

Théâtre franco-ontarien : du collectif à l'écriture

Faust, chroniques de la démesure, de Richard J. Léger, Le Nordir, 2001, 165 p.

Requiem suivi de Fausse route, de Michel Ouellette, Le Nordir, 2001, 139 p.

La fuite comme un voyage, de Stefan Psenak, Le Nordir, 97 p.

Moulinette, de Nicole V. Champeau, Vermillon, 91 p.

François Paré

Number 186, September–October 2002

Théâtre sans mur, de Moncton à Vancouver

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/17995ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Paré, F. (2002). Théâtre franco-ontarien : du collectif à l'écriture / *Faust, chroniques de la démesure*, de Richard J. Léger, Le Nordir, 2001, 165 p. / *Requiem suivi de Fausse route*, de Michel Ouellette, Le Nordir, 2001, 139 p. / *La fuite comme un voyage*, de Stefan Psenak, Le Nordir, 97 p. / *Moulinette*, de Nicole V. Champeau, Vermillon, 91 p. *Spirale*, (186), 14–15.



LE THÉÂTRE FRANCO-ONTARIEN : DU COLLECTIF À L'ÉCRITURE

FAUST, CHRONIQUES DE LA DÉMESURE de Richard J. Léger

Le Nordir, 2001, 165 p.

REQUIEM suivi de **FAUSSE ROUTE** de Michel Ouellette

Le Nordir, 2001, 139 p.

LA FUITE COMME UN VOYAGE de Stefan Psenak

Le Nordir, 97 p.

MOULINETTE de Nicole V. Champeau

Vermillon, 91 p.

AU MOMENT où plusieurs croyaient la veine tarie, après le départ de certains créateurs importants entre 1990 et 1995, le théâtre franco-ontarien a connu depuis deux ou trois ans un regain d'énergie spectaculaire. Il est clair, cependant, que le désir d'exprimer l'identité collective naissante, si important dans les œuvres dramatiques antérieures, s'est à l'heure actuelle grandement déplacé. L'esthétique théâtrale s'est ouverte à des formes symboliques et dialogiques plus ambiguës et plus abstraites. Ce déplacement a permis de renforcer la position de l'écrivain et du texte dans l'économie scénique, chose qui n'avait jamais été pensable dans une tradition théâtrale née de la création collective et des grands *happenings* de la contre-culture new-yorkaise. Repoussant maintenant le jeu au-delà de ses propres limites matérielles, certaines œuvres récentes s'affirment avant tout comme écriture au sens fort du terme. Parfois récits monologiques, comme chez Nicole V. Champeau, parfois chants poétiques, comme chez Stefan Psenak, ces textes au genre incertain représentent des défis considérables à la mise en scène. C'est ainsi que plusieurs d'entre eux n'ont fait l'objet que d'une lecture publique, devant un auditoire restreint.

L'écrivain, matière des œuvres

Un tel recentrement de l'écrivain constitue souvent la matière même des œuvres actuelles : il est au centre du travail de Michel Ouellette et surtout de Richard J. Léger, qui ont fait de cette question un véritable nœud symbolique et accantiel. Ce théâtre d'écriture ne cesse de mettre en scène l'acte de la lecture. L'histoire des personnages n'est plus autant celle de la collectivité franco-ontarienne que celle des textes qui en façonnent la mémoire, comme si dorénavant il fallait situer ailleurs, hors du lexique qu'elles s'étaient assigné, la culture franco-ontarienne et la prise de parole dont elle avait été le lieu d'affirmation.

En Ontario français, le théâtre joue depuis trente ans un rôle crucial dans la formulation d'une esthétique particulière aux communautés francophones diasporales ou minoritaires. La publication systématique des œuvres, entreprise dès la fondation des éditions *Prise de Parole* en 1973 et poursuivie par l'ensemble des éditeurs franco-ontariens, illustre amplement la position privilégiée du texte théâtral en tant que consignation de l'oralité et de la mémoire dans la culture. Bien peu d'œuvres restent donc inédites, comme en témoigne la parution en 2001 d'au moins six pièces majeures chez des éditeurs franco-ontariens. Ce sont là des circonstances institutionnelles tout à fait remarquables, uniques même au Canada dans son ensemble.

