

Dédoublemetns

Le testament du couturier, de Michel Ouellette, mise en scène de Joël Beddows, par le Théâtre la Catapulte, au Théâtre Périscope, du 25 au 29 novembre 2003

Le ventriloque, de Larry Tremblay, mise en scène de Claude Poissant, par le Théâtre PâP, au Théâtre de la Bordée, du 9 au 11 décembre 2003

Jacqueline Bouchard

Number 196, May–June 2004

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/19440ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bouchard, J. (2004). Dédoublemetns / *Le testament du couturier*, de Michel Ouellette, mise en scène de Joël Beddows, par le Théâtre la Catapulte, au Théâtre Périscope, du 25 au 29 novembre 2003 / *Le ventriloque*, de Larry Tremblay, mise en scène de Claude Poissant, par le Théâtre PâP, au Théâtre de la Bordée, du 9 au 11 décembre 2003. *Spirale*, (196), 55–56.

DÉDOUBLEMENTS

LE TESTAMENT DU COUTURIER

de Michel Ouellette, mise en scène de Joël Beddows, par le Théâtre la Catapulte, au Théâtre Périscope, du 25 au 29 novembre 2003.

LE VENTRILOQUE

de Larry Tremblay, mise en scène de Claude Poissant, par le Théâtre P à P, au Théâtre de la Bordée, du 9 au 11 décembre 2003.

MICHEL OUELLETTE a écrit depuis une quinzaine d'années une trentaine de pièces pour le théâtre. En 1995, il reçoit le prix du Consulat général de France à Toronto pour sa contribution à la littérature ontarienne francophone. L'année suivante, il entreprenait la création du *Testament* qu'il rangera dans ses tiroirs jusqu'en 2003, envahi par le doute. Cette fable futuriste se nourrit de thèmes classiques tels le pouvoir et la prolifération du mal. Un patron de robe et le tissu pour la faire, légués à la postérité par un vieux couturier en peine d'amour, fauché par la peste, atterrisent des siècles plus tard dans l'atelier d'un autre couturier. Cet épisode et d'autres péripéties funestes sont assemblés grâce aux menées malsaines d'un marchand machiavélique avide de vengeance. La fabrication du vêtement avec le tissu contaminé va en effet entraîner la perte du nouvel artisan, atteint à son tour par les maux de son lointain prédécesseur. Le mal d'amour et la mort se répandent aussi dans sa banlieue aseptisée et déshumanisée, où les rapports sexuels sont proscrits, où des Services sanitaires patrouillent afin d'éliminer les malades incurables. L'existence de tous les habitants sera bientôt affectée et infectée. Mais aucun d'eux n'est sans reproche, surtout pas l'ingénieur fasciste et despotique qui aspire à être maire.

Cette histoire simple tire toute sa force et son originalité des contrastes d'époques, servis par une esthétique épurée et terriblement efficace, qu'il s'agisse, par exemple, de la schématisation des psychologies ou du choix des textures, des couleurs, des éclairages et des sonorités. Le communiqué de presse annonçait une fiction, une traversée entre le XVII^e siècle et un monde futuriste. *Le testament du couturier* est effectivement un véhicule qui nous propulse dans un univers étranger, un théâtre qui déstabilise notre rapport à la réalité.

Tout advient grâce au dynamisme de la mise en scène de Joël Beddows et surtout l'interprétation renversante d'Annick Léger qui se livre corps et voix dans la peau de ses multiples personnages. Dans le décor sobre et froid de Glen Charles Landry propre à exacerber atmosphères et sentiments, elle paraît plus grande que nature. Elle évolue entre deux rangées de classeurs superposés, sous les poutres d'un plafond évoquant celui d'une cave. Son costume satiné rouge et noir, signé par Isabelle Bélisle, se dé-

tache des textiles clairs apportés par le marchand Flibotte qui entre en scène le premier par une sorte d'écouille pratiquée dans le mur du fond : rat porteur de germes, trafiquant de virus informatiques et de bien d'autres choses, il traîne avec lui son ballot de tissus. L'éclairage séquentiel, également de Glen Charles Landry, découpe son arrivée en une série de tableaux changeants, se succédant dans l'environnement sonore métallique et angoissant d'Éric Vani. Dans la semi-obscurité, un être indéfinissable et inquiétant se déplace, adossé aux parois. Une lumière crue, émanant de rectangles percés dans les classeurs, n'éclaire que sa nuque alors qu'il s'arrête pour débiter son boniment flatteur de vendeur. Pour cette canaille fourbe et rusée, Annick Léger a trouvé un timbre de voix absolument unique, susurré, sirupeux et métallique qui donne froid dans le dos et fait de Flibotte une bête à la Tolkien.

