ni un fils en rupture. Prenant acte de l'espace du devancier – ce qui était prendre acte d'un espace théâtral bien établi –, ses pièces, au contraire, opèrent des déplacements qui permettent, me semble-t-il, de parler d'une nouvelle génération de personnages. J'en suggère quelques-uns. À la différence des personnages de Tremblay qui utilisent une langue très stylisée et mesurée – surtout les premières pièces – pour dire quelque chose, dénoncer une aliénation sociale, ceux de Boucher n'ont plus que le verbiage pour masquer une incommunicabilité qui serait devenue insurmontable. Peut-être y a-t-il chez lui quelque chose de plus implacable que chez Tremblay : un empêchement radical au langage du désir, qui est l'interdit posé sur le corps par cette double figure de la fatalité de notre temps que sont le sida et le suicide. Dans *Natures mortes*, Stéphane voit Diane atteinte du sida contracté de son ami Réjean qui, avant de l'abandonner, l'a associée à des jeux sexuels avec son amant. Dans *Motel Hélène*, François, écrivain en herbe et homosexuel, note l'histoire de Johanne qui se suicide après la disparition de son fils et l'échec conséquent de son couple. Dans *24 Poses (portraits)*, au beau milieu d'une réunion de famille, l'oncle Roger, célibataire, se suicide, alors que le cadet des fils, François, cache qu'il est atteint du sida. Il y a dans les trois pièces de Boucher un jeune homosexuel qui, tentant de vivre son homosexualité, se trouve pour ainsi dire observateur-participant

10. Serge Boucher, *24 Poses (portraits)*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 1999, 140 p. La pièce a été créée le 3 novembre 1999 au Théâtre d'Aujourd'hui.

11. La pièce a été créée au Théâtre de Quat'Sous le 4 octobre 1993.

12. Serge Boucher, *Motel Hélène*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 1997, 88 p. La pièce a été créée le 4 mars 1997 au Théâtre l'Espace GO.

13. Voir mes comptes rendus de *Natures mortes* (*Spirale*, n° 130, février 1994, p. 19), de *Motel Hélène* (*Spirale*, n° 185, juillet-août 1997, p. 22) et de *24 Poses (portraits)* (*Spirale*, n° 171, mars-avril 2000, p. 4) dont je reprends ici certains éléments.



Natures mortes de Serge Boucher (Théâtre de Quat'Sous, 1993). Sur la photo : Élise Guillbault (Diane) et Pierre Rivard (Stéfane). Photo : Yves Renaud.

logues que personne n'écoute qu'à un échange. Comme si la famille, promettant plus qu'elle ne donne en matière d'échanges, exacerbait la solitude des personnages que l'on voit se réfugier à tour de rôle dans la salle de bain pour ne pas crier leur mal. Ce que met en lumière, à la fin de la pièce, le suicide de Roger qui, au moment de prendre une « pose » de la famille, avait dit : « C'est beau de toute vous voir ensemble ! Vous faites une vraie belle famille ! » (p. 122) Cela évoque l'hyperréalisme et l'esthétique du non-jeu de Robert Gravel. Le suicide interdit ici l'interprétation cynique. C'est plutôt un mélange d'ironie et de tendresse qui se dégage de ces *24 Poses (portraits)* de la famille, l'auteur étant dans sa pièce (et dans la famille) par l'intermédiaire de François, écrivain. Il s'établit aussi une distance, François étant, par son homosexualité, marginal. La pièce ne porte pas de jugement sur la famille mais essaie de comprendre ce curieux réseau de relations, insaisissable par un seul portrait, comme le suggère le pluriel du sous-titre. Il y a dans cette capacité de l'écriture à

d'un drame qui devient de plus en plus le sien dans *24 Poses (portraits)*. C'est moins l'acceptation sociale de l'homosexualité qui est mise en scène que la menace qui s'attache à cette condition. D'où le lien entre l'homosexualité et la mort, d'où la fonction de l'homosexuel comme sujet de la mort annoncée.

