

Numéro deux

02

Hiver 2005

ENTR' ACTE

Revue de réflexion sur le théâtre
franco-ontarien

2



Sommaire

- PAGE 4** **POUR UN THÉÂTRE DE CHAMBRES : LA SCÉNOGRAPHIE
DE L'HÔTEL**
Luc Moquin
- Page 12** **METTRE EN SCÈNE, AVEC TOUTE LA PRUDENCE DU
RISQUE**
Annie Lise Clément
- Page 19** **NOUVEAUX ESPACES LUDIQUES :
QUELQUES RÉFLEXIONS SUR LE THÉÂTRE FRANCO-
ONTARIEN DEPUIS 1992**
Mariel O'Neill-Karch
- Page 28** **LA PRODUCTION AUTOGÉRÉE : RÉFLEXION ET
TÉMOIGNAGE**
Miriam Cusson
- Page 35** **LE LANGAGE QUI A ÉPOUSÉ LE CORPS HUMAIN
EST UN SENS**
Maude St-Denis
- Page 45** **EXIT L'AUTEUR. FAITES ENTRER LA PIÈCE-
MARCHANDISE**
Louis Patrick Leroux



Comité de rédaction

Louis Patrick Leroux, Mariel O'Neill-Karch
et Michel Ouellette

Direction et coordination

Michel Ouellette

Correcteur réviseur

Margit Keffer

Graphisme

Grimage (Christine Moriceau)
chrismoriceau@yahoo.ca

Couverture avant et arrière

Jean et Béatrice, de Carole Fréchette

Masque de la production franco-canadienne 2005

Mise en scène : Sylvie Dufour

Le Théâtre du Trillium

Sur la photo : Suzanne Lambert

Photographie : François Dufresne

Entr'Acte est produit par Théâtre Action et paraît
une fois l'an. Les textes qui y sont publiés sont
entièrement assumés par leurs auteurs.

**Théâtre Action**

Fondé en 1972 par un groupe d'animateurs et
d'artistes qui croit à l'essor du théâtre en Ontario
français, Théâtre Action (TA) œuvre au développe-
ment du milieu théâtral professionnel et amateur.
Pour ce faire, il travaille en collaboration avec les
compagnies, les centres de théâtre, les artistes, les
troupes communautaires, les troupes scolaires et le
milieu de l'éducation francophone, de l'élémentaire
au postsecondaire.

**Théâtre Action**

255, chemin Montréal, bureau 203

Ottawa ON Canada K1L 6C4

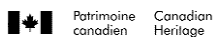
Tél. : (613) 745-2322

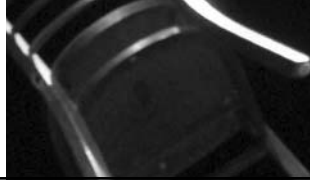
Télec. : (613) 745-1733

Courriel : theatreaction@franco.ca

Site Internet : www.theatreaction.on.ca

Théâtre Action remercie les ministères et organismes suivants pour leur
appui à son service d'édition :





Éditorial

Entr'Acte, comme son nom l'indique, se veut un temps d'arrêt, une pause entre deux actes. Souvent au théâtre, les spectateurs profitent de ce moment pour échanger sur la pièce qu'ils sont venus voir, sur la suite de l'action, sur les qualités esthétiques du spectacle, sur la situation du théâtre en général. C'est un peu, à notre façon, ce que nous avons voulu faire dans ce deuxième numéro d'*Entr'Acte*.

Dans ces pages, vous allez trouver des articles stimulants qui proposent des réflexions sur le théâtre franco-ontarien. Nous avons voulu partir du théâtre d'ici pour parler du théâtre tout simplement. L'expérience franco-ontarienne a certes ses particularités mais elle s'inscrit d'abord et avant tout dans un grand mouvement qui dépasse les frontières. Il se pratique en Ontario français du théâtre comme il s'en pratique ailleurs sur la planète. Témoigner de notre expérience contribue à l'enrichissement des connaissances en la matière.

Pour bâtir ce numéro, nous avons commencé par examiner les productions franco-ontariennes de la dernière saison car nous voulions nous coller de près à l'actualité théâtrale. Des grands thèmes se sont alors définis : scénographie, mise en scène, gestualité, écriture, productions autogérées. Dès lors, nous avons invité des penseurs et des artistes à réfléchir sur ces sujets.

Entre deux actes, nous vous invitons à des réflexions qui mèneront peut-être à de vives discussions. C'est souhaité et c'est souhaitable. Sinon la stagnation et la complaisance risquent d'étouffer petit à petit notre créativité. La création est un processus d'entropie et de stabilité, de désordre et de mise en forme dans lequel la pensée danse avec l'instinct.

Nous espérons que vous découvrirez entre les couvertures de cette revue des textes qui sauront renouveler votre compréhension du théâtre tel qu'il se pratique ici.

Bonne lecture !
Michel Ouellette

Auteur dramatique, Michel Ouellette est l'auteur de plusieurs pièces dont French Town, qui lui a valu le Prix littéraire du Gouverneur général en 1994 et Le testament du couturier, pour laquelle il a reçu le Prix Trillium en 2003.

Pour un théâtre de chambres : la scénographie de *L' Hôtel*

Luc Moquin

6

NOUS ÉTIIONS CONVÎÉS, du 24 mars au 3 avril dernier à la Nouvelle Scène, à être témoins des déboires amoureux de quelques personnages, au fil de leur errance dans *L'Hôtel*. Cette production du texte de l'auteur torontois Alex Poch-Goldin, dans une traduction de Manon Saint-Jules, créée par le Théâtre la Catapulte d'Ottawa et mise en scène par Geneviève Pineault, a connu un succès autant critique que populaire puisque la pièce a été jouée six fois sur neuf à guichets fermés¹. Si une production est toujours le fruit d'un travail collectif, il semble que dans le cas présent, la scénographie élaborée par Glen Charles Landry ait joué un rôle prépondérant dans l'effet global produit par ce spectacle. Il n'y a qu'à se reporter aux critiques pour s'en persuader : de Caroline Barrière qui parle de « **l'ingénieuse scénographie de Glen Charles Landry**² » à Marthe Blouin qui souligne n'avoir « pas vu un décor aussi fantaisiste, aussi surréaliste, depuis la présentation *Du pépin à la fissure*³ », l'aspect visuel de la représentation n'a laissé aucun commentateur indifférent. Le décor est souvent le premier élément d'un spectacle avec lequel le spectateur entre en contact, et c'est aussi celui qui produit l'effet le plus immédiat. Cette courte réflexion aura pour objet de décrire la scénographie du spectacle *L'Hôtel* et de la mettre en rapport avec le lieu de la pièce, c'est-à-dire ce mystérieux hôtel où circulent d'étranges personnages.

1 « Le ludisme de *L'Hôtel* a séduit », *Le Catalyseur : bulletin de liaison du Théâtre la Catapulte*, automne 2004, p. 2.

2 Caroline Barrière, *LeDroit*, vendredi 26 mars 2004.

3 Marthe Blouin, *Aux arts etc.*, Deuxième chaîne de Radio-Canada.

Le récit de *L'Hôtel*

L'histoire de *L'Hôtel* est à la fois simple et tortueuse. Le personnage principal, Marcel, a résolu de quitter sa femme parce que la passion qu'il ressentait pour elle s'est éteinte. La pièce s'ouvre quand Marcel trouve sa femme dans les bras d'un autre et décide de la quitter. Il se retrouve alors à l'hôtel où il est accueilli par un mystérieux chasseur, personnage omniprésent, qui se transforme tour à tour en maître d'hôtel, en concierge, en garçon, en barman, et qui veille au bien-être des « invités ». Durant son séjour, Marcel rencontre plusieurs personnages à la dérive qui semblent avoir été meurtris en amour. Il y a l'énigmatique et voluptueuse Louise aux mains gantées ; Estelle, qui attend toujours un amoureux qui ne vient pas ; Hermé, qui n'ose pas avouer son homosexualité. En toile de fond, c'est le récit de la vie conjugale de Marcel qui est présenté, dans des *flash-back* où l'on voit la femme de Marcel, Laure, avec l'un de ses amants. Ce dernier questionne Laure afin de savoir pourquoi elle trompe son mari. On apprend ainsi que, depuis un certain temps, Marcel avait arrêté de faire l'amour à sa femme, sans raison, jusqu'au jour où il l'a surprise dans les bras d'un autre.

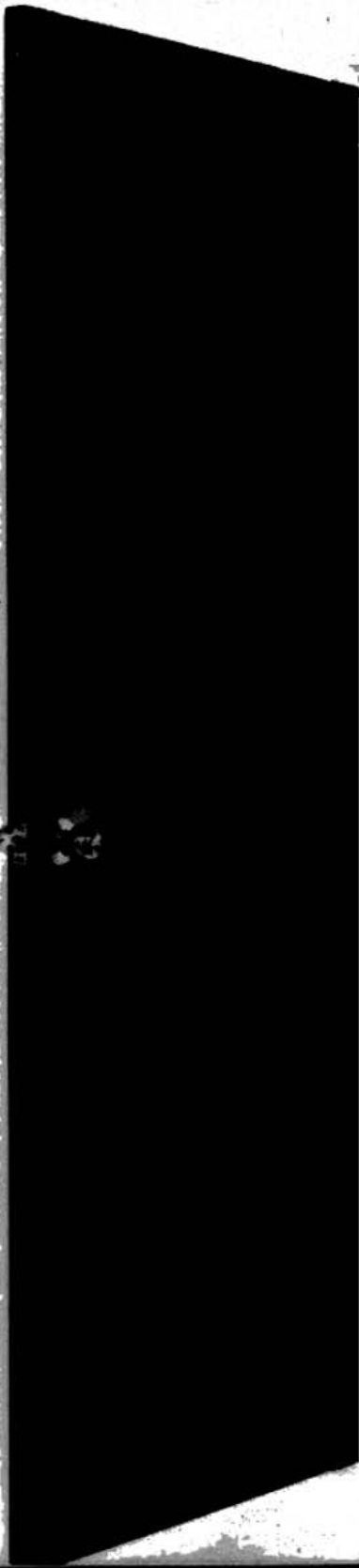
Ce jour-là, il est resté pour regarder, et il a ensuite fait l'amour à sa femme pendant trois semaines. Laure couche donc avec d'autres hommes pour réanimer la passion de son mari. On comprend alors que Marcel se trouve à l'hôtel parce qu'il refuse de continuer ce jeu passionnel malsain et qu'il ne voit d'autres solutions que de mettre un terme à sa relation amoureuse avec Laure. L'hôtel est donc une sorte de purgatoire, un refuge transitoire où Marcel doit faire face à ses démons et où il doit choisir la fuite perpétuelle ou l'affrontement du réel. Si certains des personnages de l'hôtel ont décidé de capituler, de vivre comme des fantômes dans les corridors poussiéreux et les chambres décrépites, Marcel optera plutôt pour le retour à la vie quotidienne. C'est ainsi qu'à la fin de la pièce, Marcel quitte l'hôtel et rentre chez lui. L'hôtel a-t-il réellement existé ou n'était-il que l'incarnation du conflit interne de Marcel ? En définitive, c'est au spectateur d'en décider.

