

Normand Canac-Marquis Vivre pour mourir

Pierre Lavoie

Numéro 61, 1991

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/27681ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lavoie, P. (1991). Normand Canac-Marquis : vivre pour mourir. *Jeu*, (61), 8–10.

normand canac-marquis : vivre pour mourir

«cauchemar mauvais sort»

Lenny O'Neil, chanteuse performeuse du regroupement d'artistes Urantia, aurait très bien pu interpréter ces paroles de Michel Choquette (chantées par Robert Charlebois) pour qualifier le théâtre de Normand Canac-Marquis, celui du *Syndrome de Cézanne*¹ et des *Jumeaux d'Urantia*². La vision de l'*homo quebecensis* et, par extension, de la société québécoise qui se dégage de ces deux textes dramatiques, relève indéniablement du cauchemar.

En apparence fort éloignées l'une de l'autre par l'univers représenté : celui d'un mécanicien hanté par l'absence de sa femme et de son fils, tués dans un accident d'auto, et celui d'un groupe d'artistes qui assistent impuissants à la faillite de leurs idéaux, ces deux pièces établissent un double constat d'échec : celui de l'individu pris dans les filets de sa propre tragédie et celui d'une société en proie à la déshumanisation.

La mort, figure emblématique, domine ces deux univers : mort violente et brutale de Suzanne et de Thomas dans un face à face entre leur voiture et un camion sur le pont Champlain, mort lente et asphyxiante de Myriam, atteinte d'un cancer généralisé, sans parler de celle des morts-vivants qui, à des degrés divers, déambulent dans ces lieux étranges : la cuisine de Gilbert Martineau, transformée en atelier de mécanique, et le dernier étage, glacial, d'un stationnement désaffecté, transformé en salle de répétition. Accouplée à la mort dans une étroite symbiose, la destruction révèle la haine, la violence et la cruauté qui se dressent entre les êtres, tempérées par de rares accalmies où affleure l'amour, sinon la tendresse.

Si la majorité des commentaires, principalement à propos du *Syndrome de Cézanne*, ont parlé de la volonté de l'auteur de déconstruire le réalisme, il conviendrait peut-être davantage de parler ici de reconstruction, un peu à la manière d'un casse-tête qui représenterait un détail d'un tableau de Cézanne, mais auquel il manquerait des morceaux, où des pièces auraient été mises à la mauvaise place, ce qui donnerait ainsi une vision déformée mais presque plausible de la réalité³. Le lecteur, à la différence du spectateur, sait dès le début que Suzanne est morte. Cette donnée de base est inscrite dans les didascalies. Le spectateur, par contre, ne pourra le déceler qu'au fur et à mesure du

1. *Le Syndrome de Cézanne*, Montréal, les Herbes rouges, coll. «Théâtre», n° 1, 1988, 101 p., ill. Voir la critique du spectacle par Carole Fréchette, *Jeu* 46, 1988.1, p. 183-185.

2. *Les Jumeaux d'Urantia*, Montréal, les Herbes rouges, coll. «Théâtre», n° 12, 1991, 134 p., ill. Voir la critique du spectacle par Claude Latendresse, *Jeu* 54, 1990.1, p. 166-169.

3. Par exemple, Suzanne qui entre dans sa voiture par la fenêtre grande ouverte, parce que les portes sont barrées... (p. 25)



Patricia Nolin
et Guy Thauvette dans
les Jumeaux d'Urantia,
au Théâtre d'Aujourd'hui,
en novembre 1989.
Photo : Pierre Desjardins,
tirée de la couverture du
livre publié aux éditions
les Herbes rouges en 1991.

par Myriam après le dévoilement de la fraude dont elle est responsable, histoire qu'elle a apprise d'un homme qui ne «parlait pas», n'est-elle pas le rêve transposé, amplifié de la situation réelle qu'elle doit affronter? Cette enfant, qui va mourir «gelée» sous les bombardements, conserve, envers et contre tout, même dans la mort, l'absurde espoir d'«[...] une seule bonne raison pour continuer de fouiller les ruines en chantant» (p. 119).