C'est pourquoi je suis tenté de dire que la principale différence entre Tremblay et Boucher viendrait de ce personnage-témoin des autres et de lui-même qui, contrairement à la dramaturgie de Tremblay, n'est jamais le personnage principal, mais reste en retrait de l'action. Dans *Motel Hélène*, manifestant quelque velléité d'écrire, il prend des notes en vue d'une hypothétique fiction. Mais on le voit effectuer le passage de voyeur à témoin touché par le désespoir de Mario et de Johanne. Dans *24 Poses (portraits)*, les choses sont vues de l'intérieur, François étant devenu écrivain et prenant part, un bel après-midi du dimanche, à la fête d'anniversaire de son frère dans l'arrière-cour d'un bungalow de banlieue dominant la scène. S'y passe ce qui se passe dans la cour de tout bungalow de banlieue en de telles circonstances : des conversations décousues et entrecroisées sur tout et sur rien, dont les *24 Poses* sont autant d'extraits de ce qui ressemble davantage à un assemblage de mono-



Littoral de Wajdi Mouawad
(Théâtre Ô Parleur, 1997).
Photo : Pascal Sanchez.

examiner autrement que sous la forme de règlements de compte l'institution familiale et son rapport avec l'individu quelque chose de changé.

Wajdi Mouawad : l'échange entre le visible et l'invisible

Wajdi Mouawad occupe une place particulière, s'imposant comme l'un des hommes de théâtre les plus importants de l'heure. Directeur artistique du Théâtre de Quat'Sous, metteur en scène réputé et comédien de talent, il a à son actif, depuis 1992, une dizaine de pièces. Il a raison de rejeter avec énergie l'étiquette réductrice de « théâtre immigrant », car chez lui, comme chez la plupart des autres dramaturges venus d'ailleurs, la dimension immigrante n'est pas une « spécialisation » de l'écriture mais, pour reprendre une expression de Marco Micone, la « *voie royale pour parler de tout*¹⁴ ». Si en effet, depuis sa première pièce, *Journée de nocces chez les Cromagnons*¹⁵, la mémoire violente du Liban finit toujours par remonter à la surface quand elle n'occupe pas tout l'espace scénique, c'est de façon irréprouvable. Ainsi en est-il dans *Littoral*¹⁶ où un jeune homme, Wilfrid, traverse l'océan pour ensevelir son

14. Michel Vaïs et Philip Wickham, « Le brassage des cultures. Table ronde », *Jeu* 72, 1994, p. 27.

15. La pièce a été créée le 30 janvier 1994 au Théâtre d'Aujourd'hui.

16. Wajdi Mouawad, *Littoral*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 1999, 139 p. La pièce a été créée le 2 juin 1997 par le Théâtre Ô Parleur, au Théâtre d'Aujourd'hui, lors du 7^e Festival de théâtre des Amériques.

père dans son pays d'origine. Mais le pays natal est si encombré de cadavres qu'il ne peut en recevoir un de plus, obligeant le fils et le cadavre du père à une étrange errance au cours de laquelle se joignent à eux une suite de personnages mus par le besoin de raconter leurs histoires et leurs souvenirs que l'on déposera au fond de la mer. Le personnage principal de *Rêves*¹⁷ est également un jeune homme, Willem, écrivain celui-là, cherchant à écrire l'histoire d'« un homme marchant vers la mer », la mémoire prend la figure d'une ballerine qui, enfermée entre les cloisons de la chambre, frappe de plus en plus violemment sur les murs jusqu'à ce qu'on les abatte pour la libérer. Le baiser de la ballerine au héros de la pièce dit le reste. Car la ballerine est l'un des nombreux personnages imaginés qui, sitôt surgis de la pointe de son crayon, prennent corps sur la scène. Tout est ici affaire de langue : la mémoire des mots ou les mots de la mémoire engendrent les personnages qui, à leur tour, inventent des récits qui les entraînent hors d'eux-mêmes. Transposition d'une scène écrite, la scène jouée renvoie en dernière instance à une scène mémorielle dont le dramaturge, lecteur de Lautréamont, se libère en poussant son crayon, devenu « l'instrument d'une liberté », qui pousse hors de l'origine et y ramène, à la recherche d'une vérité inatteignable, selon le mot cité du poète Friedrich Hölderlin : « C'est en vain que j'ai quitté ma terre natale et cherché la vérité. »