Un lieu en suspension

On comprend tout de suite l'importance du lieu dans ce récit, puisque la fable balance perpétuellement entre le réel et l'illusion, entre la vie et le rêve. Certaines des scènes ne semblent se produire que dans l'imaginaire du personnage, comme par exemple le moment où le chasseur se transforme en chanteur et où Louise et Estelle se jettent sur Marcel pour tenter de le séduire. Dès que la chanson se termine, les personnages reprennent leur position initiale et on comprend que Marcel a rêvé. Le lieu de l'imagination se confond donc avec le lieu réel. Pourtant, le lieu réel semble lui-même fantasmagorique, puisqu'il se métamorphose constamment. Ainsi, la chambre se transforme en bar et en restaurant. De plus, la télévision de cette chambre semble branchée à même le subconscient du protagoniste et ne lui renvoie que des images de sa femme avec un autre. Seul filon tangible, le chasseur traverse tous les espaces pour apparaître à tout moment, sans prévenir. Le lieu est donc un endroit malléable et instable, comme dans un rêve, et les événements semblent s'y bousculer sans ordre apparent.

Dans la mise en scène de Geneviève Pineault, l'instabilité du lieu est clairement affichée, d'abord dans le choix de la disposition de la salle. Plutôt que de conserver la traditionnelle salle à l'italienne, la metteur en scène favorise une disposition en « U », c'est-à-dire que la scène est entourée des spectateurs sur trois des quatre faces, comme un long proscenium. Ce n'est pas tout à fait un théâtre en rond, puisque de l'aveu de la metteur en scène, une telle configuration aurait entraîné trop de complications techniques. Ce choix a été fait, explique-t-elle, pour souligner **le côté voyeur du spectateur** : « J'aimais l'idée que le spectateur pouvait, à tout moment, **épier** un autre spectateur qui regardait la pièce⁴ ». Ainsi, la thématique du voyeurisme est télescopée puisque les spectateurs regardent Marcel qui épie sa femme, mais ils ont aussi la possibilité de **s'entre-regarder**. Cette disposition fragilise également l'illusion scénique, puisqu'elle juxtapose à tout moment la fiction de la pièce au monde réel du spectateur, en utilisant la foule silencieuse comme élément de décor. En activant délibérément l'opposition entre scène et salle, donc entre réel et fiction, ce choix de disposition scénique pose nécessairement comme enjeu la question de la représentation du réel, ce qui, dans le cas présent, est d'autant plus pertinent qu'une partie importante de la pièce est consacrée à interroger le rapport entre le fantasme et la réalité, entre la passion illusoire et le banal du quotidien.

⁴ Geneviève Pineault, entrevue réalisée le 4 octobre 2004. Toutes les autres citations attribuées à Geneviève Pineault sont tirées de cette entrevue.



Le choix de surélever la scène provoque quant à lui un effet de **flottement**, comme si le plateau était suspendu entre ciel et terre. Ce dernier est en forme de cercle auquel on a rajouté un rectangle, forme de passerelle menant du cercle au mur, de sorte que, vu de haut, il ressemble à une clé ou à un trou de serrure, ainsi que le font remarquer la metteur en scène et le scénographe. La scène est élevée d'un mètre environ, comme le sont les gradins, ce qui a pour effet de créer une fosse tout autour du décor, et les acteurs se retrouvent littéralement dans l'arène. Le cercle, c'est la chambre, un lieu sans coin pour se cacher, comme le fait valoir Glen Charles Landry⁵. Un grand lit à l'air défraîchi trône au centre de la pièce, entouré d'un téléviseur encastré dans le sol et d'un portemanteau. Les autres meubles sont suspendus au plafond : deux chaises, deux lampes et un petit bureau sont retenus par des fils et peuvent s'abaisser. Le plancher en lattes de bois et la porte, peints en teintes de rouge et de vert pour rappeler, selon le scénographe, l'idée de décomposition, nous renvoient aux vieux hôtels décrépits des films d'épouvante. Dernier élément du décor, les ampoules nues, retenues seulement par des conduits en acier qui partent du sol pour se perdre dans les cintres. Suspendues dans le vide, ces lampes rappellent la présence de murs invisibles, mais soulignent aussi le flottement du plateau entier. Effet de suspension spatiale, donc, mais aussi temporelle, puisque, comme l'explique G. Pineault, « on arrête le temps et on entre dans sa [Marcel] tête, dans un autre univers, celui de l'hôtel ».

Seule issue apparente de cette chambre, une **porte**. Cette porte donne non seulement sur

⁵ Glen Charles Landry, entrevue réalisée le 12 octobre. Toutes les remarques attribuées à Glen Charles Landry sont tirées de cette entrevue.

l'extérieur de la chambre, mais elle donne aussi sur l'extérieur de la salle : comme la frontière entre la scène et la salle est brouillée par la disposition scénique, la porte devient **la seule sortie permettant de quitter « l'arène »**. En empruntant cette porte, on se retrouve dans les coulisses, c'est-à-dire nulle part ; la porte permet donc d'échapper à la représentation.

Si cette porte revêt une importance symbolique dans le spectacle, elle n'est pas la seule issue par laquelle entrent et sortent les comédiens. Dans la mise en scène originale, Geneviève Pineault indique que le décor comptait cinq portes, ce qui permettait un « énorme jeu de portes à la Feydeau ». D'ailleurs, Glen Charles Landry a aussi observé que le texte était tout entier construit autour d'un **jeu d'entrées et de sorties**. Pour pallier ce « manque d'ouvertures » dans le décor, le concepteur et la metteur en scène se sont mis d'accord pour pratiquer des ouvertures dans le plateau. C'est ainsi que les personnages circulent principalement **par le plancher, et qu'ils apparaissent à la verticale**. Le lit contient une ouverture par laquelle peuvent apparaître et disparaître les personnages avec une fluidité surprenante. Le téléviseur encastré sert aussi de soupirail et permet l'apparition de personnages. Une autre trappe, pratiquée sous le tapis de la passerelle, juste devant la porte d'entrée, offre également une voie d'accès. Combinées à un éclairage bien découpé, ces trappes assurent des irruptions soudaines et des sorties discrètes, de sorte que les personnages semblent arriver de nulle part. L'effet d'apparition/de disparition que prévoit le décor sert bien à renforcer l'impression que le lieu est irréel, rêvé.

10

Les ouvertures en trappes ont eu un impact évident sur toute la mise en scène du spectacle, la mise en place devant se faire en fonction des entrées et des sorties des personnages. Or, il semble que cette circulation « par le dessous » ait joué dans la réception favorable qu'a reçu le spectacle. L'effet créé par de tels déplacements était saisissant, et il appuyait bien l'idée du souvenir fuyant, puisque souvent les personnages semblaient échapper au protagoniste, en se volatilissant dans les moments cruciaux où celui-ci cherchait à les affronter. Les ouvertures en trappes provoquaient aussi un phénomène plutôt inusité dans la mise en place au théâtre : en effet, les déplacements des acteurs et des objets ne s'effectuaient plus uniquement à **l'horizontale** ou linéairement comme dans la vie, mais également à **la verticale**.

L'axe

vertical, qu'on favorise

peu au théâtre, faute de moyens sans doute, était dominant dans ce spectacle. Il était d'autant plus appuyé que les dimensions restreintes du plateau limitaient les déplacements horizontaux. En s'enfonçant dans le plancher, les personnages ne donnaient pas seulement l'impression de s'en aller, mais bien de **disparaître**,

de sortir

du monde réel, de s'évaporer. En fait, le seul à ne pas pouvoir « voyager » entre le plateau et le sous-sol, c'était Marcel qui, lui, restait dans la chambre tout le long du spectacle. Si l'on comprend que le plateau représente le monde imaginé par Marcel, cette volatilité relative des autres personnages est tout à fait logique.

La ligne verticale du spectacle

était aussi accentuée par un effet d'éclairage spectaculaire.

De nombreuses grilles d'aération étaient encastrées dans le plancher et à quelques occasions, des lumières provenant de sous la scène étaient projetées à travers elles jusqu'au plafond, en jets ascendants. Cet éclairage, par son artificialité affichée, était frappant. En cela, il rappelait un peu le cinéma expressionniste allemand, comme l'indique Glen Charles Landry. Mais cet éclairage soulignait également l'existence du sous-sol, omniprésent durant toute la représentation, qui faisait tout à coup une irruption éclatante sur le plateau.