Au fil de la pièce, l'interprète incarne tour à tour, et avec beaucoup de souplesse, cinq personnages extrêmement différents, qui monologuent ou échangent entre eux. Léger devient Royal, l'ingénieur ambitieux et hypocrite qui contrôle la vie des autres, dont celle de sa femme; elle est ailleurs la secrétaire de Royal, et découvre avec lui les jouissances interdites, obsédée par sa nouvelle sexualité; Léger est aussi l'épouse jalouse du maire, également tourmentée par une soif de plaisirs physiques que ne parvient pas à calmer son psychothérapeute érotologique; elle est encore le couturier Mouton, le bon citoyen, le gagne-petit ordinaire qui s'affaire à passer inaperçu, à travailler tranquillement, puis à coudre ses rêves d'amoureux qui les précipiteront tous vers le chaos. Plus le scénario se précise, plus les tissus et la lumière emplissent son atelier, plus la robe de l'aimée se déploie pour investir à la fin tout l'espace scénique depuis le centre, du sol au plafond, comme une lèpre. Les mots du testament du premier tailleur, projetés sur ses larges pans grâce à une lumière rouge, évoquent autant le sang que les flammes d'un brasier infernal.

Parler du dedans

Le ventriloque, traduit en plusieurs langues, connaît déjà un succès international : France, Belgique, Québec, puis Allemagne et Italie en 2003 et 2004. L'auteur, Larry Tremblay, enseigne le jeu à l'École supérieure de théâtre de l'Uni-

versité du Québec à Montréal. Metteur en scène, acteur et spécialiste de kathakali, ce théâtre dansé de l'Inde, il est aussi poète, romancier, essayiste, et auteur d'une quinzaine d'œuvres dramatiques, dont *La leçon d'anatomie*, *Ogre*, *The Dragonfly of Chicoutimi*, *Téléroman*.

Qui est le ventriloque? La petite voix intérieure qui dit ce que l'on doit faire? Notre véritable moi? Ou l'une de nos multiples personnalités? Ou bien encore un personnage fictif nous tenant compagnie, voire nous aidant à vivre? La marionnette Gaby est-elle la création d'un artiste ou un être imaginaire permettant à un adolescent de fuir sa réalité? Comment lire ce texte? A-t-il un sens unique, va-t-il dans tous les sens? Cette œuvre dense et fascinante par sa complexité, à propos de laquelle on se demande si la forme romanesque ne conviendrait pas mieux, représente bien le travail de Larry Tremblay qui joue avec les transformations de personnages, le dédoublement ou la superposition des personnalités, la magie, les mises en abyme, la poésie, bref, avec l'écriture et l'identité. Le spectateur, comme la jeune Gabrielle le jour de ses seize ans, ouvre une boîte qui en contient une autre, qui en contient une autre, sans que cela semble jamais vouloir se terminer. Un sens en révèle un autre. Des idées, des interprétations gigognes... Cette quête de sens est un désir de posséder, de se posséder, relançant sans cesse le processus puisque l'on n'est jamais certain que ce que l'on découvre est réel ou imaginé.

Il y a pourtant des faits précis : un spectacle qui commence et finit par un numéro de ventriloque avec une marionnette de petite fille; une Gaby un peu trop contrainte par ses parents à être gentille et polie avec les gens; l'évocation d'un docteur Mortimer lubrique et de relations fraternelles incestueuses; un cadeau d'anniversaire pour Gaby : un stylo Parker avec lequel elle écrit un roman dont le contenu a la propriété de se réaliser; un frère Aurélien adoré, à qui elle en fait la lecture, et qui s'enfuit avec le manuscrit inachevé en Afrique où son corps mutilé est retrouvé; les rituels vaudous; les séances d'analyse chez un psychiatre; une Gaby qui doit terminer son roman.

