Document généré le 29 avr. 2024 13:02

Jeu
Revue de théâtre

« Kushapatschikan… ou la Tente tremblante »

Brigitte Purkhardt

Numéro 66, 1993

URI : https://id.erudit.org/iderudit/29540ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)
1923-2578 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce compte rendu

Purkhardt, B. (1993). Compte rendu de [« Kushapatschikan… ou la Tente tremblante »]. *Jeu*, (66), 161–164.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1993

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

«Kushapatschikan... ou la Tente tremblante»

Texte de Gilbert Dupuis. Mise en scène : Alain Fournier, assisté de Jeanne Laperle; scénographie : Mario Bouchard; costumes : Mireille Vachon; éclairages : Luc Prairie; accessoires et maquillages : Gabriel Lussier; musique : Mario Boivin. Avec Robert-Pierre Côté (Joseph-Armand), Michel Daigle (Léon Bayers), Paul Dion (Demers), Daniel Gadouas (Vicaire Beaudry), Sylvie Gosselin (Lou), Denis Larocque (Smith), Martin Larocque (un infirmier), Robert Lavoie (Mollette), Gabrielle Mathieu (l'infirmière) et Luc Morissette (Atshen/Pierre-Louis). Production du Carré-Théâtre, présentée au Théâtre de la Ville, à Longueuil, du 30 octobre au 21 novembre 1992.

Un drame social?

Dans la tradition montagnaise, *kushapatschikan* désigne un rituel permettant la communication avec l'au-delà afin d'appréhender ce qui échappe à l'entendement humain. Pour ce faire, l'officiant (*kakushapatak*) dresse une tente à l'intérieur de laquelle il pourra dialoguer avec l'esprit du lieu (*Mistapew*) — son propre sosie — et les maîtres des animaux. Grâce à eux, il saura où se trouve le gibier, où se découvre le remède à certains maux, où se terrent les êtres dont il a perdu la trace. Les esprits répondent à l'appel en si grand nombre et avec tant d'ardeur que la tente branle de toutes ses parois. D'où le qualificatif de «tremblante» que lui attribuent les étrangers. Pourtant, cette manifestation de magie blanche bascule parfois dans toute l'horreur de la magie noire. Et il arrive qu'un officiant convie l'esprit d'un rival — qu'il jalouse ou qu'il craint — pour l'exécuter. Mais quelles que soient les intentions présidant à la cérémonie, le simple fait de monter la tente réveille des forces dont la puissance ne se contrôle pas toujours. Tel est pris alors qui croyait prendre, et l'on tremble quand *kushapatschikan* resserre les crocs sur sa proie. Celle-ci risque de devenir elle aussi un monstre cannibale (*Atshen*) prêt à déchiqueter tout ce qui l'empêcherait de s'emplir la panse. Bref, l'assertion de Plaute voulant que l'homme soit un loup pour l'homme paraît ô combien innocente devant la voracité de l'être telle qu'elle s'exprime dans la dernière création de Gilbert Dupuis d'où émerge l'image d'une humanité réduite à un ventre affamé, à une bouche dévorante : tout un chacun gobe un plus faible que soi avant d'être happé à son tour par un plus fort. Et ainsi de suite à l'infini...

D'une part, *Kushapatschikan ou la Tente tremblante* s'inscrit dans la lignée des drames sociaux privilégiés par les troupes «engagées» comme celle du Théâtre de Quartier, au sein de laquelle Gilbert Dupuis a œuvré durant près de dix ans. D'autre part, cette pièce s'en distingue de par son écriture éclatée et son discours idéologique qui, l'une et l'autre, débordent le théâtre dit «social» autant sur le plan de la forme que du fond. Par exemple, en ce qui concerne la structure dramatique, plusieurs intrigues s'entrelacent à travers une disparité spatio-temporelle nécessitant un constant décodage. Ainsi, de Boston à la Côte-Nord, entre l'usine et la place publique défile une action répartie sur quarante ans et livrée par bribes au moyen d'associations mentales ou affectives plutôt que dans un ordre chronologique. À l'instar d'Ariane, Lou — une ethnologue d'origine amérin-dienne — tient l'écheveau d'une aventure complexe qu'elle dévide pour son Thésée — l'ouvrier Joseph-Armand — confronté à un type de Minotaure bien particulier : l'anthropophage Atshen, dont