11

Un lieu en métamorphose

Un autre aspect important du lieu dans la pièce *L'Hôtel*, c'est sa « transformabilité ». De chambre à coucher, cet espace devient aussi bien un bar qu'une salle à manger. Pourtant, la métamorphose ne s'opère jamais complètement puisque le lieu demeure, en partie du moins, le même : nous sommes toujours à l'hôtel. La chambre se transforme sous nos yeux pour devenir la salle à manger : ainsi, deux chaises descendent du plafond et le lit est recouvert d'une nappe. Pour compléter le décor : le chasseur, déguisé pour l'occasion en garçon de table. Lorsque la chambre devient un bar, la métamorphose se produit sensiblement de la même manière : une planche au bout du lit se redresse et le chasseur, habillé cette fois en barman, surgit en transperçant le lit, alors que de petits tabourets sortent du plancher pour se fixer au sol. La présence même du chasseur rappelle ce que ces métamorphoses ont de factice, ou plutôt, ce que tous ces décors ont en commun d'intangible, d'insoluble. Intangible, parce que le protagoniste vit les transformations de lieu *en même temps* que le spectateur. C'est donc que l'hôtel se métamorphose pour le protagoniste aussi et que, même si nous changeons de lieu, nous n'avons pas réellement voyagé. D'ailleurs, même les scènes qui devraient se dérouler en dehors de l'hôtel, c'est-à-dire les *flash-back*, se passent dans l'hôtel et en présence de Marcel ; puisque ce

dernier

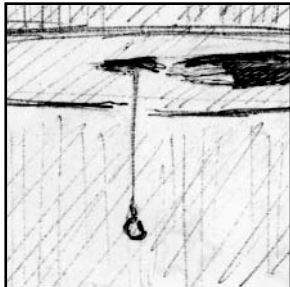
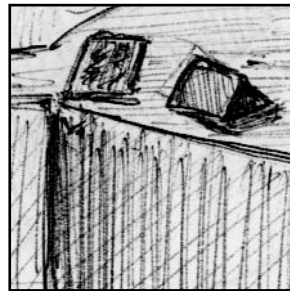
y assiste comme spectateur, c'est qu'elles sont en quelque sorte des rediffusions d'événements passés. L'hôtel est donc un endroit où se superposent les couches du souvenir et du rêve, dans une perméabilité constante. Il est comme un écran sur lequel défilent différentes images mais qui reste toujours stationnaire. Les seuls véritables déplacements s'effectuent de haut en bas, c'est-à-dire entre le sol et le sous-sol.

En terminant, il semble utile de s'attarder, pour mieux comprendre ce lieu étrange qu'est l'hôtel, à son principal occupant, c'est-à-dire le chasseur. **Ce personnage** qui apparaît partout, **qui se transforme** en même temps que le lieu, semble littéralement **faire partie du mobilier**. C'est aussi le gardien des clés : « j'ai les clés. Elles cliquètent quand je marche⁶ ». Cette sorte de Janus serait le lien entre les deux univers parallèles du sol et du sous-sol, le gardien du portail. En fait, ce personnage, dans ses multiples incarnations, a toujours une fonction directement rattachée à l'hôtel et au service à la clientèle. Il est en quelque sorte une extension du lieu, il existe en fonction de celui-ci. À tel point, qu'on pourrait se demander s'il n'est pas une incarnation du lieu ou si au contraire le lieu n'est pas tout bonnement l'un des actants de l'histoire. **Le lieu agit-il sur le personnage ?** Si l'on considère que les *flash-back* sont dévoilés à Marcel par le lieu, et que les différents personnages sont délibérément mis en contact avec le protagoniste par l'entremise du lieu, il est possible de le croire. Ainsi, le lieu ne serait pas un espace statique dans lequel évoluent les personnages, mais bien une force dynamique qui provoque les événements et par l'entremise duquel le protagoniste se transforme. En d'autres mots, l'hôtel serait, **PLUS QU'UN DÉCOR**, l'un des acteurs de ce drame.

12

Dans cette perspective, la scénographie élaborée par Glen Charles Landry était tout à fait adéquate. D'abord, par son côté polymorphe et transformable, le décor suggérait un espace animé, qui agit. Ensuite, par leurs déplacements verticaux plutôt qu'horizontaux, objets et personnages prenaient une dimension onirique, ils devenaient insaisissables et irréels. La suspension du plateau soulignait bien la nature transitoire de l'hôtel, et l'existence d'un sous-sol dans lequel disparaissaient les personnages donnait clairement à penser que cet hôtel existait parallèlement à un autre monde. Il faut également avouer que les apparitions spectaculaires par les trappes rajoutaient au plaisir du spectateur. Enfin, on pourra dire que la scénographie de *L'Hôtel*, par son astucieuse conception, aura su en mettre plein la vue, ce qui, compte tenu des éblouissements cinématographiques auxquels nos yeux sont habitués, **n'est pas peu dire**.

Luc Moquin complète
présentement une
maîtrise en lettres
françaises à
l'Université d'Ottawa.



13

Dessins originaux de Glen Charles Landry pour la scénographie de *L'Hôtel* d'Alex Poch-Goldin



Mettre en scène, avec toute la prudence du risque [petite réflexion théâtrale d'Annie Lise Clément]

Portrait chinois d'une imposteure de Dominick Parenteau-Lebeuf
Mise en scène : Paule Baillargeon
Théâtre français de Toronto © Nir Bareket



14

En dépit de mon ESSOUFFLEMENT à me rendre au théâtre — à temps, impérativement —, en dépit de CES MOTS LE PLUS SOUVENT VIDES, quoique chaleureux, des retrouvailles entre spectateurs avant que les lumières ne viennent plonger la salle dans sa nuit coctélienne¹, en dépit de ce sentiment malaisé de se retrouver en terrain socioculturel connu quand le discours théâtral, à mon sens, est avant tout promesse d'ailleurs (d'un ailleurs en soi, inclusivement), toujours, et aussi

loin que remonte à mon esprit ma première expérience théâtrale, dans les secondes qui précèdent le lever du rideau, tenaillée d'une soif aride, j'ai foi dans la magie du théâtre. Comme les comédiens en coulisses, dont leur présence durant ce moment d'une précarité sans borne est précédée de centaines d'heures de travail, voire de milliers, car la somme de toutes celles dévolues à perfectionner leur art joue ici, comme le metteur en scène, aussi, dissimulé dans la foule et appuyé des concepteurs ayant mis leur talent au service d'une proposition unique qui prend corps ce soir, devant mes yeux, comme elles et eux tous, j'ai **le trac**. Le **privilège du trac**, dans ma position confortable de spectatrice, car me voici devant la possibilité de voir ma vie transformée par la rencontre quasi mystique entre imaginaires et désirs multiples en quête d'assouvissement. Sans cette fugace distance spatio-temporelle, sans ce moment aussi bref que rempli d'espoir, jamais la représentation théâtrale et l'actualisation de ses fantasmes ne trouveraient quelque accomplissement.

¹ Dans *Du cinématographe* (Paris, P. Belfond, 1988), on retrouve cette citation de Jean Cocteau sur l'importance de la « nuit » (la puissance de la noirceur), au cinéma, qui permet aux spectateurs d'épouser à l'unisson une proposition artistique : « Le cinématographe est une arme puissante afin d'obliger les hommes à dormir debout. La nuit des salles et la lumière lunaire de l'écran sont assez propres à provoquer l'hypnose collective grâce à laquelle agissent les fakirs des Indes » (p. 29).

J'ai conscience d'être une spectatrice exigeante. Ces secondes **d'exaltation sincère**, qui devancent les premiers mots prononcés sur scène, sont vite rattrapées par ma tête analysante et par mon regret, souvent, de sentir mon âme et mon corps perdre contact avec l'illusion de l'ailleurs — précisons d'entrée que je ne privilégie aucune forme de théâtre, qu'il soit prétendument naturo-réaliste, intellectuel, cathartique, gestuel,



L'hôtel, d'Alex Pouch-Goldin
Mise en scène : Geneviève Pineault
Théâtre la Catapulte

esthétisant, etc.
— il y a autant
de façons de faire

l'expérience de l'altérité que de percevoir la théâtralité. Mon exigence est ainsi toute personnelle. J'aimerais pouvoir me contenter de moins, rire ou pleurer avec légèreté (est-ce possible ?). **Je ne vais pas au théâtre, en outre, pour mieux le critiquer** au terme de la représentation, pour partager avec ces personnes rencontrées avant le début du spectacle ma litanie amère ou mon engouement. **Je vais au théâtre parce qu'au moins une fois** — une seule fois devrait suffire à tous — **j'y ai ressenti la chamade** de mon cœur accompagnée de larmes aussi chaudes que riantes, j'y ai eu le sentiment d'**exister**, prémices d'une possible renaissance. Et malgré ma passion pour le cinéma (art qui s'inscrit dans une temporalité et ontologie semblables au théâtre), la littérature, ou encore pour des propositions multimédias des plus stimulantes, je sais que seul le théâtre peut m'offrir cette

sensation infiniment rare et précieuse d'être « dans le vrai », comme dirait Michel Foucault. Tous savent les artisans du théâtre généreux, tant de leur émotion que de leur imagination. Mais constatons-nous vraiment de quel « investissement » humain il s'agit ? Le spectateur de théâtre est un « gâté pourri » qui s'ignore, prenant pour acquis, le plus souvent, qu'on lui en donnera pour *son* argent, s'agissant là d'un devoir de *sa* compagnie théâtrale choisie en fonction de *ses* attentes. Un comédien, accompagné avant par un metteur en scène devancé lui-même d'un dramaturge, accepte le temps de la représentation de confier son essence au public, de lui livrer, si le rôle l'exige, **la part la plus sombre ou la plus folle de lui-même**, nonobstant s'il est en accord ou en désaccord avec le propos et au prix de son propre équilibre psychologique. Pour assurer le succès de l'entreprise, il accepte de jouer le jeu avec une humilité que d'aucuns gagneraient à faire l'expérience, ne serait-ce qu'une fois dans ses dites vies personnelle ou professionnelle. Nu comme un ver sur scène, s'étant dévêtu à l'arrière-scène de ses carcans du quotidien qui, d'ordinaire, l'aident à lutter contre les exigences et vices humains du paraître, le comédien accepte, pour le spectateur et pour lui seul, durant au moins 90 minutes ininterrompues, de donner la vérité toute crue à qui veut bien l'engloutir. Ainsi exposé, vulnérable, il est bien conscient de se livrer à une possible opération de « salissage », de dénigrement, mais aussi à son extrême, d'idolâtrie étrange dépassant l'entendement.

