

Langue de roche et autres dialectes

Le langue-à-langue des chiens de roche. Texte de Daniel Danis, mise en scène de Gill Champagne, Théâtre du Trident, du 2 au 27 novembre 2004

Variation chorégraphique sur Les Feluettes ou La répétition d'un drame romantique. Chorégraphie de Harold Rhéaume, Théâtre de la Bordée, le 18 octobre 2004

Jacqueline Bouchard

Number 201, March–April 2005

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/18745ac>

[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. (2005). Langue de roche et autres dialectes / *Le langue-à-langue des chiens de roche*. Texte de Daniel Danis, mise en scène de Gill Champagne, Théâtre du Trident, du 2 au 27 novembre 2004 / *Variation chorégraphique sur Les Feluettes ou La répétition d'un drame romantique*. Chorégraphie de Harold Rhéaume, Théâtre de la Bordée, le 18 octobre 2004. *Spirale*, (201), 56–57.

LANGUE DE ROCHE ET AUTRES DIALECTES

LE LANGUE-À-LANGUE DES CHIENS DE ROCHE

Texte de Daniel Danis, mise en scène de Gill Champagne, Théâtre du Trident, du 2 au 27 novembre 2004.

VARIATION CHORÉGRAPHIQUE SUR LES FELUETTES ou LA RÉPÉTITION D'UN DRAME ROMANTIQUE

Chorégraphie de Harold Rhéaume, Théâtre de la Bordée, le 18 octobre 2004.

LES CRÉATIONS multidisciplinaires sont légion et ce métissage produit parfois des œuvres réellement hybrides, polyglottes, qui recadrent le paysage esthétique. L'automne 2004 à Québec a vu défiler plusieurs de ces spectacles, ne serait-ce qu'à La Bordée et au Périscope (*Variation chorégraphique sur Les Feluettes* ou *La répétition d'un drame romantique*; *Variation chorégraphique sur Gros et détail*; *Du pépin à la fissure*; *Everybody's Welles pour tous*; *King Lear contre-attaque*). Au Théâtre du Trident, les mots de Daniel Danis, qui se dit « scénographe de la parole », ont véritablement marché dans l'espace.

Géologie de l'identité

Le langage des chiens de roche est-il polysémique? On les entend hurler, on est saisi, touché, troublé par leurs cris, mais chacun les comprend à sa manière. Cette langue unique, tout en escalier, passe du joul au pur français, du néologisme poétique au terme cru, de l'exclamation brève à la tirade, du populaire à la rhétorique savante. Dans son mot d'auteur, Danis, pour qui « *corps et langue ne font qu'un* », dit aussi que le théâtre de sa langue est « *un acte humide* » et que « *la concentration des vagues successives des éléments dits fera naître des turbulences violentes jusqu'à une tempête archaïque, invisible pour les uns, ressentie pour les autres* ». L'interprète doit donc savoir marcher, sur scène, pour porter cette « *écriture pédestre* » jusqu'à sa mémoire et à sa bouche. Il faut du chien pour aboyer cette étrange langue de roche qui « *débute du sol* » et devient liquide « *pour que l'ordre du parolique croisse en un arbre fusionnel : le ciel et la terre [...]* ». Cela requiert une certaine expérience et beaucoup d'assurance pour la triturer à fond afin d'en extraire la pulpe et le jus, la texture et le goût.

Le travail de la mémoire et la construction de l'identité sont-ils des phénomènes *verticaux* ou *horizontaux*? Il y a certes une verticalité, comme le dit Daniel Danis, dans *Le langage-à-langue des chiens de roche*. Une plongée chtonienne de l'être suivie d'un élan aérien. Mais la vie terrienne est horizontale, à ras du sol, expri-