elle s'efforce de conjuger l'envoûtement. Cette quête mythique prend toutefois sa source dans la plus stricte réalité, puisqu'elle découle d'une grève survenue en 1966 dans une importante «compagnie de bois» fondée vers 1926 par Léon Bayers, un industriel anglophone, et Pierre-Louis, un Montagnais petit-fils de chaman. Pierre-Louis, constructeur des machines de l'entreprise, a trahi les valeurs des siens en participant au carnage de la nature pour mieux s'enrichir. Au moment où il tente d'y mettre un terme, dans les années cinquante, son associé l'assassine et lui érige un monument. Vorace de son vivant, Pierre-Louis devient Atshen une fois mort. Il hante la cuve de l'usine, ce «cimetière des doigts coupés», et aiguise l'appétit de quiconque foule son territoire. Ce qui explique l'ambition sans cesse grandissante de Bayers de même que l'escalade d'actes terroristes perpétrés par Joseph-Armand. Ce dernier, non content d'avoir dynamité le monument de Pierre-Louis — symbole de l'exploitation des travailleurs — aurait détruit la cuve si Atshen n'avait pas provoqué sa mort. Et c'est pour qu'il ne se transforme pas en vampire carnivore que Lou dresse la tente mystique et transperce le cœur de son amant. Même si les ouvriers obtiennent «une victoire aussi foudroyante qu'inattendue», la disparition soudaine de Bayers (victime d'Atshen?) jette un doute sur cette issue en apparence heureuse. «Sur la Côte, depuis, toutes les tentes recommencent à trembler. [...] ça sera pas ben long que le pays au complet va trembler.» Au bout du compte, c'est l'intrusion du mystère, du sacré, du mythe au sein d'une aventure sociale qui confère à *Kushapatschikan ou la Tente tremblante* une facture plus métaphysique qu'épique. Le réel se confond ici au surréel. Quant aux démêlés «politiques» mis en situation, ils relèvent de ce qu'Artaud appelait le «principe d'actualité» qui ne vise pas une représentation du vécu de l'heure mais une conversion à la vie, à sa cruauté essentielle, à son mouvement cosmique qui combine la création et la destruction par-delà le Bien et le Mal.

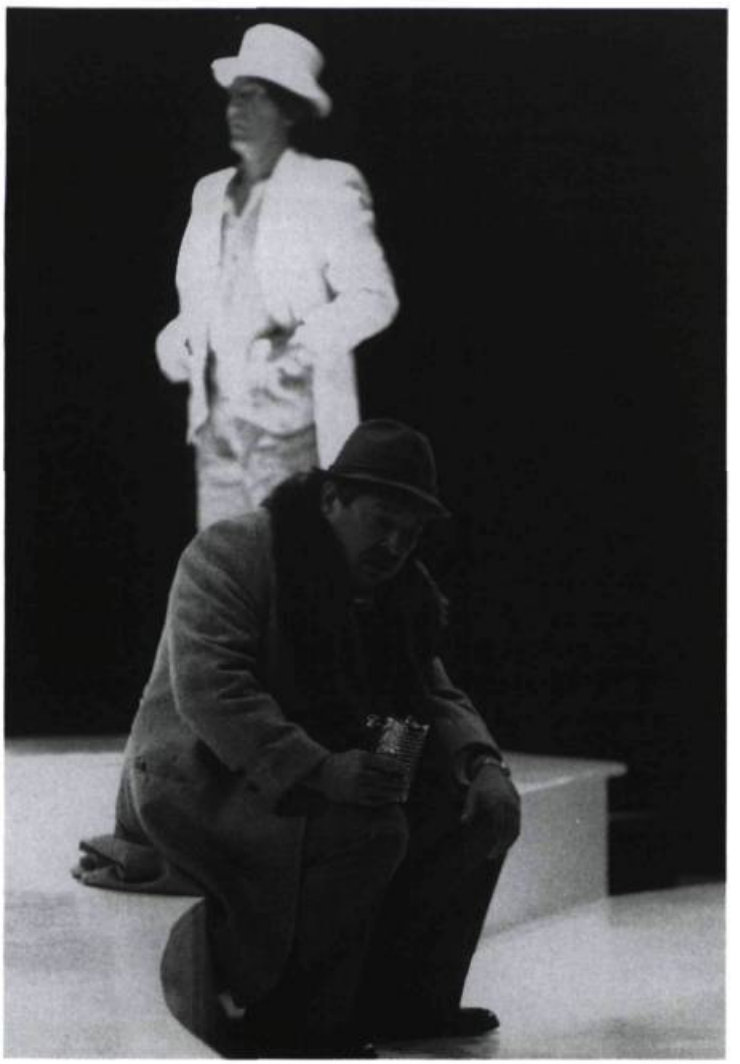
Une cérémonie?

La structure éclatée de la pièce de Gilbert Dupuis a inspiré une mise en scène soucieuse de la cohérence de l'ensemble. Changement d'éclairage, retrait ou ajout d'accessoires, comédiens qui se figent avant ou après une scène, voilà autant de procédés conçus pour guider la compréhension du spectateur qui, malgré tout, se sent un peu perdu. En fait, *Kushapatschikan* ferait un excellent scénario de film. Les événements y sont nombreux, et ce que le théâtre n'arrive pas à suggérer, le cinéma l'illustre si facilement! Il en va de même pour les personnages qui, pris dans un engrenage de situations et de rapports, n'ont pas toujours le temps de se construire une

Kushapatschikan..., création du Carré-Théâtre. Photo : Robert Côté.

identité. Ceux qui s'imposent le mieux possèdent une histoire «circonscrite», tels les comparses Léon et Pierre-Louis ainsi que l'ouvrier Demers. Cela se répercute aussi sur le jeu. Il en résulte que Michel Daigle, Luc Morissette et Paul Dion se démarquent du reste de la distribution et interprètent ces trois rôles avec une convaincante vraisemblance. En ce qui a trait aux autres personnages, leur fonction semble plutôt destinée à défendre des entités sociales (l'infirmière compatissante, le *foreman* exécrable, l'ouvrier syndicaliste, le policier opportuniste) ou des comportements existentiels (le prêtre, Beaudry, qui se sécularise pendant que l'athée, Lou, se spiritualise). Les comédiens assument ces rôles avec justesse et finesse. Et ce que ces personnages perdent «en chair et en os», ils le regagnent «en esprit», servant un peu de boucs émissaires accablés de maintes misères humaines.