Extrême, croyez-vous ? Non, non et non. « Non, Sire, il ne faut pas différer davantage » (réponse de Don Diègue à Don Fernand, *Le Cid*, Acte IV, Scène V. À ce jeu des citations, pensez ce qui vous plaira, car Cervantès écrivait aussi dans *Don Quichotte* : « Entre le Oui et le Non d'une femme, il n'y a guère de place pour une épingle »). Quand je vais au théâtre, me voici en porte-à-faux entre deux attitudes qui pourraient tenir lieu d'oxymore, soit celles de prudence et de risque. Prudence, devant la fragilité d'un média où le spectateur peut à tout moment décrocher, sortir de son rôle au diapason du comédien ayant, l'espace d'un instant, perdu foi dans son personnage, suite à une cassure rythmique ou à une réaction inattendue du public. Leur revient alors à l'esprit, au spectateur comme au comédien, tous deux acteurs dans cette représentation en temps réel, l'échec de quelque événement de la veille, leur repas trop copieux d'il y a peu, et peut-être aussi, ce moment qui sonnait faux durant leur journée et qui trouve écho dans toute la fausseté d'une réplique. Et c'est ici, pour

moi, que commence la responsabilité — immense, terrible, orchestrale — du **metteur en scène, ce dieu de l'arène théâtrale du vingtième siècle**. Non seulement concourt-il à donner au spectacle sa convergence, son unité, en choisissant une équipe capable de refléter sa saisie de la pièce (allant du scénographe au dernier rôle) mais doit-il, pour y arriver et pour arriver à captiver, sans relâche, l'auditoire, déconstruire ladite pièce dans ses moindres emboîtements, au service d'une intrigue, d'un propos, d'un esprit, de pivots sur lesquels pourront compter les spectateurs. **Un texte bien construit — et il faut faire confiance aux auteurs**, sinon, ne pas les choisir — n'a en principe rien laissé au hasard. Seulement après une profonde et minutieuse relecture d'une œuvre ou déchiffrement syntagmatique et paradigmatique de ses mots écrits pour être échangés de vive voix entre personnages et spectateurs, peut-il alors, selon moi, y ajouter sa propre vision augmentée de couches de sens autres. Peut-être fait-il les deux simultanément, peu importe, en vérité, si le résultat, intelligent et senti, est le même. **Je tiens le théâtre, lieu de tous les possibles**, trop puissant et trop pénétrant pour permettre au metteur en scène la moindre entorse au savoir lire. Vient ensuite, et ensuite seulement, le deuxième terme de l'oxymore suggéré plus haut, soit celui de **la nécessité du risque**.

Autour d'un foyer CRISE 2 !
 Mise en scène : André Perrier
 Théâtre du Nouvel-Ontario © David Wiewel



Je ne vais pas au théâtre, et j'espère que mes voisins de sièges également, **pour applaudir le reflet de ma petite réalité sans envergure**. Je veux être **bousculée**, par la tête ou l'émotion — et pourquoi pas les deux —, dans mon équilibre précaire d'exister. Une proposition théâtrale est toujours unique, voire différente d'un soir à l'autre. Si vous cherchiez dans mon propos quelque saveur pamphlétaire liée à « notre » contexte socio-

culturel, je la situerais dans les lignes qui suivent. Il m'est toujours impossible, sans exception, assise devant un plateau *ipso facto* jamais visité avant, avec cet éclat particulier, de faire abstraction à l'importance du moment. Nous l'avons dit, le théâtre est affaire d'investissement, et d'investissements économiques, pour commencer. Nos compagnies, précédées ou non d'une réputation, d'une histoire, voire projetées dans leur planification triennale, doivent année après année convaincre les différentes instances gouvernementales d'appuyer leurs activités artistiques. Le financement de l'œuvre théâtrale, évidemment insuffisant et toujours menacé, nécessite tant d'investissement personnel (parlez-en à ceux et celles qui y ont laissé leur santé, directeurs artistiques ou administrateurs), qu'ici même débute la fragilité de la propo-

seul le théâtre peut m'offrir cette sensation infiniment rare et **précieuse d'être « dans le vrai », comme dirait Michel Foucault**

sition. Le spectateur a cette chance, infinie, d'avoir accès d'une saison à l'autre à des programmations diversifiées mises sur pied par un nombre surprenant de compagnies et d'artisans, tenant compte du bassin de population, sans se douter, souvent, **du travail**

soutenu et passionné qui a assuré leur élaboration. Et cette fragilité, jointe à celle décrite plus haut en relation avec la particularité du média, engendre, il me semble, ses effets pervers, à commencer par le peu de risques dans certains choix de textes ou dans les propositions scéniques qui en découlent. Et, dans ma position pourtant confortable de spectatrice, **je n'ai que faire de tant de bienséance, de tant de conformisme sociohistorique**, de ces mises en scènes ou discours soucieux des attentes d'un public **épris de frontières et d'un réel balisé géographiquement** dont il prétend connaître toutes les mémoires ; j'entends bienséance ici au-delà de son acception classique, touchant aussi bien l'attitude des compagnies — **il faut bien satisfaire les jurés des demandes de subvention et remplir les salles** — que la façon prudente, par trop prudente, dont sont montés tant de spectacles. **Je ne vais pas au théâtre pour être épargnée, confortée dans mes opinions**, mais bien pour être stimulée, déstabilisée, jetée hors de mon siège pour entr'apercevoir la marge de la parole doxique. Une mise en scène peut être socioattentive, certes, pour maintenir l'intérêt du spectateur, elle peut s'inscrire dans un contexte particulier afin d'établir

un dialogue plus direct entre la scène et la salle, évidemment (il faut bien avoir quelque chose à dire et être entendu — partager un patrimoine commun), sans toutefois, il me semble, négliger d'aspirer à



plus grand que soi, ne serait-ce que par la toute puissance d'une image scénique qui fait sens. J'en ai aussi, entendons-nous, **contre ces critiques qui ne savent pas lire au-delà d'un sacre, d'une nudité ou d'une tradition** pour apprécier les infinies nuances d'une proposition et la lumière qu'elle jette sur les rapports humains universels. Somme toute, j'en ai contre la **frilosité environnante**, toute provenance confondue, si elle n'ouvre pas sur une part de risque.

Dans l'histoire du théâtre occidental, le XX^e siècle a donné naissance à un nouveau joueur : le spectacle théâtral, fièrement sou-

verain, souvent au détriment du texte qui ne sert plus que de levier. Parfois, le résultat est heureux, et une vraie rencontre s'actualise entre les imaginaires présents dans la salle. Parfois aussi, les images ou mouvements sur scène, quoique inventifs et d'une beauté esthétique certaine, ont tôt fait de lasser s'ils n'ajoutent rien au propos. Les deux tendances actuelles, qu'on pourrait qualifier d'esthétique (accent sur le spectaculaire) et de dépouillée (accent sur le texte), pourraient, semble-t-il, mieux cohabiter. À l'ère de l'abolition des frontières, du plurilinguisme planétaire et de la valorisation de l'interdisciplinaire, tant « sur

le terrain » que dans les universités, les metteurs en scène ont tout à gagner à transcender les pseudo-limites associées au genre sans pour autant négliger la cohérence discursive et idéologique de leurs productions. Récemment, sur nos scènes, des compagnies ont fait montre d'une audace toute neuve, bienvenue, rafraîchissante, en choisissant toutefois des textes de peu de souffle, inspirants certes et traversés de moments de lumière, mais non concluants, jouant à leur tour de la sempiternelle prudence. Je ne prétends pas avoir tout vu, tout lu, tout analysé. **Et je demeure en quête.** Avec une foi égale à celle évoquée en début d'essai. Je constate aussi la prudence, ironiquement décriée ici, de mon propre discours, ne

voulant jeter quelque ombre sur le travail colossal des artisans d'ici. Avec mon maigre vécu de spectatrice, je sens tout de même *notre* théâtre (je dis « notre » avec réserve, étant moi-même une *imposteur* venue d'outre-province il y a 20 ans et faisant peu de cas, en général, de la question des racines — la reconstruction hybride m'importe davantage que la nostalgie qui met un frein à la créativité) à la croisée des aventures, susceptible d'oser davantage, sans perdre son public chèrement acquis. Dans un même souffle, des publications récentes ont fait la preuve que *notre* dramaturgie se porte mieux lorsque ses **moissonneurs de mots et d'images** trouvent appui au sein de directions artistiques capables de soutenir leurs démarches d'écriture, sans toutefois adopter les auteurs sans condition ou s'improviser à leur tour dramaturges. Dans une réflexion inspirante, Patrice Pavis (*Le théâtre contemporain. Analyse des textes, de Sarraute à Vinaver*, Paris, Nathan Université, 2002) souligne en outre que l'écrivain de théâtre est homme et femme de son siècle, anticipant la puissance du signe scénique au moment de l'écriture :

20

Ce n'est plus en effet le texte qui commande à sa mise en scène, qui lui impose ses vues et ses options, c'est plutôt la mise en jeu qui nous fait découvrir une possible lecture du texte. [...] les auteurs contemporains ont à ce point intériorisé les lois de la scène qu'ils se servent de cette propriété comme d'un fait accompli et d'un moyen d'« achever » leur texte, de l'**ouvrir au jeu pour le provoquer et lui donner son sens**, du moins **un de ses sens**. Et inversement, l'écriture dramatique ainsi provoquée doit à chaque fois se montrer plus « maligne » que la pratique scénique, la déplacer, la démoder, l'obliger à trouver une nouvelle parade pour la lire. (p. 227)

Quand auteurs et metteurs en scène possèdent ce don rare de saisir toute la fragilité et la force du possible théâtral, sans passer outre l'intelligence d'un texte, il faut se ruer dans les salles. Parce qu'un instant de silence, un éclat de rire, quelques mots sur scène, fussent-ils âpres ou désinvoltes, vibrant dans l'espace scénique, ont **ce pouvoir** non négligeable **de faire voir et sentir autrement**, voire de changer des vies.



Willy Graf de Michel Ouellette
Mise en scène : Robert Bellefeuille
Théâtre de la Vieille 17 © Mathieu Girard

Annie-Lise Clément est actuellement étudiante au doctorat au Département des lettres françaises de l'Université d'Ottawa. Elle s'est illustrée dans le milieu culturel par de nombreuses collaborations comme rédactrice, relationniste et chroniqueuse pour différents organismes et médias.