Mathieu, le poète, «l'auteur», possède peut-être la clé des songes, qui permet de sortir de ces univers concentrationnaires, démesurés, terrifiants, lorsqu'il avoue à Myriam, en dansant :

On appelle ça : lutter pour survivre. Ou apprivoiser le monstre [...]. (p. 101)

«**il me reste juste les mots**» (mathieu, p. 102)

La langue de Canac-Marquis, les mots qu'il emploie, violents, acérés, sont autant de scalpels qu'il utilise pour modeler la chair et l'âme des écorchés qui peuplent son univers théâtral. Il ne faudrait pas croire pour autant que ce théâtre de la mort soit lourd, pesant ou compassé. Au contraire, un

spectacle. Mais dans les deux cas, le lecteur-spectateur va devoir reconstruire, tel Gilbert Martineau qui remet ensemble les pièces éclatées du moteur de la voiture accidentée, le fil du récit, de la vie de ce couple mal assorti, elle sociologue, lui mécanicien, de ces représentants de la génération des années cinquante, aux prises avec une réalité qu'ils n'avaient pas rêvée.

L'onirisme occupe une place prépondérante dans l'œuvre de Canac-Marquis, ainsi que dans la vie de ses personnages, principalement chez les femmes. À maintes reprises, Gilbert se remémore les rêves nocturnes que Suzanne lui racontait au réveil, pendant qu'il converse avec Thomas Wancicovski, capitaine de la Sûreté du Québec, projection de son imaginaire, qui porte le même prénom que son fils, mort dans l'accident. Myriam, l'égérie de la planète Urania, elle, regarde défiler sa vie comme un mauvais rêve, accompagnée par la «poésie surannée» de Mathieu et l'*Ave Maria* de Gounod interprété familièrement par Lenny. L'histoire de la petite fille de Berlin, racontée

humour dévastateur traverse, telle une épée lumineuse, les ténèbres qui envahissent les rêves des personnages, humour qui se manifeste par des dialogues percutants, tranchants, parfois triviaux mais toujours justes, naviguant aussi bien entre l'hyperréalisme et le réalisme, dans le but avoué de conjurer «la peur de vivre. Pis la peur de mourir» (p. 82).

Urantia, dérivé d'Utopia sans nul doute mais aussi d'Uranus, «personnification du Ciel dans la mythologie grecque, engendré par Gaïa (la Terre)», constitue une tentative, toute tortueuse, illogique et manichéenne⁴ qu'elle puisse paraître, pour réconcilier le Ciel et la Terre, pour fusionner le masculin et le féminin (incarnés par les figures gémellaires de Charles et de Myriam), pour dompter le monstre qui, tel Hulk, sommeille en chacun de nous.

Pierre Lavoie

au sud de dieu

Comment conciliez-vous les deux phrases suivantes : celle de Thomas (p. 27) : «Ce qui importe chez lui, ce n'est pas tant le sujet observé que la conscience de celui qui observe», et la vôtre (p. 100) : «Je n'ai eu aucune volonté précise durant toute la période d'écriture si ce n'est de terminer cette pièce. La vérité c'est que j'écrivais par impulsion, par besoin»?

Vous avez raison, j'ai des problèmes avec la réalité. Mais j'y vois, j'essaie d'améliorer quotidiennement celui qui observe, en moi. Surtout dans le lave-auto automatique, j'arrive à ne plus y penser et à ne pas mourir de rire tellement c'est fou.

Mais je pouffe quand même, à chaque fois, pour ne pas faire comme si ça n'existait pas. Il y a beaucoup à observer au sud de Dieu.

En enfer surtout. Ici, parfois.

Avec sa conscience dans un lave-auto automatique. Ou poussant son petit carrosse dans un marché, ou ailleurs, surtout loin des musées.

Une pièce n'est pas quelque chose qui s'extirpe d'une volonté précise.

C'est.

Ça vient de l'état de l'observateur et du rapport qu'il entretient avec la capacité de percevoir qu'il a pu préserver.

Un auteur, c'est des yeux magnétiques. Tellement que ça me bouleverse les pôles quand j'en rencontre un. En général, je regarde ses mains et je m'attarde à la lecture des rides qui en disent beaucoup sur tout et rien.

Ah les mains de René-D.! Ou celles de Michel M. Et celle de Marie L.?

Des cartes, des itinéraires, des signes.

(On ne devrait photographier que les mains des auteurs, côté paume, et les identifier tous par leurs empreintes digitales. Ce serait plus difficile mais comme tout ce qui est exact, plus juste et plus dangereux.)

4. Contrairement à la première impression que nous laisse la lecture ou l'écoute de cette pièce, il ne s'agit pas essentiellement d'un conflit entre l'art et l'argent. Les «méchants», Jeanne et Michel, n'ont pas toujours tort, même s'ils n'ont pas souvent le beau rôle... Jeanne, elle aussi, est habitée par la peur, par une douleur immense, comme le souligne Myriam (p. 112).