Kushapatschikan..., création du Carré-Théâtre. Photo : Robert Côté.



En ce sens, *Kushapatschikan* instaure un véritable climat de cérémonie qui l'emporte sur la contingence du spectacle. Le dispositif scénique favorise d'ailleurs cette ambiance. De forme rectangulaire aux quatre coins coupés, il se compose de plusieurs praticables noirs et blancs ceinturés d'une marche. Il trône au milieu de la salle, entouré des spectateurs. En son centre, gît un lac gelé, sans doute le *pukutauk*, cet étang que rien n'alimente et qui ne se déverse nulle part mais qui dote le chaman de pouvoirs exceptionnels. La cérémonie commence avec l'entrée de Lou, armée d'un couteau de chasse qu'elle lève au ciel pour le planter ensuite brusquement dans le sol. Tout au long de la pièce, elle endosse la charge de narratrice, et l'action suit le fil de ses réminiscences. Elle s'intègre aux situations chaque fois que sa présence est requise en tant que personnage. Bien que l'emploi d'un narrateur ne soit pas toujours des plus réussis au théâtre, il s'avère ici tout à fait justifié, voire indispensable à l'aspect cérémoniel de la représentation. En effet, Lou devient l'officiante qui rend possible le contact des participants avec le mystère et le sacrifice, mis en scène par ailleurs de façon percutante dans quelques tableaux à formule incantatoire : l'érection de la tente, la lutte dans le lac entre Atshen et Joseph-Armand, la «délivrance» de celui-ci par son amante. Enfin, le plus impressionnant d'entre tous, le plus «magique» des tableaux traduit le travail à l'usine. Il se construit à

partir des quatre coins du dispositif, qui se détachent de la plate-forme et glissent sur des rails dans un mouvement de va-et-vient. Les uns servent de convoyeurs, d'autres en s'écartant créent la cuve. Sous une lumière blafarde, dans un tintamarre de roulements et de cognements, noyée de fumée, se devine la bête mécanique, la machine à emboutir. Et c'est elle qui projette son ombre au terme de la pièce. De la même manière que la métaphysique a supplanté le drame social, le profane évince finalement le sacré. La cérémonie demeure inachevée, et la parole de l'officiante s'éteint derrière le commentaire d'un policier. Les employés de la Bayers ont obtenu une augmentation salariale exceptionnelle, mais cela empêche-t-il la cuve de réclamer sa ration de chair fraîche? Le «principe d'actualité» dénonce ici la bêtise fondamentale du Ciel et de la Terre telle qu'elle saute aux yeux de Beaudry : «Une petite boucane. Dis-moi, Seigneur, est-ce que la vie est une petite boucane que t'as lâchée du revers de la lèvre avant de passer à des choses plus importantes comme la création de l'idée du capitalisme, par exemple?»

Brigitte Purkhardt

«Mowgli»

Texte de Patrick Quintal, d'après *le Livre de la jungle* de Rudyard Kipling. Mise en scène : Patrick Quintal; décor et éclairages : Jean Francœur; costumes : Dominique Thériault; musique et effets sonores : Jacques Jobin. Avec Lilie Bergeron, François Bienvenue, Sarto Gendron, Sylvie Marchand, France Parent, Jacques Routhier, Jacinthe Tremblay et Mario Trépanier. Coproduction du Théâtre du Double Signe et du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke, présentée à la salle Maurice-O'Bready du 16 au 20 décembre 1992, et à la maison de la culture Frontenac du 3 au 27 mars 1993.

Magnifique Mowgli

Dès la création du Théâtre du Double Signe au printemps 1985, Patrick Quintal et Laurence Tardi, les cofondateurs, ont dit poursuivre un double objectif (d'où le nom de la compagnie, du moins en partie) : écrire et produire, de façon professionnelle, des spectacles de recherche et offrir des ateliers de théâtre aux gens de l'Estrie. Ces ateliers ont ainsi permis à plusieurs de se familiariser avec le loisir théâtral et ont entraîné la production annuelle d'une demi-douzaine de spectacles amateurs. Ce volet d'animation assure au Double Signe une partie de ses revenus, de même qu'une présence visible sur la scène culturelle de la région. L'autre élément qui, au moment de la fondation, a motivé le choix de la raison sociale est ce deuxième degré de perception que les instigateurs voulaient intégrer à leur démarche : l'apparent et le caché comme «double signe» d'un même théâtre. Cette ligne de conduite a d'ailleurs servi de leitmotiv à toutes les productions du Double Signe et s'est chaque fois manifestée à travers le thème