NOUVEAUX ESPACES Quelques réflexions sur le théâtre franco-ontarien depuis 1992 LUDIQUES



Marisel O'Neill-Karch

21

LE SOCIOLOGUE AMÉRICAIN Erving Goffman affirme que nous sommes tous des acteurs dans des pièces inventées à partir de la réalité sur l'écran de laquelle nous projetons des scénarios imaginaires dont certains sont plus développés que d'autres. Depuis 1992, il est évident que l'imagination a fait du temps supplémentaire, car il s'est publié un nombre record de pièces d'auteurs franco-ontariens qui ont aussi participé à des ouvrages collectifs. J'ai choisi de grouper ces pièces en neuf catégories, représentant les nouveaux (et moins nouveaux) espaces ludiques où se joue notre conscience collective.

E S P A C E S **domestiques**

Le pont entre mon livre *Espaces ludiques* (L'Interligne, 1992) et les nouveaux « espaces ludiques » qu'habitent les personnages dramatiques franco-ontariens récents est assuré par des pièces comme *French Town* (Le Nordir, 1994) de Michel Ouellette, qui continue à exploiter la veine domestique et sociale. Trois rejetons d'une famille ouvrière du nord de l'Ontario se retrouvent, après la mort de leur mère, dans la maison où ils ont été élevés. Pierre-Paul, l'aîné, s'est réfugié dans les pages du dictionnaire *Larousse* dont les définitions, l'abrégé des règles de grammaire et les pages roses lui ont servi de refuge contre ce qu'il considérait être la grossièreté de son entourage, surtout de son père qui aurait préféré un compagnon de chasse à un débusqueur de fautes de français. L'incorrection langagière et la vulgarité verbale sont l'apanage de Cindy, la cadette garçonnière, incapable de se tailler une place entre un père qui ne la considère pas tout à fait comme garçon et une mère qui aurait voulu une « vraie » fille. Enfin Martin, le benjamin, rejette l'avenir dans la fonction publique que Pierre-Paul lui prépare, préférant travailler à French Town avec les siens pour sauver la communauté menacée par la fermeture du moulin.

Il y a de l'amour, un peu de folie et un certain espoir dans une autre pièce de Michel Ouellette qui voit la famille d'un tout autre angle. *L'homme effacé* (Prise de parole, 1997), **c'est THOMAS, retrouvé sans papiers sur un trottoir torontois, qui croupit** dans un hôpital psychiatrique, les yeux vides, la langue silencieuse. Une photo, parue dans un quotidien, permet à son ancienne maîtresse, Annie, de le reconnaître, malgré le passage de bien des années. Annie tente de ranimer Thomas, de le faire sortir de sa léthargie, en revivant devant lui, pour lui, les moments intenses de leur relation,

soit la mort de Marthe, la mère de Thomas et la grossesse d'Annie qui avait quitté Sudbury contre le gré de Thomas, avec l'intention expresse de se faire avorter à Toronto. Le troisième jour, Annie arrive avec sa fille, l'enfant de Thomas qu'elle avait finalement décidé de garder, dans une ultime tentative de rejoindre l'homme effacé. Resté seul devant la photo de sa fille dont il ne soupçonnait pas l'existence, Thomas sort enfin de son mutisme pour prononcer son nom : Ève. Le présent l'emporte donc sur le passé et la famille connaît un nouveau départ.

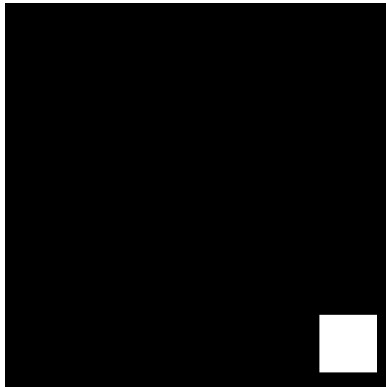
L'action dans *À la gauche de Dieu* (Prise de parole, 1998) de Robert Marinier, passe d'une chambre à coucher à une autre dans divers domiciles alors qu'une agente d'immeuble et son amant profitent de l'absence des propriétaires pour faire acte de présence dans leur lit. Ce qui commence dans le plaisir d'un lit défait se termine, au dixième épisode, devant un lit nu, sans draps, alors que les amants, résignés, attendent que montent les rejoindre leurs conjoints et enfants qui soupçonnent un peu que quelque chose de pas très catholique vient de se produire. Beaucoup de passion dans ces rencontres, beaucoup d'humour aussi car **Robert MARINIER sait manier des dialogues où le quotidien fait écho au cinéma**. Par exemple, « Elle » rêve depuis des années à Betty Davis tandis que « Lui » fantasme au sujet d'un film de Preston Sturges, imaginant que leurs conjoints se retrouveraient, deviendraient amants eux aussi, et, une fois l'affaire connue, tous se

mettraient à rire. Si les personnages, à la fin, ne trouvent pas drôle d'être obligés de renoncer à leur passion, les spectateurs conservent leur sourire devant cette pièce mettant en scène deux grands enfants qui jouent au Monsieur et à la Madame dans des lits empruntés.

Pour sa part Claude GUILMAIN, dans *L'égoïste* (Prise de parole, 1999), réunit une famille de mal-aimés dont les deux fils, Yves et Marc, incapables d'entrer en compétition avec les femmes que séduit leur père, doivent décider si ce vieux satyre, dans le coma après un accident de la route, doit vivre ou mourir. Ce qui complique drôlement les choses, c'est qu'il y a un autre accidenté, le jeune Stéphane, demi-frère d'Yves et de Marc, condamné à une mort certaine et dont les organes vitaux pourraient servir à d'autres, notamment à son père. Mais cet homme vaut-il la peine d'être sauvé ? Chaque chose dans le petit appartement du père, rempli de meubles, de livres et surtout de vidéocassettes qui témoignent de moments marquants du passé, est une pièce à conviction dans le procès que font subir les fils à leur père. Par contre, la mère, forcée à divorcer vingt et un ans plus tôt, n'a jamais cessé d'aimer l'homme qui l'a trompée puis abandonnée et fait tout son possible pour que ses fils gardent un bon souvenir de leur père. Chose certaine, les spectateurs, entraînés dans le flot de révélations et maintenus habilement dans l'ignorance de ce qui va suivre, vont rire devant certaines situations cocasses mais hélas trop vraies, comme lorsque la mère, unilingue

francophone, essaie de se faire comprendre dans un hôpital anglais. Mais la pièce porte surtout à réfléchir devant la complexité des relations familiales qui se nouent et se dénouent.

L'image du métier à tisser est explicite dans la pièce de Michel Ouellette, *La dernière fugue* (Le Nordir, 1999), où les fils de chaîne — les ancêtres — soutiennent les fils de trame — la famille. Que se passe-t-il quand un fil se brise ? C'est ce que l'on découvre lorsque trois personnages se confrontent dans un décor onirique, beckettien, alors que Charles, dont la moitié



24

inférieure du corps est passée à travers le plancher pourri de la maison de Fred, son grand-père, attend qu'on vienne le secourir. Sa copine **MIMI, en bikini, sort d'un immense gâteau de fête** pour entreprendre la lecture d'un récit dont la chaîne est composée des confidences de Fred et la trame, de celles de Charles. Du récit de Mimi sortent de nouveaux personnages qui ressemblent aux anciens, puisqu'ils émanent des confidences des deux hommes, mais qui sont différents aussi, ayant passé par l'esprit créateur de la conteuse qu'on

accuse, comme dans *Le vrai monde ?* de Michel Tremblay, de dire beaucoup plus que la vérité, de trahir les souvenirs des autres. **Que se passe-t-il donc quand un fil du récit se brise ?** Il y a des trous : des trous de mémoire, des trous dans le bras du grand-père toxicomane, des trous dans le plancher, des trous de balles, des trous dans le cœur de tous les personnages dont le fil identitaire est rompu. Le grand-père propose : « pour cacher l'erreur dans le tissu, on pourrait peut-être attacher un autre fil après ton fil cassé. Si c'est ben fait, ça paraîtra pas. » C'est là le but du récit de Mimi qui espère, en donnant ses mots à elle aux souvenirs des deux hommes, réparer le tissu de leur vie. En même temps, Mimi, née Micheline, va, elle aussi, grâce au récit qu'elle fait en français, retrouver le fil de son enfance et surtout sa langue maternelle avec laquelle elle renoue.

La mort et la vie se livrent un duel dans l'esprit d'une femme enceinte dans *Requiem* (Le Nordir, 2001) de Michel Ouellette qui suit les destinées de certains personnages de sa pièce la mieux connue, *French Town*, et semble, par la nouvelle tonalité qu'il adopte, vouloir répondre à une critique plutôt sévère sur l'œuvre couronnée par un prix du Gouverneur général. Bobotte (Gilbert), le père, qui s'était affranchi de son propre géniteur en le battant presque à mort, a succombé à un cancer avant d'avoir provoqué son propre fils-fille, Pierre-Paul, à le battre à son tour. Incapable de plaire à son père qui n'acceptait pas ses goûts raffinés, Pierre-Paul

part à la découverte de l'Europe où la beauté de *La naissance de Vénus* de Botticelli n'est pas suffisante pour lui faire oublier « la misérable misère [et] la crasse qui vient avec ». De retour au pays après la mort de son père, Pierre-Paul revêt les salopettes paternelles, emprunte les gros mots de Bobotte et surtout son fusil pour se tirer une balle dans la gorge. Comme héritage, il laisse à sa sœur Cindy sa collection de disques : quatorze versions différentes du *Requiem* de Mozart. C'est la liturgie de la messe (surtout le *Dies irae*) qui structure la pièce. Deux morts déversent leur colère dans l'esprit de Cindy qui a peur de transmettre à son propre enfant un héritage si lourd. Comme dans *French Town*, les personnages sont fortement caractérisés par leur langage. Pierre-Paul exprime son désarroi à travers une langue imagée. Par contre, Bobotte utilise une langue fruste, hachurée, à l'image de sa vie. Enfin Cindy, prise entre ses deux morts et la nouvelle vie qui germe en elle, suit des cours d'alphabétisation, se plonge dans le dictionnaire *Larousse* et projette de donner à son fils le nom de Gilbert Pierre-Paul Simon [forme masculine du nom de sa mère] « pour que ceux qui sont morts dorment du repos des morts, éternel. Pis pour que la vie continue avec les vivants dedans. »