Ce qui me frappe chez Mouawad, c'est en effet la prédominance de la langue qui déplace la question de l'exil de l'espace physique vers celui des mots. La vaine quête de Wilfrid de la terre d'origine se mue en une série de rencontres d'errants qui décident d'« aller de ville en ville raconter chacun son histoire ». Le lieu de rencontre n'est plus l'espace physique mais le récit. C'est bien sur ce déplacement que surrenchérit, si l'on peut dire, *Rêves*, dont la langue dramatique doit être qualifiée de performative en ce sens que les mots de Willem engendrent scéniquement les personnages, comme on l'a dit.

En fait, la quête de l'ailleurs débouche ici sur une quête spirituelle, pour ne pas dire mystique, ainsi que l'illustrent en particulier, mais non exclusivement, *les Mains d'Edwige au moment de la naissance*¹⁸, comme l'a montré Diane Godin qui écrit que la dramaturgie de Mouawad est une « œuvre liée aux exigences du sacré et du sens [...] sans que le présupposé religieux ne freine jamais l'ardeur de son questionnement¹⁹ ». L'intérêt du dramaturge envers les grands textes, comme *Cedipe-roi* et *Don Quichotte*, témoigne de cette préoccupation. Pour ma part, je reste fasciné par la coexistence du cadavre du père et des vivants, dans *Littoral*, des personnages réels et des personnages imaginaires, dans *Rêves*. Ce qui m'étonne chez Mouawad, et en particulier dans cette pièce, c'est que ce partage de la scène par des personnages réels et imaginaires possédant le même statut dramatique, qui aurait pu donner lieu à une grande confusion, est au contraire très clair pour le spectateur qui distingue dès le début les uns des autres. S'il faut attribuer cette clarté en bonne part à la mise en

17. La pièce a été créée le 2 juin 1999 par le Théâtre de Quat'Sous et le Festival de théâtre des Amériques.

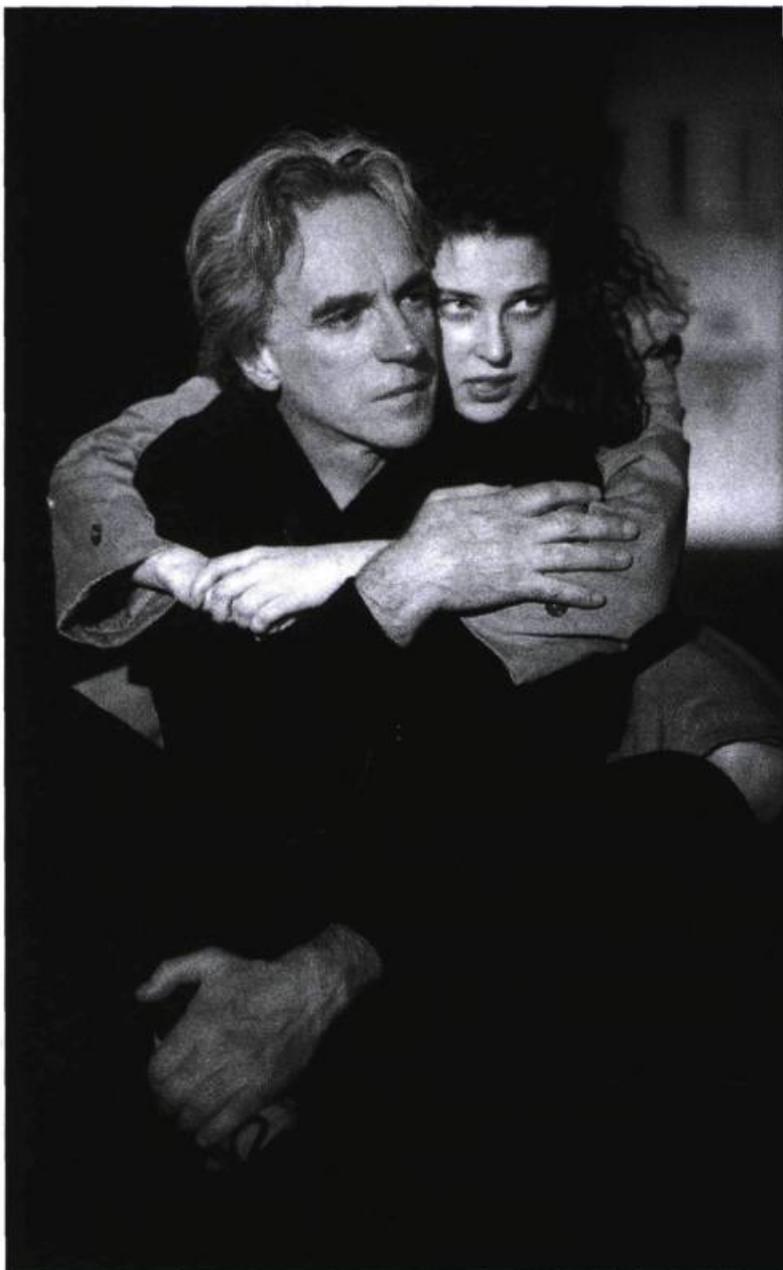
18. Wajdi Mouawad, *les Mains d'Edwige au moment de la naissance*, Montréal, Leméac, 1999, 90 p. La pièce a été créée le 16 janvier 1999 au Théâtre d'Aujourd'hui.