L'épisode de la thérapie, associée à l'obligation de conclure le roman, est particulièrement ambigu. Les exercices de déshabillage imposés à Gaby par le Docteur, d'abord mimés puis réels, sont certes une illustration du travail sur soi-même réalisé lors de tout processus de création.

LA RECHERCHE THÉÂTRALE : BILAN ET PISTES

Il s'agit là du retour nécessaire vers soi, au cœur d'une mémoire qui alimente l'œuvre. Terminer le roman semble aussi impliquer que Gaby glisse de la création (mimer le déshabillage) à la réalité (enlever réellement ses souliers, sa robe). Le thérapeute peut également représenter les diverses pressions sociales qui pèsent sur l'artiste, tant pour le décourager que pour le presser à produire. Il évoque, en écho à la famille de Gaby, la rigidité et l'autorité, sa souffrance aussi, qui risquent aussi bien de favoriser la fuite dans l'imaginaire que de figer la sensibilité. Et ce mystérieux Docteur Limestone ne serait-il pas Aurélien qui revient faire prendre conscience à sa sœur de son attirance intellectuelle et physique pour son frère, et interroger l'écrivaine sur ses motivations et ses sources? La pièce est indéniablement une réflexion sur l'écriture, la quête de soi et la réalisation de soi.

Claude Poissant a réglé une mise en scène impressionnante de ce texte touffu. Le décor de Jean Bard joue sur la notion des différents niveaux et de la précarité, avec une structure en hauteur qui supporte une chambre dont le plancher est incliné vers l'avant; la perspective déformée oriente le regard vers un point de fuite, la porte du fond. Un faux rideau de théâtre en carton accuse la force et la fausseté des apparences. Le mobilier est restreint : un divan-lit, une table, une chaise. Les costumes de Marc Sénéchal sont simples. Si Gaby porte toujours le même, il a conçu pour le Docteur Limestone un vêtement évoluant au rythme de ses diverses transformations, avec la complicité de Florence Cornet aux maquillages et aux tatouages.

Claude Poissant a eu la bonne idée, entre autres trouvailles, de masquer les personnages associés à l'enfance et de les situer au rez-de-chaussée, au niveau de l'inconscient, tels les principes inculqués à travers l'éducation et les faits vécus refoulés qui expliquent les événements en train de se produire. L'action qui se déroule au niveau du sol, dans l'environnement sonore de Jean Derome, sert ainsi à commenter celle qui se déroule au niveau supérieur. Une échelle permet d'accéder à ce monde plus fantasmatique. Plus tard, on videra complètement l'étage de ses meubles pour s'y livrer à une danse tribale, balançant littéralement la réalité par-dessus bord. L'éclairage de Nicolas Descôteaux assure des changements de scènes et des déplacements très rapides aux différents niveaux, et il suggère bien les variations d'atmosphères frisant quelquefois le délire. L'interprétation de Nathalie Mallette est excellente, et Frédéric Desager est à l'avenant. Nathalie Claude et Daniel Parent livrent également une belle prestation. La musique originale et la conception sonore de Jean Derome sont remarquables : ici, même les sons sont en quête de sens et d'identité puisqu'ils imitent parfois le langage verbal!

JACQUELINE BOUCHARD

THÉÂTRES QUÉBÉCOIS ET CANADIENS-FRANÇAIS AU XX^E SIÈCLE
sous la direction d'Hélène Beauchamp et Gilbert David
Presses de l'Université du Québec, 436 p.