Le dernier texte du recueil de Jean Marc DALPÉ, *Il n'y a que l'amour* (Prise de parole, 1999), « L'âme est une fiction nécessaire », est le monologue d'un fils qui assiste, impuissant, à l'agonie de son père,

qui entend la garde lui demander si tout va bien et qui voit le mourant faire oui de la tête : « **NON ÇA VA PAS, ÇA VA PAS PANTOUTE CALVAIRE. J'T'EN TRAIN DE CREVER POURQUOI TU M'FAIS ÇA POURQUOI.** » Cette « conversation », la dernière, fait écho au titre du recueil qui affirme la primauté de l'amour. Au père qu'il imagine marchant « parmi les lions de la savane africaine d'une émission de *National Geographic* », Dalpé fait dire au fils : « Hasta luego, Papa. »

E s p a c e s u r b a i n s

Le premier de trois « contes urbains » dans *Il n'y a que l'amour* (Prise de parole, 1999) s'intitule « Give the lady a break ». Le public est invité à monter dans le « char » d'Hélène Beaupré, 48 ans, qui cherche à garer sa voiture un 23 décembre, près d'un centre d'achat. On apprend, alors que Gilles Vigneault chante Natashquan à la radio, que son mari l'a laissée pour une de ses étudiantes et que ses parents arrivent pour les fêtes, des va-et-vient peu réjouissants. Tout à coup, elle voit une place, s'y précipite, mais trop tard : « D'un geste rapide et brutal, Hélène change le poste à la radio en pensant : 1. **Qu'y se l'fourre dans l'cul son ostie de Natashquan.** 2. Mon Dieu que j'parle mal. 3. **C'tait quand même beau c'qu'y racontait.** et 4. **Qu'y se l'fourre dans l'cul, pareil !!!** » Dalpé fait découvrir, dans la langue crue du peuple, un rythme vital et, paradoxalement, une poésie pleine d'émotions. C'est qu'Hélène Beaupré est née Ellen McMurtry à Hamilton, Ontario, et qu'elle a tout fait

depuis les trente ans qu'elle vit au Québec pour s'assimiler à la majorité. Mais, en changeant de poste, elle tombe sur une chanson des Beatles et retrouve en elle une énergie qu'elle croyait avoir perdue. Elle fracasse alors les phares de la Lincoln qui avait pris sa place et se promet de faire la même chose à la nouvelle Subaru de son mari : « Fuck, une fille faut qu'a' fasse c'qu'une fille faut qu'a'fasse. »

Le gros du recueil de Dalpé est consacré à une suite de cinq pièces dont le cadre est Montréal, réunies sous le titre « Trick or Treat », histoire où amour et violence se côtoient et que sous-tend un intertexte biblique, appuyé par des poèmes dramatiques « Babel », « Jonas et la baleine », « Caïn », « L'épreuve sur la montagne [Isaac & Jacob] » et « Le Déluge » qui s'intercalent entre les pièces pour souligner la longue filiation des thèmes dont traite Dalpé : **le manque de communication, la peur d'être avalé, la violence fratricide, le père castrateur et le cataclysme.**

26

Il y a une escalade de la violence, alors que la ville offre, à des personnages faibles, instables, la tentation d'une réussite facile et rapide. C'est ne pas tenir compte de « l'histoire de la malédiction. L'histoire de la punition. Celle de la colère de Jahvé. ». Dalpé, en exploitant le phénomène des jeux de places, l'instabilité des catégories de dominant et de dominé, rend son théâtre dynamique et provocateur.



© François Dufréne

Chaque ville, semble-t-il, doit avoir ses contes, depuis que la troupe montréalaise Urbi et Orbi en a lancé la mode. Comme les autres recueils du genre (p. ex. *Contes urbains*. Ottawa, Le Nordir, 1999), les *Contes sudburois* (Prise de parole, 2001) renferment des histoires drôles, étonnantes, touchantes, fermement ancrées dans le roc local, à l'ombre d'une cheminée géante dont la poussière n'arrive pas à étouffer l'esprit des habitants. Robert Dickson, par exemple, qui habite Sudbury depuis environ trente-cinq ans, célèbre sa ville d'adoption dans « L'illuminé » où on reconnaît la voix du poète d'Or-

é-alité. D'autres, comme Jean Marc Dalpé et Brigitte Haentjens, s'ils n'habitent plus la ville du nickel, en connaissent tous les contours et leurs contes passionnels se nouent et se dénouent dans l'air sulfureux.

ESPACES sportifs

Donner aux faibles un rythme qui leur tient lieu de parole est l'une des constantes de l'œuvre de Jean Marc Dalpé. Dans *Eddy* (Boréal/Prise de parole, 1994), le personnage éponyme, déçu de n'avoir pas réussi une carrière de pugiliste, entraîne, sans espoir de succès, **MAURICE, un ex-boxeur narcomane, qui a fait de la prison pour avoir battu une femme**. Son explication ? Il ne trouvait pas ses mots, alors il a frappé. Le rythme d'*Eddy* est celui de la boxe, tant verbale que physique, et les coups donnés par Maurice au *speedbag* puis au *bodybag* sont ponctués par ce qui s'avèrent être presque des grognements: « Hook ! Hook ! Hook ! » Lorsque son neveu Vic arrive de Sudbury, l'espoir d'Eddy renaît. Pourtant, les coups bas de Vic vont mettre définitivement fin aux espoirs d'Eddy qui se retrouve knock-out dans son ring personnel.

Avec *Lucky Lady* (Boréal/Prise de parole, 1995), Jean Marc Dalpé montre son habileté à créer un suspense axé sur une course de chevaux. Cinq personnages, dont chacun a un besoin pressant d'argent, misent sur une course frauduleuse. Bernie est un voleur de voitures qui se retrouve doublement incarcéré, en prison d'abord, après un vol qui a mal tourné, puis dans un fauteuil roulant. Claire est la mère d'une fille qu'elle

n'a pas les moyens d'élever. Mireille, chauffeur de taxi, rêve de s'installer en Arizona. **SHIRLEY, chanteuse country avec une permanente à la Dolly Parton, attend toujours d'être « découverte »**. Enfin, le plus intéressant, Zach, le chum de Shirley, est une sorte de matamore, hâbleur, fanfaron, mais à sa manière : « J'suis small time. Small time. J'ai toujours été small time. J'ai toujours voulu rester small time. [...] C'est ça l'concept. » Ce genre de discours **franglais**, prononcé en piaffant par le comédien Robert Bellefeuille, filiforme, tout de cuir vêtu, petit pusher aux grandes idées, ponctue la pièce et donne le ton. Lucky Lady, le cheval gagnant, un animal symbolique des ténèbres, va leur permettre, la nuit des Perséides où le ciel est traversé d'étoiles filantes, de voir enfin un peu de lumière. Je dis bien un peu, car il est entendu que les personnages ne pourront pas, avec 3 000 \$ à 9 pour 2, divisés en cinq parts (mais il n'est pas du tout sûr que le partage sera égal), aller bien loin. C'est d'ailleurs pourquoi la pièce se termine avec l'annonce de la victoire. Mais cette fin est étonnante en soi — l'exclamation de Bernie le confirme : « J'ai pas fucké. Hey... j'ai pas fucké. » — car elle laisse entendre, ce qui est rare au théâtre, que les défavorisés ne le sont pas toujours.

Michel Ouellette m'a dédié comme suit *Le Bateleur* (Le Nordir, 1995) : « C'est la première carte du Tarot... c'est le début, le potentiel. » Pourtant Éliza, depuis quinze ans serveuse dans un bar et diseuse de

bonne aventure à ses heures, se sent très loin de ses débuts : « J'ai pus vingt ans. J'ai pus le monde devant moé. » Bateleur a cependant un autre sens, lié à l'espace sportif, celui d'artiste forain se livrant à des acrobaties, amusant le public par ses bouffonneries. **Car JACK, propriétaire du bar, se mesure depuis des années à ses clients dans des combats où le plus fort remporte les gageures des badauds.** Dempsey, son alter ego au nom à forte résonance pugiliste, le nargue pourtant constamment, le traitant de lavette, car si Jack est fort comme un bœuf dans le ring, il est faible devant Éliza, incapable de déclarer son amour à celle qu'il espionne, depuis quinze ans, pendant qu'elle prend son bain quotidien, après la fermeture du bar. Michel Ouellette a créé un univers complexe où les personnages se promènent sur les tréteaux, luttant contre des ombres qui apparaissent et disparaissent dans la tempête qui sévit. Cette pièce, plus dense, mieux structurée que les précédentes du même auteur, révèle une maîtrise grandissante de l'écriture dramatique.

E s p a c e s h i s t o r i q u e s

28

Patrick Leroux, dans *Le beau prince d'Orange* (Le Nordir, 1994), délaisse le terroir franco-ontarien pour se plonger au centre des conflits opposant la France et l'Angleterre, les catholiques et les protestants par le biais du prince Guillaume d'Orange, né en Hollande, roi d'Angleterre à partir de 1689. Vaste fresque où une quarantaine de personnages passent d'un niveau à l'autre de ce spectacle complexe et ambitieux. Chacun des personnages s'exprime dans la langue qui lui convient le mieux, souvent l'anglais, au grand dam des producteurs. Drôle de pays que le nôtre où une pièce, produite dans la capitale nationale, choque par son bilinguisme !

Monique Maury Léon et Pierre Léon ont écrit une histoire de guerre, *La nuit la plus courte* (GREF, 1999), où les souvenirs de la nuit du 5 au 6 juin 1944 dans le village normand de Sainte-Mère-Église se bousculent, se précisent et se nouent autour d'une cinquantaine de personnages, français, allemands, américains et canadiens. Très bien documentée (photos, fausse carte d'identité, tickets de pain, ordre de réquisition et de nombreux articles de journaux tirés de la collection personnelle des auteurs), la pièce est un montage savant qui révèle l'intimité de ceux qui ont vécu les heures émouvantes du retrait des forces allemandes et l'arrivée des soldats alliés. Les personnages sont des types : les prostituées parisiennes, le bon Allemand, le soldat américain qui en a marre des fusillades, le sympathique

Résistant, le curé qui œuvre à côté des Communistes et la jeune fille amoureuse d'un Allemand, qui finit pendue. Le côté amusant — et le mieux réussi —, ce sont les accents. On voit bien que les auteurs sont des phonéticiens.