19. Diane Godin, « Wajdi Mouawad ou le pouvoir du verbe », *Jeu* 92, 1999.3, p. 99. Voir également mon compte rendu de *Littoral (Spirale)*, n° 175, novembre-décembre 2000, p. 36).

scène de Mouawad, il faut reconnaître qu'elle est avant tout le fait d'une écriture qui est le lieu d'un échange constant entre l'ici et l'ailleurs, le réel et l'imaginaire, le visible et l'invisible, le matériel et le spirituel. La dramaturgie de Mouawad, par des voies bien différentes, rejoint en ce sens la quête de rêve de Dominic Champagne. Ce qui montre qu'une telle préoccupation est plus qu'un épiphénomène de la création québécoise récente.

Daniel Danis : dire l'intolérable

Non moins exigeante est l'écriture de Daniel Danis chez qui le rapport à soi et à l'autre s'exprime davantage en termes de temporalité que de spatialité. Nous avons souvent affaire dans ses pièces à ce que j'appellerai un drame en différé. Les personnages y racontent – se racontent – après coup un drame en croisant constamment l'action et le récit ou la mémoire de l'action. Ce procédé, qui n'est pas à confondre avec la *flash back*, fait de l'écriture dramatique de Danis l'une des plus intransigeantes dans l'indignation envers l'intolérable. Ainsi en est-il de *Cendres de cailloux*²⁰, l'une des plus remarquables pièces de ces dernières années. Prenant à rebours les morales lénifiantes de l'oubli, du pardon, du temps qui arrange les choses, en somme de la banalisation de la violence, cette pièce montre qu'il n'est pas vrai qu'on peut refaire sa vie *après* comme *avant* – la refaire tout simplement ! Car le décalage du récit par rapport au drame met en lumière l'impossibilité d'oublier. Clermont a quarante ans. Sept ans ont passé depuis que sa femme a été violée et assassinée. Après avoir erré, s'être fixé sur une ferme abandonnée, en avoir rénové les bâtiments et l'avoir cultivée avec un acharnement qui ne lui laissait pas le temps de penser et le faisait rouler, le soir, dans le sommeil des « cailloux », il a pu croire au recommencement et à



20. Daniel Danis, *Cendres de cailloux*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 1992, 128 p. La pièce a été créée au Théâtre de la Rubrique (Jonquière), le 28 octobre 1993.

l'amour de Shirley. Jusqu'au moment où, en guise de méchante plaisanterie, on lui fait croire, au cours d'un enterrement de vie de garçon, que Shirley est morte, brûlée vive dans le capotage de son auto. Ni la rectification des faits, ni les demandes de pardon, ni les protestations d'amour ne le tireront de sa douleur. Il devient fou.