Le plus exigeant de ces textes récents est assurément la magnifique reprise du mythe faustien par Richard J. Léger. *Faust, chroniques de la démesure* a été présenté par le Théâtre La Cataulte à Ottawa en novembre 1999, puis repris aux Éditions Le Nordir deux ans plus tard. Cette œuvre étonnante interroge de manière extrêmement complexe la question de l'uniformité et de l'indifférenciation dans cette « *bien triste époque* » du clonage des individus et de la mondialisation des cultures. Faust, à la fois dramaturge et scientifique fou, se présente ici comme l'incarnation des forces de l'indifférenciation. D'un côté, Jean Faust et ses acolytes désirent affranchir le monde de la maladie et de la mort. À Hélène, dont il est amoureux, Faust promet la beauté éternelle : « *Ce n'est qu'une question de temps avant que je trouve le moyen de stopper complètement le vieillissement. Et alors tu seras éternellement jeune. Et belle.* » À lui seul, il donnera naissance *in vitro* à la matrice qui abolira la nécessité des hégémonies et des différences. Et, ainsi, s'éteindrait enfin la pensée victimaire. Mais ce processus difficile passera par le déni catastrophique du corps. C'est le prix à payer pour l'idéalisme intransigeant qui conduira peu à peu Faust à s'aliéner ceux qu'il aime. La reprise du mythe faustien prend à tout instant, dans

l'œuvre de Léger, un tour grinçant, grâce aux multiples mécanismes de distanciation qui permettent l'autocritique et le dénigrement. Figure démiurgique et arbitraire, le dramaturge n'arrive que rarement à assurer son autorité sur ses personnages. Son commentaire en retrait et ses prévisions sur le développement éventuel de l'action détachent l'œuvre de ses dérives tragiques. Ils nous rappellent chaque fois le caractère construit du mythe et la démesure de l'univers cosmologique qui est en son centre.

Mais ce qui fait sans doute tout l'intérêt de ces *Chroniques de la démesure*, c'est la culture de l'ambiguïté que, chacun à son niveau, l'auteur, le personnage-dramaturge et le savant fou entretiennent. Par leurs noms (Phorkyadopoulos, Reinfach, Wagner, Fuchsmann) et par le rappel explicite du texte de Goethe, les personnages de Léger évoquent les liens occultes entre la recherche de la beauté et la violence du pouvoir fasciste. Ainsi, l'écrivain rappelle que la suprématie du « bien », si chère à Faust et à la morale de notre époque, repose sur le déni du réel et sur l'exercice de la censure. Tout revient à se faire dieu, et c'est cette ambition démesurée qui devient le seul indice de la différence dans un monde marqué par l'indifférenciation. L'univers de Richard J. Léger n'est donc plus celui de la victime, si souvent représenté dans le théâtre franco-ontarien ; il est au contraire celui du dieu hégémonique, dont l'écrivain de théâtre et le savant fou, tous deux « biotechniciens » à leur manière, détiennent la clé.

Théâtre du fils

Pour retrouver brièvement cette obsession victimaire du théâtre franco-ontarien, il faut plutôt lire les deux courtes pièces de Michel Ouellette et le dialogue poétique de Nicole V. Champeau. *Requiem* de Ouellette reprend certains des personnages de *French Town*, là même où l'action de cette œuvre importante les avait abandonnés. Mais, cette fois, la mère absente ne se fait plus

entendre de sa voix monocorde et rassurante. C'est le père qui apparaît sur scène, bien que nous ne soyons jamais sûrs de sa présence fantomatique. C'est alors que la confrontation décisive entre le père et le fils immolé affleure dans cette œuvre où s'inscrivent en filigrane, comme un chant sacré, les versets du *Requiem* de Mozart. Comme dans *Le chien* de Jean Marc Dalpé, le fils est revenu de son voyage pour régler le compte de l'autorité paternelle. Mais le geste de rupture est inutile, puisque, même assassiné, le père reste vivant, symboliquement, dans sa loi. L'univers de Ouellette s'ouvre donc sur l'impossibilité de produire la transformation nécessaire dans un monde absolument clos. C'est ainsi que Pierre-Paul, « *suppliant et prosterné* », observant les sculptures de Michel-Ange dans un musée de Florence, conclut que le combat est de tout temps perdu : « Les Prisonniers, ces êtres incomplets pris dans le marbre. Je suis de ceux-là. Moi, prisonnier de la pierre angulaire de ma famille. » Seule l'écriture offre une lueur d'espoir : « *Moi. Écorché vif. Nu. Moi. Je cherche une porte de sortie. Tout était fermé. Je cherche un moyen. Je n'ai qu'un stylo.* » Dans *Requiem*, beaucoup plus que

en scène de Sylvie Dufour. Cette œuvre remarquable est traversée, à divers moments, par l'écriture du poète portugais Fernando Pessoa, cité en exergue et représenté symboliquement dans la pièce par la figure paternelle de Vasco. L'histoire d'Inès, fille de Vasco, courtisée à leur insu par trois hommes, se passe en sept lieux (il aura fallu prévoir sept décors différents!). Elle se divise en brefs tableaux, dont les titres dans la version publiée renvoient aux écrits de Pessoa. Inès est peintre. Elle aime observer les jeunes hommes à la gare et les invite chez elle comme modèles. Aussitôt que l'un d'entre eux s'éprend d'elle, elle tente de fuir dans le mensonge, afin d'échapper au désir qu'elle a suscité. Personnage féminin dans la tradition de Giraudoux et d'Anouilh, Inès confère à la pièce une dimension symbolique évidente. Mais l'œuvre de Psenak va bien au-delà du rapport amoureux, dans la mesure où elle interroge la violence même du pouvoir associée à l'autorité du père déchu. Inès affronte elle-même Vasco : n'a-t-il pas participé lui aussi aux exactions de la dictature salazarienne au Portugal? Comment donner sens au présent si rien ne peut garantir l'intégrité du passé?

recherche du contact avec l'autre, passagère et superficielle, reste la seule fuite possible.