Le théâtre de Michel Ouellette est traversé par une série de crises d'identité. C'est ce qu'on retrouve dans *King Edward* (Le Nordir, 1999), au titre résolument anglophone et royaliste. Pourtant, **ÉDOUARD EST CHOISI PAR JEAN-BAPTISTE, UN AMI DE SON PÈRE, COMME PORTE-ÉTENDARD DES FRANCO-ONTARIENS** dans leur lutte contre l'establishment anglophone, rôle qu'il refuse de jouer. Édouard tombe amoureux de Wallis, une divorcée (écho explicite du scandale de l'abdication du roi Edward VIII d'Angleterre). Jean-Baptiste fait tout pour empêcher ce mariage, arrivant même à convaincre Wallis du tort immense qu'une telle liaison ferait à la « cause ». Édouard, croyant avoir perdu la femme aimée, erre dans les rues d'Ottawa où il rencontre un vagabond appelé King, véritable encyclopédie vivante qui lui raconte, par bribes, l'histoire de la ville depuis ses débuts, rue par rue, quartier par quartier, jusqu'au viol de la Basse-Ville, traversée par nulle autre que la rue King Edward. Le drame personnel d'Édouard se joue donc contre cette trame historique qui permet à tous les fils de sa vie de se renouer, résolvant ainsi sa crise d'identité et laissant la place libre à l'amour.

Remontant encore plus dans le temps, tant par son sujet — la Rébellion de 1837-1838 — que par la date de son unique produc-

tion — 1973, sur les ondes de Radio-Canada — *La rumeur du fleuve* (GREF, 2000) de Marcelle McGibbon renoue avec la tradition des reconstructions historiques. Cette pièce transpose au village de Saint-Denis, alors que le docteur Nelson et ses compagnons entrent en conflit armé avec les troupes britanniques, un incident survenu à Lyon pendant la Seconde Guerre.

Dans une atmosphère futuriste, l'humain est évacué au profit de la technologie. Les personnages du *Testament du couturier* (Le Nordir, 2002) de Michel Ouellette cherchent à se rattacher, tant bien que mal, au passé. Dans un présent gris où la pulsion sexuelle n'a plus de place, les habitants de la banlieue tentent de tromper leur libido en consultant un médecin spécialisé en « dé » érotologie. La privation mène à des maux de tête qui gâchent l'existence d'un urbaniste dont la plus grande réussite est d'avoir créé pour les malades un service appelé Lazarette vers lequel les conduisent les SS (Services Sanitaires). Poursuivi par Miranda, sa femme frustrée et par un « malade » réchappé du ghetto, Royal, l'urbaniste, finira attaché à un lit à Lazarette, alors que le couturier Mouton, héritier du testament du titre, se promène revêtu d'une robe du dix-septième siècle, fabriquée par lui d'après un patron d'époque, légué par un couturier dont le village presque entier aurait succombé à la peste. Cette robe, comme celles que l'on doit à l'artiste québécois Jacques Paquette, rattache le présent au passé historique par le tissu de l'art.

La production autogérée : réflexion et témoignage



30

Au printemps 2004, Théâtre Action a fait des entrevues auprès des jeunes professionnels du milieu théâtral. Ces dernières années, des pigistes de Toronto, d'Ottawa et de Sudbury se sont engagés dans des projets autogérés afin de se parfaire et de se définir comme artistes, tout en continuant d'œuvrer au sein des compagnies de théâtre franco-ontariennes. Ce phénomène n'est pas surprenant compte tenu qu'il y a, en Ontario français, de plus en plus d'artistes de la scène offrant leurs services mais que le nombre de contrats proposés par les compagnies de théâtre ne peut combler les besoins de tous. Ce texte se veut à la fois une réflexion sur cette expérience vécue et un témoignage de cette dernière.

Une première tentative...

Sudbury, octobre 2003 : Le tout nouveau collectif FFF, composé de quatre jeunes artistes sudburois, Daniel Aubin, Justin Bélanger, Miriam Cusson et Antoine Tremblay-Beaulieu, se lance dans une aventure théâtrale, soit la création d'une œuvre originale. Leur rencontre n'est sûrement pas un hasard. Tous ressentent une même urgence de créer, un même désir de se dire. Ce désir sera la raison de leur rassemblement et le moteur de leur travail. Entendons-nous, à Sudbury, les contrats professionnels en théâtre ne tombent pas du ciel. Avec la présence d'une seule compagnie francophone qui prépare une seule production par année, la possibilité d'emploi dans notre milieu immédiat est mince.

« Ah non ! Pas de la création, toujours de la création, rien que cette création en Ontario français ! »

Que faire dans de pareilles circonstances ? Limiter notre pratique strictement aux fenêtres d'occasion offertes par cette compagnie ? Faire nos bagages et s'exiler à Ottawa, à Toronto, à Montréal ou ailleurs ? Pour certains, c'est la seule alternative logique. Pas pour nous. Pas à ce moment-là. Il fallait s'engager dans une création.

« Ah non ! Pas de la création, toujours de la création, rien que cette création en Ontario français ! » Eh oui, de la création ! Certes, il faut accorder une place importante au théâtre de répertoire, il faut encourager les comédiens, les comédiennes et les metteurs en scène à explorer et à étudier d'autres facettes du métier par le biais de textes théâtraux qui ont fait leur preuve ; je le reconnais. Mais je ne pourrais jamais encourager une voix qui fait fi de la création artistique. Il faut comprendre jusqu'à quel point la création théâtrale est menacée par la globalisation et le développement des nouvelles technologies médiatiques. Si l'art est sensé être provocateur et précurseur de l'évolution sociale, pouvons-nous accepter de voir la création remise en question ? Elle doit nous permettre de vivre dans ce monde techno en repoussant les limites que s'impose parfois le théâtre, qui souffre trop souvent de purisme et de conventionnalisme. De toute façon, je refuse d'accepter que nous ayons déjà dit tout ce qu'il y avait à dire. Alors oui, encore de la création !

POURQUOI ENTREPRENDRE UNE PRODUCTION AUTOGÉRÉE ?

Armés de notre volonté et de notre imaginaire, nous décidons d'aborder notre première production autogérée sur un mode de création collective. Chaque membre du collectif participera activement à la conceptualisation, à l'écriture et même aux choix de la mise en scène. Les tâches plus spécifiques seront définies plus tard dans le processus.

Une panoplie de thématiques se présente alors à nous. Au moins, nous n'aurons pas à vivre l'angoisse du manque d'idées. Cette étape, nous le savions bien, s'approprierait facilement. On tente d'instaurer un climat positif qui encourage la création en reconnaissant les objectifs personnels de chaque participant tout en définissant la vision heuristique d'un projet.

Quand les ressources sont limitées, que les salaires laissent parfois à désirer et que les tâches à accomplir ne cessent de se multiplier, il peut être difficile de comprendre pourquoi on aimerait s'investir dans un projet qui présente de telles conditions. Notons aussi un autre stress, celui qu'on voudrait classer comme secondaire mais

qui devient parfois très exemplaire, l'attente de la subvention tant espérée. Après des heures de cueillette d'information et de préparation de multiples documents, même si tout cela ressemble parfois plus à une loterie, ce n'est pas grave parce que « peu importe, nous allons quand même faire le projet »... mais, un tout petit cachet ne serait pas de refus. Avant même l'obtention d'une réponse, favorable ou non, malgré l'absence de fonds, nous nous mettons à l'œuvre.

Des mois de remue-ménages, de recherche, d'exercices d'écriture et d'improvisation pour enfin choisir une thématique qui englobe une vision commune. Il faut dire qu'il nous fallait nous vider – nous explorions la thématique de l'apocalypse, mine de rien ! Ce n'est pas un sujet bien ensoleillé, disons-le ! Rédaction de texte, développement de situations et de personnages, conceptualisation de décors et de costumes, sans mentionner les discussions « socio-écologico-intello-philosophiques » incessantes dans les patios infestés de fumée de cigarettes. **Écriture, répétition, évaluation. Écriture, répétition, évaluation. Écriture, répétition, interruption** : on reçoit une belle enveloppe presque blanche (plutôt gris pâle, mais c'est moins poétique). Nous l'ouvrons. À l'intérieur, une lettre de félicitations d'où s'échappe un chèque voletant jusqu'au sol avant de révéler les chiffres de soulagement. Comme un petit moment arrangé avec le gars des vues. Bravo ! Nous payons les matériaux de production et un petit cachet à tout le monde ! Une fois le moment apprécié et enregistré, allez hop ! Nous retournons à l'œuvre en ajoutant la tâche de comptabilité à notre longue liste. **Écriture, répétition, évaluation. Écriture, répétition, évaluation.** Les dates des représentations approchent. Nous faisons des choix : **répétition, réécriture et réévaluation.** L'échéancier pèse sur nous comme un bloc de béton. Nous répétons notre texte qui s'insère dans notre mise en scène tout en étant conscients qu'un des costumes est trop grand et que c'est à nous de faire l'ajustement ; c'est à ce moment-là que nous réalisons que notre jeu laisse beaucoup à désirer : nous nous rendons trop bien compte de tous les problèmes et difficultés de la production. Stressant ? Oui. Difficile ? Sans aucun doute ! Par contre, rien n'est plus satisfaisant que d'entreprendre et de gérer son propre projet. Les difficultés ? Nous en étions très conscients, dès le début. Il y a eu des situations inattendues, par exemple, lors de représentations, les visites à l'improviste des passants de la rue Elgin. Et pourtant, tous ces défis deviennent secondaires parce que nous cherchons à nous bâtir une fondation qui nous permettra d'élaborer notre pratique théâtrale et de prendre position comme créateurs actifs. C'est la raison pour laquelle nous avons décidé de travailler en autogestion.