Le lieu de l'après-coup du drame est nécessairement l'exil. Pour Clermont, c'est l'exil de la folie. À l'Espace GO, on avait choisi, pour représenter cet ailleurs radical, l'espace d'une chambre de motel ouvert sur deux côtés aux spectateurs, où les personnages semblaient coincés entre le plafond bas et le plancher surélevé de la scène de l'ancien Espace GO. Les portes vitrées du placard, de la salle de bain et de l'entrée étaient des vitrines d'où sortaient, telles des figures fantasmagiques, les trois autres protagonistes du drame, envahissant l'esprit troublé de Clermont et l'espace scénique. Fidèle à la qualité poétique du texte, Louise Laprade a joué à fond de cette confusion du fantasmagique et du réel, qui non seulement mettait en relief l'inextricable du drame, mais mettait en valeur les remarquables possibilités du texte. Cela rendait assez insoutenable ce récit en différé de personnages qui se racontent en la racontant aux spectateurs une histoire de violence dont ils ne sont pas sortis.

J'ai vu cette pièce à trois reprises et dans trois mises en scène différentes²¹. D'abord à l'Espace GO, dans une mise en scène de Louise Laprade sur laquelle s'appuie mon interprétation. J'ai vu aussi l'interprétation qu'en a faite le Théâtre Blanc de Québec, dans une mise en scène de Gill Champagne, et celle du Théâtre de la Rubrique de Jonquière, dans une mise en scène de Dominick Bédard. La mise en scène de Gill Champagne insistait sur l'irréparable des choses, mais autrement : en misant à fond sur la disharmonie des quatre éléments qui rendait impossible la guérison de Clermont. Quant à la mise en scène de Dominick Bédard, elle ramenait les choses à la nuit de l'esprit de Clermont en jouant la pièce dans l'obscurité totale. Seules quelques petites lumières, tels des feux follets, dansaient dans la nuit sans l'éclairer. Ainsi le texte occupait seul l'espace, s'y déployait, y voyageait grâce aux voix des comédiens, à leurs mouvements invisibles, mais audibles et même rendus tangibles par les déplacements d'air, les froissements, les frôlements. Grâce à des dispositifs sonores ingénieux, paroles et sons jaillissaient de partout, y compris des sièges. Si bien que, privés du support visuel, nous avions l'impression d'être dans le texte comme dans un espace. Une telle expérience confirme la qualité et la force exceptionnelles d'un texte qui peut se passer de la gestuelle et trouver dans la nuit un espace à sa mesure. Peut-on marquer de manière plus radicale la prédominance du texte au théâtre et la richesse d'un texte qui ne s'épuise pas mais, à chaque mise en scène, s'ouvre à de nouveaux sens ?

Yves Sioui Durand : ouvrir les codes

En sortant de la représentation, au Festival de théâtre des Amériques de 1999, de la pièce d'Yves Sioui Durand, *Iwouskèa et Tawiskaron*²², j'éprouvais à quel point nous étions ignorants de nos mythologies américaines, c'est-à-dire amérindiennes, alors

21. Voir *Spirale*, n° 131, mars 1994, p. 14 ; n° 140, mars 1995, p. 4-5.

22. La pièce a été créée le 1^{er} juin 1999 par les Productions Ondinnok et Terres en vues, au Festival de théâtre des Amériques.

Cendres de cailloux de

Daniel Danis (Espace GO,

1993). Sur la photo : Paul

Savoie (Clermont) et

Catherine Sénart (Pascale).

Photo : Yves Renaud.



que nous n'ignorons rien ou presque – ma génération en tout cas – des mythologies gréco-romaines et judéo-chrétiennes. La chose m'apparut encore plus nettement quand je vis deux mois plus tard la représentation des *Troyennes* que donnait l'Eskabel à l'Amphithéâtre au cœur de la forêt à Saint-Mathieu-du-Parc²³.