À L'OCCASION de son 25^e anniversaire, la Société québécoise d'études théâtrales (SQET) a invité plusieurs spécialistes à dresser un bilan de la recherche théâtrale au pays, du moins celle effectuée en langue française, lors du colloque *Théâtres québécois et canadiens-français du xx^e siècle. Trajectoires et territoires*, tenu à Montréal en novembre 2001. L'ouvrage collectif éponyme qui en est résulté est à l'image de la situation de la recherche théâtrale : sous les efforts de synthèse percent les tâtonnements et les incertitudes qui en sont le lot et qui rendent difficiles les jugements définitifs. Les responsables, Hélène Beauchamp et Gilbert David, ont divisé le recueil en quatre parties : activité théâtrale, écriture dramatique, institution et recherche. La force d'attraction de ces pôles s'exerce assez également pour ce qui est de la quantité, mais pas forcément en ce qui touche l'intérêt et la valeur des interventions. L'ouvrage donne principalement lieu à trois types de contributions. Les premières font le tour d'une vaste question, mais en pointillé et avec des pincettes, les chercheurs ne disposant pas toujours des données nécessaires à des conclusions bien arrêtées. Les secondes s'intéressent à des questions plus restreintes et ainsi arrivent à les circonscrire. Les troisièmes, encore attachées au parcours chronologique, dégagent, de façon plus ou moins convaincante, des lignes de fond. À ces contributions s'ajoutent deux ou trois études de cas quelque peu étrangères au fil conducteur de l'ouvrage.

Les paragraphes qui suivent risquent de ressembler à l'évaluation d'un quelconque film à sketches auquel on décernerait palmes et blâmes avec beaucoup de subjectivité, pour ne pas dire au gré de l'humeur que chaque épisode provoque. Peut-il en être autrement à propos d'un ouvrage qui réunit vingt-deux auteurs? À défaut de pouvoir rendre justice à chacun, je m'arrêterai aux contributions qui m'apparaissent les plus significatives.

Texte et oralité

Lucie Robert et Dominique Lafon ont produit, à mon sens, les deux études les plus fécondes de l'ouvrage. La première comble un vide en abordant la question de l'édition théâtrale de manière on ne peut plus systématique. Non seulement décrit-elle à grands traits les trois périodes au cours desquelles s'est développé ce secteur névralgique, mais elle ar-

rive en outre à repérer la fonction déterminante qui revient à la publication d'un texte. Dans la langue claire qui est la sienne, elle constate : « *Il est rare qu'une pièce soit publiée sans avoir connu de mise en scène.* » Si la mise en scène, poursuit-elle, apparaît donc être « *la validation première de l'œuvre dramatique* », la publication « *représenterait [...] pour l'auteur, une sorte de validation littéraire qui s'ajoute à la valeur théâtrale, première* ». Toutefois, la spécialiste ne manque pas de mettre une sourdine à l'importance de cette « valeur ajoutée » en notant que, chez nous, « *le texte dramatique est peu distribué, peu vendu et peu lu* ».

D'une tout autre facture est l'étude ondoyante que consacre Dominique Lafon à l'une des questions les plus étudiées de la littérature québécoise : celle du joul. Elle en renouvelle cependant le traitement en mettant au jour un aspect négligé du phénomène. Au-delà des aspects sociaux afférents à son entrée en scène, le joul a pu produire, propose-t-elle, l'effet libérateur que l'on sait, surtout parce qu'il a réactivé la substance phonique du français parlé au Québec. Elle fait valoir qu'auparavant cette musicalité était neutralisée par le poids de la norme française, c'est-à-dire par l'application que mettaient intellectuels et artistes à s'y conformer dès lors qu'ils étaient « instruits ». Sans en avoir l'air, son travail sur la langue au théâtre se situe dans le prolongement des études postcoloniales. Il atteste le pouvoir castrateur d'une norme extérieure. Lafon démontre par la bande que l'intériorisation de cette norme pèse certainement autant sur les élites, qui la défendent après avoir chèrement acquis sa maîtrise, que sur le petit peuple. Que les mots des moins favorisés libèrent de sa gaine la langue des nantis apparaît comme particulièrement significatif à cet égard.

Une américanité à géométrie variable

Pierre L'Hérault, pour sa part, porte ses pas sur un terrain contigu. Il étudie le lien qui rattache la dramaturgie québécoise au continent auquel elle appartient. Il observe, à partir de *Tit-Coq*, la difficulté que pose à notre théâtre l'appartenance américaine. « *Origine honteuse* » que cette américanité pour plusieurs de nos auteurs dramatiques qui ne se l'approprient que tardivement. Curieusement, c'est Jacques Languirand — à qui appartient l'expression « *origine*