mée dans l'étonnant décor de Jean Hazel, paradoxalement extrêmement dépouillé et visuellement percutant. Il nous apparaît comme le moment d'une vision, le lieu d'un avènement mythologique. Le dispositif scénique, et tout le spectacle finalement, résultent de cette affinité complice de Hazel, Danis et Champagne entre eux, et avec les arts visuels : des chaises, un petit étang rond où advient l'oralité, une remontée de la scène vers l'arrière, et surtout, ces arbres vivants et pourtant égarés, couchés dans l'espace, suspendus aux nues. Si le travail du metteur en scène s'est inspiré ici d'Andy Goldsworthy, un sculpteur de l'art éphémère dans la nature, et donc intéressé par le temps, ces arbres déracinés flottant entre ciel et terre rappellent vivement ceux de Sonia Robertson, une artiste ilnu de Mashteuatsh préoccupée par la mémoire des origines : on erre ici entre deux eaux, arraché à la Terre-Mère, acculturé, en attente. Les splendides éclairages de Sonoyo Nishikawa confèrent une atmosphère métaphysique et onirique à ce récit, le bleuté brumeux de la scène se combinant aux effets colorés de la nappe d'eau qui passe notamment de l'opalescent au turquoise, au rouge, au vert, au brun, pour finalement devenir un brasier qui évoque un « *party rage* » sur la plage. La mise en scène sert fort bien le texte et ses références autochtones, notamment par le déplacement des personnages autour et à l'intérieur d'un espace sacré circulaire, avec la présence d'un musicien huron de Wendake aux allures de médium sorcier et à travers les vêtements connotatifs des comédiens. Les costumes de Jennifer Tremblay sont en effet très métaphoriques. Entre autres, Niki ressemble au Petit prince et Djoukie à une métisse d'Amérique latine; Pa'léo arbore une cape de vieux sage et Coyote des fourrures de punk des bois.

Dans le plan d'eau stagnante, on peut sentir le mouvement des marées. Il y a entre les deux clans une tension fondatrice, un métissage des contraires à l'œuvre, et le récit apparaît comme un tiraillement entre des pulsions morbides et des énergies vitales, entre les douleurs profondes du passé et les désirs ardents du présent. On perçoit des niveaux, des états d'urgence di-

fférents dans le besoin de communiquer, dans la quête d'amour et d'identité. L'identité est ethnique, sexuelle, sociale. La mémoire est collective, familiale et personnelle. On se « *parole* ». On se « *au secours d'amour* ». L'amour appelle l'amour, Niki appelle Djoukie. L'univers de Danis est animiste. À cet égard, on ne peut nier que Hugo Lamarre et Marjorie Vaillancourt, après quelques ajustements, mettent toute leur âme à incarner respectivement celles des adolescents Niki et Djoukie, deux nomades encore purs en quête d'un territoire, lui pour y loger son bonheur simple, elle pour y déposer sa « *sombriétude* ». Ils sont au centre d'une géométrie identitaire, à la pointe aiguë de deux triangles, celui du clan mâle de Pa'léo, et celui du clan femelle de Joëlle, figures ici solidement plantées. Pierre Gauvreau est tout d'un bloc, de pierre vivante; son personnage monolithique témoigne de la pérennité d'une race et veut en assurer le continuum. Qu'il s'agisse de ses deux fils, Charles et Niki, ou des dizaines de chiens errants recueillis à son chenil, le vieux Pa'léo veille sur sa descendance avec un entêtement grognon et la sagesse d'un chef. Christian Michaud devient Charles, son aîné délinquant apparemment muré dans sa dureté et mué en sculpteur d'œuvres éphémères. Marie-Josée Bastien est très puissante en Joëlle, une bête farouche, guerrière blessée et amère. Elle dirige son Gaz-O-Tee-Pee avec énergie et autorité, campée dans sa veste à franges, ses jeans et ses bottes. Elle entretient une étrange ambiguïté autour de sa sexualité : tout converge vers cette louve et le drame à l'origine de son exclusion de la Réserve. Linda Laplante incarne sa très différente mais complice sœur, marraine de Djoukie, une Déesse voyante qui soigne ses propres cassures dans les plaisirs de l'alcool et de la chair. Autour de ceux-là gravitent deux rejets assoiffés d'amour : l'inconsistante Murielle, une aspirante *top model* avide de Charles et l'ex-soldat Simon, traumatisé de guerre et cocu recyclé en inspecteur urbaniste, prêt à tous les compromis pour l'amour de la garagiste. Klervi Thienpont et Yves Amyot se tirent bien d'affaire dans ces rôles. À la fois partout et insaisissable, inquiétant et attirant, Éric Leblanc incarne avec



Marie-Claude Bouthillier, *L'art*, 2005, encre sur papier, 10 × 15 cm.