La plus récente pièce de Sioui Durand met en scène un récit amérindien de la création du monde. Tout s'y joue, pour le propos qui m'intéresse, dans le rituel d'entrée et de sortie de la grande tente où a lieu la représentation, selon la remarque de Sioui Durand : « Ce n'est pas un acte facile que de vous permettre d'avoir accès, au cœur de cette cité, à un lieu et à un comportement mythique propres aux Amérindiens. Comment ouvrir nos codes²⁴ ? » Le passage du hall d'entrée du Monument-National à la petite salle Du Maurier fait partie de la représentation ; les corridors et les escaliers quelque peu labyrinthiques menant à la salle sont investis d'une fonction scénique. Les spectateurs sont d'abord conduits sur une passerelle où on les fait attendre en leur proposant des documents iconographiques. Au seuil de la représentation, entendant la musique et voyant les comédiens danser autour de la tente, ils ne sont encore que des observateurs ; la tente qu'ils surplombent leur apparaît à la fois comme le lieu où il faut entrer et le lieu interdit. Des comédiens en costumes viennent finalement les chercher par petits groupes de trois à quatre et les font pénétrer dans la tente après leur en avoir fait faire le tour.

23. Je fis d'ailleurs un compte rendu conjoint de ces deux représentations (*Spirale*, n° 170, janvier-février 2000, p. 5) dont je reprends certains éléments. Je me suis intéressé plus longuement à Sioui Durand et au théâtre amérindien dans « L'espace immigré et l'espace amérindien dans le théâtre québécois depuis 1977 », dans Betty Bednarski et Irene Oore, *Nouveaux Regards sur le théâtre québécois*, Montréal/Halifax, XYZ/Dalhousie French Review, 1997, p. 151-167.

24. Tiré du programme de la pièce.

Je relève l'importance des contacts physiques. On ne se contente pas de guider les spectateurs ; on les pousse doucement dans la tente, comme s'il fallait rompre une dernière résistance. La représentation repose en grande partie sur le jeu de la distance et de l'intimité ; distance des comédiens masqués, de l'étrangeté de la fable et de son langage, des figures, des objets, etc.; proximité, pour ne pas dire promiscuité, des spectateurs entre eux et avec les comédiens forcée par l'exiguïté du lieu. Le cérémonial exige une complicité gestuelle des spectateurs et une participation définie de certains, faite de gestes simples (par exemple, aller déposer une pierre sur le corps d'un personnage mort) qui font redécouvrir une sensualité primale, celle du corps glissant du ventre maternel. Vers la fin de la pièce, les spectateurs sont invités à sortir de la tente, autour de laquelle ils sont alors placés. Ils assistent symboliquement à leur propre naissance, contemplant l'image extraordinairement belle et suggestive d'une tente devenue la peau d'un ventre de femme qui se contracte pour donner naissance à un enfant. La scène est accompagnée de la phrase : « Ici finit le mythe et commence la réalité. » Sans ce retour symbolique à la naissance, l'Amérindien ne nous demeure-t-il pas inimaginable, ses mythes, que nous aurions pu faire nôtres, nous étant paradoxalement beaucoup plus étrangers que les mythes gréco-latins ?

Iwouskéa et Tawiskaron
d'Yves Sioui-Durand
(Théâtre Ondinnok, 1999).
Photo : Benoit Aquin.

Lorsqu'il en parle dans le *Cahiers VIII* du NTE, Jean-Pierre Ronfard n'exagère donc pas la portée de la création de *la Conquête de Mexico* du même Sioui Durand au Nouveau Théâtre Expérimental de Montréal en 1991. Pour sa part, l'auteur parle d'un théâtre de « résistance » et de « dissidence », « instrument de prise en charge » pour les Amérindiens et visant à « défolkloriser la perception [des non-Amérindiens] de l'art autochtone²⁵ ». Ses pièces replacent l'espace blanc à l'intérieur de l'espace amérindien originel, l'espace scénique étant construit selon la symbolique spatiale amérindienne, autour des deux grandes figures qui sont le Cercle sacré de la Terre-mère et la « longue-maison », auxquelles il faut ajouter celle de la « continentalité amérindienne ».