À la mémoire des fleurs ensevelies

Ces vannes qui s'ouvrent, c'est aussi la métaphore centrale signalée par Nicole V. Champeau dans *Moulinette*. Cette pièce en un acte fait suite à *Mémoire des villages engloutis* (1999), l'essai de Champeau sur les villages de la région de Cornwall (Ontario), inondés en 1954 pour faire place aux grands travaux de la Voie maritime du Saint-Laurent. Nous sommes à la veille de l'inondation. Xavier, sa fille Marianne, et ses amis William et François considèrent faire exploser le barrage qui mettra fin au paysage fluvial, tel que l'ont décrit les chants amérindiens et les récits de voyageurs. Au début, les tensions sont grandes entre Marianne et son père qu'elle accuse d'avoir collaboré avec les autorités. Mais assez rapidement, la structure dialogique de *Moulinette* devient un chant polyphonique à la mémoire des terres ensevelies. Une certaine utopie fusionnelle s'installe. Aucune tension raciale ou linguistique n'affleure. William, malgré son appartenance à la société anglophone, épouse parfaitement le rêve nostalgique que Marianne évoque sans relâche : « *Je voudrais marcher sur la terre sèche avec toi, une dernière fois, avant que l'eau n'avalé toutes nos offrandes. Il me semble que ma peur se transformera en courage.* » De la même manière, la perspective amérindienne de François ne diffère pas de celle des autres personnages blancs. Nicole V. Champeau préserve donc le rêve d'une parfaite unanimité qui laisse toute sa place à l'évocation poétique du paysage menacé. Dans les dernières répliques de la pièce, le personnage de l'Étranger (en réalité le fantôme de François-Xavier de Charlevoix) résume tout à fait ce qui fait à la fois le mérite de cette œuvre et sa fermeture idéologique : « *L'écriture est une force irréversible. Une fois commencée, on ne peut plus l'arrêter. On est blessé par une balle perdue. Et c'est le cri... Et c'est la voix... Et c'est le chant... Le souffle et la verticalité de tous les sons à la fois.* » La glorification des paysages du passé et le discours écologique qui s'y affirme ne permettent guère un imaginaire de la rupture et de la perte. *Moulinette* a été mise en lecture en mars 2000 par le Théâtre La Catapulte, dans un type de représentation qui avait le mérite d'accentuer vraisemblablement la qualité de son écriture tout en occultant la faiblesse de sa structure dramatique.

Cette œuvre monologique de Nicole V. Champeau fait exception dans la production théâtrale franco-ontarienne récente. Ce qui ressort des textes de Léger, de Ouellette et de Psenak, c'est plutôt la mise en place de riches tensions stylistiques et actantielles. En Ontario français, le théâtre continue de se fonder dans une critique de l'oppression, et notamment de l'illégitimité de la figure paternelle, mais du même souffle l'imaginaire du refus s'est rompu et ouvert à l'hétérogénéité de l'écriture.

FRANÇOIS PARÉ



Petits miracles misérables et merveilleux de Claudie Gagnon, 2000

Ivan Binet

dans *Fausse route*, œuvre moins intéressante à cet égard, l'écriture de Michel Ouellette atteint une intensité inégalée, provoquée en grande partie par la fracture du rythme syntaxique. Pierre-Paul, dans un accès de rage, a fini par brûler le dictionnaire Larousse. C'est ainsi que, de ces « *cendres douloureuses* », s'écrira un théâtre nouveau, celui du fils, ayant rejeté la loi patriarcale et capable désormais d'épiphanie.

La parole-fleuve

La fuite comme un voyage, seconde œuvre dramatique de Stefan Psenak, a été montée en mai 2001 à Ottawa par le Théâtre du Trillium, dans une mise

La fuite comme un voyage se distingue par la solennité incantatoire de son écriture. Les nombreuses pauses monologiques, où se loge la réflexion de Psenak sur l'identité, le pouvoir et la migration, transportent le spectateur dans un univers onirique qui semble ouvrir au renouvellement. À la question de Raphaël, posée au premier tableau (« *Comment être ailleurs qu'en soi, toujours?* »), Inès répond par la seule force de la fonction théâtrale : « *S'ouvrir à des inconnus, dire ce qu'on n'arrive pas à dire à nos proches, c'est là que la parole devient fleuve. Les vannes s'ouvrent et emportent tout ce qui était accumulé sur le rivage.* » Dans l'univers oppressif de la dictature du même qu'on ne peut jamais quitter, la