Marie-Claude Bouthillier, *La renommée*, 01-02-2005, encre sur papier, 10 × 15 cm.



Marie-Claude Bouthillier, *Ami-maitre-guide*, 2005, encre sur papier, 10 × 15 cm.

pétulance le fascinant Coyote. Cette espèce de shamane ou de *trickster* magouilleur louvoie à travers les membres de la meute abimée, conviant les uns et les autres à ses *partys rage*, leur concoctant des potions aphrodisiaques. Enfin, le musicien passeur Gaëtan Siouï fait danser les mémoires et bat la sève et le sang au rythme du tambour. Dans ce monde à l'envers où les arbres sont suspendus au ciel, l'exercice consiste moins à remonter aux sources pour mieux vivre sa vie qu'à la reconstituer pour mieux vivre la mort.

La danse pour le dire

À La Bordée, un nouveau concept permet d'explorer le langage de la danse en regard du théâtre. La formule consiste, pour l'artiste chorégraphe, à s'inspirer librement d'un spectacle théâtral (texte, mise en scène, scénographie) pour l'interpréter à travers son propre langage. Le temps de réalisation est restreint : l'incubation débute une fois la représentation vue, et les répétitions sur la scène se déroulent le jour ou les soirs de relâche. Une seule soirée de danse est prévue, suivie d'une discussion publique. Le 18 octobre, Harold Rhéaume présentait ainsi sa

Variation chorégraphique sur *Les Feluettes* ou *La répétition* d'un drame romantique de Michel Marc Bouchard, précédemment mise en scène par Frédéric Dubois, du 21 septembre au 16 octobre, dans un décor sobre de Vano Hotton. Il s'agissait essentiellement de deux murs parallèles, percés de portes, évoquant le large corridor d'un collège ou d'une prison. Là, des chaises et une trappe dans le sol, des accessoires ponctuels. Rhéaume s'appropriera ce cadre avec inventivité pour faire bouger ses danseurs. Il revisite d'une manière dramatique les éclairages de Denis Guérette et utilise à fond l'environnement sonore de Pascal Robitaille et du violoncelliste Vincent Bélanger pour situer l'action grâce à des musiques d'époques et de styles particuliers. De ce fait, la danse instaure ici une mise en abyme qui, dans le texte de Bouchard, advient plutôt par l'effet du théâtre dans le théâtre. Plusieurs éléments de l'œuvre théâtrale seront ainsi réaménagés pour la construction de l'œuvre dansée qui reprend l'histoire sous forme de tableaux successifs axés sur une émotion ou un phénomène particuliers. Par exemple, le délire verbal et théâtral de la comtesse de Tilly s'exprime ici au moyen d'un jupon, d'un jeu de

défroque et d'accoutrement aussi comique que troublant. L'intolérance d'un catholicisme lourd versus l'accomplissement du désir amoureux apparaît dans la manipulation d'une mantille noire qui évoque tantôt un accessoire religieux, tantôt un vêtement érotique. Stéphane Deligny, Alan Lake, Pierre-Alexandre Lamoureux, Brice Noeser et Louis Turcotte, avec Harold Rhéaume, sont six pensionnaires d'un collège en sous-vêtements blancs (costumes de Janie Gagnon), six prisonniers, chacun de sa propre folie, de sa différence qui apparaît à un moment ou à un autre. Belle trouvaille, ils émergent tour à tour sur la scène à travers la trappe dans le plancher, à la fois enfermés et libérés, dans un grenier où se déroulent des choses interdites. La chorégraphie de Rhéaume n'élimine pas les répétitions du geste : les périodes de va-et-vient nerveux entre les danseurs ou les apartés de contacts plus lents reproduisent l'instabilité des relations rivales ou ambiguës des personnages des *Feluettes*. Comme dans la promiscuité de l'internat, l'univers dansé est carré, physique, ressenti, palpable. Les gestes « déplacés » y sont brefs, inachevés, furtifs, escamotés.