Par plusieurs aspects, le texte de Sioui Durand rejoint des tendances de la création québécoise des années 90. Retenons : l'exploration de l'ailleurs, l'ailleurs étant pris dans un sens *spatial*, c'est-à-dire l'univers amérindien ; l'exploration des mythes, l'ailleurs conduisant justement à une exploration des mythes américains, des mythes inconnus, d'un imaginaire à reconnaître ; l'exploration spirituelle, finalement, car il s'agit bien de textes qui portent sur l'interprétation du monde, mais aussi des rapports du corps et de l'esprit, du réel et de l'imaginaire. Convaincus que « nous sommes des êtres de réalité mais aussi de fiction », Sioui Durand et le Théâtre Ondinnok travaillent à créer un théâtre amérindien qui intègre tradition initiatique et théâtralité contemporaine. Le théâtre de guérison pratiqué au sein de la communauté *atikamekw* de Manawan constitue une belle illustration des possibilités de cette théorie. Ni antinomie, ni dichotomie entre modernité et tradition amérindienne. Des correspondances plutôt (illustrées par les conceptions et les stratégies dramatiques mises en œuvre dans la représentation), tenant à l'union jamais déniée du conscient et de l'inconscient à laquelle a dû nous ramener Freud.

25. *Le Porteur des peines du monde*, Montréal, Leméac, 1992, p. 15.

Carole Fréchette : la puissance de l'imaginaire

Dans un texte, dont le titre « La tentation "autobioscénique" » identifie bien la question posée à Carole Fréchette et à Wajdi Mouawad, Diane Godin écrit, à propos des *Sept Jours de Simon Labrosse*²⁶ de Fréchette :

Si ce personnage se fait l'écho d'une tendance assez commune [à l'égoïsme], on ne peut s'empêcher d'y voir la résistance de l'auteure face à une propension similaire chez les écrivains, peut-être aussi chez elle. Le phénomène n'est pas condamnable en soi (sauf s'il ne fait qu'ajouter à un irritant majeur, soit l'absence de talent), mais il n'est pas rare, curieusement, de l'entendre critiqué par les auteurs de théâtre, qui n'y voient souvent qu'une complaisance dont il faut se méfier, même s'ils savent fort bien que la voix de l'intériorité, en matière de création, s'avère somme toute inévitable, voire essentielle²⁷.

Elle ajoute en fait à ce qu'elle écrivait dans un paragraphe précédent : « Curieusement, écrit-elle encore, ce texte semble osciller entre la même tentation et son contraire, c'est-à-dire entre la mise en scène du moi devisant sur lui-même, sur sa vie intérieure, et la volonté de critiquer le caractère par trop complaisant, égoïste de ce type d'inclination. » (p. 33)

Godin dégage et oppose ainsi les deux attitudes qui s'expriment à travers les personnages de Simon et de Nathalie. Le premier, annonçant « aux spectateurs venus assister à la pièce qu'il jouera devant eux sept jours de sa vie » (*Ibid.*), se place au centre d'« un théâtre dans le théâtre où l'on peut voir des comédiens professionnels jouer des comédiens amateurs qui se préparent à représenter la vie réelle d'un des leurs » (p. 35). La seconde, pour sa part, servant d'envers ironique au premier, cherche à « nous faire admirer l'intensité de son "intérieur", échographié et capté sur vidéocassette » (*Ibid.*). L'opposition entre les deux voix indique la nécessité de distinguer entre « égoïsme » et « intériorité » et suggère que l'expression « voix de l'intériorité » convient à caractériser l'écriture dramatique de Carole Fréchette.

Dans une fine analyse des productions *la Peau d'Élisa*²⁸ et *les Quatre Morts de Marie*²⁹, Marie-Christine Lesage avait montré que, « comme bon nombre de pièces récentes », celles de Fréchette doivent se lire à travers le prisme de l'« imaginaire » et non celui du « réalisme », auquel elles échappent. Elle se sert de *la Peau d'Élisa* pour

26. La pièce a été créée le 28 mars 2000 par le Théâtre de la Manufacture, à la Licorne.

27. Diane Godin, « La tentation "autobioscénique" », *Jeu* 96, 2000.3, p. 35.

28. La pièce a été créée le 27 mars 1998 au Théâtre d'Aujourd'hui.

29. Carole Fréchette, *les Quatre Morts de Marie*, Montréal, les Herbes rouges, 1995, 120 p. La pièce a été créée le 13 mai 1994, à Louvain-la-Neuve, en Belgique.





Les *Quatre Morts de Marie* de Carole Fréchette, créées par les Productions Branle-Bas en 1998. Sur la photo : Suzanne Lemoine. Photo : Josée Lambert.

appuyer son hypothèse en montrant que, si les histoires d'amour que raconte Éliisa ne sont pas les siennes, ces histoires finissent par s'inscrire « en creux dans son corps, sur sa peau³⁰ ». Cette appropriation se ferait grâce à la « puissance de l'imaginaire [qui] prend le relais de l'expérience immédiate, en faisant jaillir à nouveau des sensations enfouies et presque oubliées, une façon, peut-être de préserver la vie et l'émotion en soi, d'échapper au dépérissement du corps » (*Ibid.*). Or, cette intériorisation de l'expérience de l'autre ne concernerait pas seulement l'appropriation qu'en fait le personnage, mais viserait également le spectateur : « Il y a aussi, dans ce texte, une tentative de resensibiliser la relation avec le spectateur, en l'amenant à ressentir vivement ce qui lui est raconté. » (*Ibid.*)

La puissance de l'imaginaire ne permettrait-elle pas en fait, comme Lesage le suggère à propos des *Quatre Morts de Marie*, à travers l'intériorisation de récits fragmentés, de « ramener le spectateur à son humanité », c'est-à-dire aussi tout près de soi, à la fragmentation des amours (*la Peau d'Éliisa*), des âges (*les Quatre Morts...*), des jours (*les Sept Jours...*) ?

Conclusion

Peut-on dégager des dramaturges et des textes cités quelques lignes de force, des préoccupations communes ? Je vois plutôt des recouplements. Par exemple, autour de la « quête du sens » et de la « quête du rêve » : sens et rêve collectifs et politiques, comme chez Champagne ; sens et rêve de l'aventure humaine, spirituelle, voire mystique, chez Mouawad ; mais aussi, sens et rêve à donner à sa propre durée, comme chez les personnages de Fréchette. L'importance accordée à la quête du sens et du rêve constituant en soi une critique du monde dans lequel on vit et un engagement à changer ce monde, je verrais un deuxième recouplement autour de la « prise de la parole » qui rapprocherait entre autres l'écriture décapante de Champagne et le verbe intransigeant de Danis. Si le mot « passage » peut servir de point de ralliement à tous les dramaturges, tellement il est indissociable de l'écriture, je le réserverais en priorité à ceux dont les pièces ne peuvent se comprendre ni même exister sans cette dynamique de l'échange entre l'intérieur et l'extérieur, l'ici et l'ailleurs, le passé et le présent, le familier et l'étranger, l'intime et le public, le visible et l'invisible, le matériel et le spirituel, etc. : Danis, Fréchette, Mouawad, Sioui Durand. Enfin, je créerais la catégorie « fragilité » pour les pièces qui comme celles de Boucher et de Fréchette travaillent au plus près de la vie pour en saisir les grands et les petits tremblements. Quant à l'expression « recherche formelle », elle coifferait une catégorie universelle, car, s'il y a un point commun entre les dramaturges retenus, c'est bien celui de l'exigence de l'écriture et de l'invention formelle qui résiste aux effets esthétisants pour demeurer en prise sur le réel. ¶

30. Marie-Christine Lesage, « Une sensibilité à vif », *Jeu* 87, 1998.2, p. 27.