Il faut aussi mentionner, que, mis à part ces problèmes et difficultés, la production autogérée offre une grande liberté artistique aux participants. Mon expérience personnelle avec la production *Et après* du collectif FFF en témoigne. Les cinq soirs de représentation étaient comme cinq représentations différentes. Le travail de création ne devait pas s'arrêter. Nous avions la possibilité d'explorer sans cesse. L'écriture et l'intégration d'un nouveau personnage-clé, la réorganisation de l'ordre des scènes (l'avant-dernière scène devient la première ; deux scènes coupées et une autre ajoutée) et une fin en perpétuelle mutation ne sont que des exemples, parmi d'autres, de nos explorations. Nous nous sommes retrouvés dans une situation de recherche riche et dynamique. Avions-nous un produit final à présenter au public ? Loin de là... En plus de devoir travailler dans des espaces inusités, tels que la Galerie du Nouvel-Ontario, rue Elgin, Sudbury (ce qui est un théâtre en soi !), nous n'avons fait qu'effleurer les multiples possibilités de notre thématique apocalyptique. Un autre plaisir de l'autogestion, c'est celui de continuer le travail de développement et d'exploration du projet de son propre gré. Trop souvent, nous abandonnons trop tôt la phase exploratoire et nous nous résignons à la fin d'un projet après la représentation. Mais pourquoi délaisser nos travaux et nos recherches, s'ils peuvent sûrement et continuellement être améliorés ?

Les productions autogérées : un signe de santé

Présentement, la situation globale du théâtre en Ontario français me paraît paradoxale. Est-elle en croissance ou bien en crise ? Je constate, entre autres, l'effervescence et l'expansion de certaines compagnies tandis que d'autres souffrent, une fois encore, de coupures budgétaires importantes. Je reconnais que certaines compagnies bénéficient de leurs propres espaces alors que d'autres doivent toujours trouver un lieu pour se produire. Il me semble que les centres de théâtre franco-ontarien sont repliés sur eux-même. De plus, la possibilité de l'émergence d'une nouvelle compagnie théâtrale est appuyée par certains et rejetée par d'autres. Traversons-nous une période transitoire où les objectifs des compagnies et des artistes sont à redéfinir ? Nous sommes dans une phase où différentes générations d'artistes tentent de s'intégrer et de coexister. Aujourd'hui, une génération n'est plus seulement caractérisée par l'âge, mais aussi sur le plan culturel. Il y a donc de plus en plus de générations aux intérêts variés. Nous devons aussi tenir compte de l'engouement pour le théâtre chez les adolescents franco-ontariens. Comment partager notre scène artistique ?

Cette année, j'ai eu l'occasion d'assister à des discussions avec d'autres jeunes praticiens dans le cadre des Chantiers Théâtres de l'ATFC et de l'assemblée générale annuelle de Théâtre Action. Lors de ces rencontres, quelque chose m'a profondément agacée. Malgré le professionnalisme bien

évident, sans mentionner les talents de ces jeunes artistes et la passion qu'ils ont pour leur métier, il y avait une espèce de honte ou de réticence qui pesaient sur les conversations. C'était comme si ces jeunes artistes avaient peur d'offusquer les compagnies de théâtre. C'était comme si ces jeunes praticiens devaient insister pour faire comprendre qu'ils ne voulaient pas être cause de friction ou encore « enlever des jobs » à des artistes plus établis. Est-ce du darwinisme artistique : seulement les plus forts, les plus agressifs survivront ? Impossible ! Il y a certainement de la place pour de nouveaux artistes en Ontario français, n'est-ce pas ? Mais pourquoi ces sentiments ? S'agit-il de fabulations d'une génération d'artistes inquiets et anxieux ? Est-ce causé par l'ardeur des compagnies qui veulent survivre à tout prix ? Approchons-nous une période de transition ressentie, incertaine et anticipée par tous, qui nous obligera à réexaminer les rapports pigistes et compagnies ?

AUTOGÉRÉE ?

UN SIGNE DE SANTÉ

Si l'on pouvait briser le mythe

« roi et maître » du metteur en

scène et accorder une place plus importante à la contribution de tous les concepteurs et créateurs impliqués dans une production, nous pourrions diminuer les tensions entre les nouveaux venus et les artistes établis. Embrassons la diversité dans notre milieu ! La diversité mène à l'effervescence. Plus il y a d'artistes, plus il y a d'échanges et de rencontres. Plus il y a de rencontres, plus il y a de projets. Plus les artistes pratiquent et réfléchissent à leur métier, meilleure sera la qualité des spectacles. Les pigistes pourraient devenir des participants actifs. Peut-être même que certains d'entre eux pourraient profiter d'une formation en exécutant des nouvelles tâches, ce qui en retour pourrait permettre une meilleure appréciation et un nouveau respect des différents rôles et métiers au théâtre. De toute façon, il ne faut pas se leurrer, nous savons bien que, de nos jours, la polyvalence est nécessaire.

34

J'ose espérer que les artistes établis sont heureux de voir que d'autres veulent perpétuer la tradition théâtrale, encore bien jeune, en Ontario français. J'ose croire que ces jeunes artistes ne sont pas à la merci des compagnies, mais qu'ils sont considérés comme une ressource importante, voire une ressource nécessaire à la continuité du théâtre en Ontario français et que les leaders artistiques le reconnaissent.

Chose certaine, le phénomène de l'autogestion est un signe de santé. Il indique une croissance importante dans notre milieu théâtral. Honte à ceux qui disent qu'il y a trop de praticiens ou trop de productions ! Le besoin de ces productions indique un

développement continu chez les artistes qui se responsabilisent, expriment le désir d'exercer leur métier et participent activement à l'essor et à l'avancement artistiques et culturels. C'est ainsi que les pigistes arriveront encore mieux nantis pour le travail entrepris avec les compagnies.

Il ne faut pas croire que la production autogérée n'est qu'un bouche-trou en attendant le « vrai » travail. Ce travail n'est pas moins difficile, moins valorisant ou moins digne que celui accompli à l'intérieur d'une compagnie de théâtre. Au contraire, bien que sans grands moyens, ces projets se réalisent, et ce grâce au désir et au dévouement des artistes qui cherchent à perfectionner leur métier. Voilà une formule qui nous permettrait d'avancer la pratique et la qualité théâtrale à l'extérieur des structures. Décloisonnons cette source incroyable d'épanouissement professionnel. Chapeau aux artistes autogérés qui n'attendent pas la permission de pratiquer et de créer !

En rétrospective ?

Avions-nous, les membres du collectif FFF, atteint tous nos objectifs avec la création de *Et après?* Il est impossible d'en juger puisque l'expérience n'est pas terminée. Pour nous, il est évident qu'il reste du travail à faire suite à cette première initiative. Nous aborderons une réécriture dans les mois à venir. Mais pour l'instant, chacun est occupé par ses propres projets : Antoine avec son groupe de musique VARGE !, Daniel avec la publication de son premier recueil de poésie intitulé *Plasticité*, Justin

avec sa thèse-crédation au Programme Arts d'expression de l'Université Laurentienne et moi-même avec une pile de costumes et de projets d'écriture. Elle se trouve là, la grande beauté de la structure de création en autogestion. Libre des cadres structurés, elle peut continuer à respirer et à évoluer sans la pression des échéanciers, selon nos objectifs et nos besoins.



© Jean-Paul Courtémanche

Le collectif FFF se lancera sans doute dans de nouveaux projets indépendants tout en explorant diverses méthodes de travail et de recherche théâtrale. Nous ne pouvons nier notre désir de créer et d'apprendre. Présentement, nous baignons dans une atmosphère positive, au cœur d'une communauté dynamique de jeunes artistes qui désirent se responsabiliser et créer leurs propres projets. La plus grande leçon tirée de mon expérience ? Il y a une grande différence entre réfléchir à son métier et le pratiquer.

*Miriam Cusson
est une jeune
créatrice qui vit
à Sudbury.*



Les sept péchés capitaux de B. Brecht/K. Weill, adaptation de Réjean Ducharme. Mise en scène : Pier Rodier C^{ie} Vox Théâtre 2003 © Pier

Maude St-Denis



37

1987. J'assiste pour la première fois au travail d'un groupe de création nommé **Carbone 14**. La danse se théâtralise ou le théâtre se met à bouger, selon que l'on se place d'un côté ou de l'autre, là, sous mes yeux. *Le Dortoir* signé Gilles Maheu me chavire, me transporte, bouscule sur son passage la place du discours dans l'œuvre théâtrale telle que je l'ai toujours vue et entendue. Il n'y a presque pas de texte. Quelques phrases, tout au plus, parsemées au début de la pièce et à la toute fin. Tout le reste se passe sous nos yeux, attentifs aux moindres gestes des acteurs-danseurs. Mais il existe deux façons de lire le spectacle. Il y a l'histoire qui se meut sur la scène. Puis, il y a la chorégraphie, la performance « dansée » du spectacle. À la même époque, de l'autre côté de l'Atlantique, Ariane Mnouchkine s'inspire de l'art vocal et gestuel de l'Extrême-Orient pour réinventer les scènes de duels et de combats dans des œuvres shakespeariennes.

¹ Pascal Quignard, *Vie secrète*, Gallimard, Paris, 1998, Folio #3292, p. 336.

Dans les deux cas, il y a une réelle volonté chez ces metteurs en scène de mettre au cœur de l'activité théâtrale, le corps de l'acteur, formidable courroie de transmission de l'émotion, d'une sensibilité universelle, d'une vérité fondatrice. Mais à chaque fois, le choix est clair, stylistique. Il y a des emprunts, de part et d'autres, à une autre forme d'art. Il n'y a pas nécessairement de ré-écriture et encore moins de nouvelle parole, précisément. De ces corps en mouvement ne naît pas une nouvelle dramaturgie. Cependant, ce théâtre de la performance et du rituel démontre un réel désir de repousser les limites de la représentation théâtrale. Car après avoir poussé et repoussé les limites du langage au théâtre avec des auteurs tels que Ionesco, Beckett, Tardieu, pour ne nommer que ceux-là, et après avoir également laissé libre court à l'esprit très éclaté des groupes de créations collectives, l'envie de revenir à une stylisation plus marquée du côté de la mise en scène avec une vision plus signifiante de l'acte théâtral est revenue en force à la fin des années soixante-dix.

38



© François Dufresne

Le metteur en scène au pouvoir

Depuis la fin du XIX^e siècle, le théâtre occidental avait connu une transformation de sa hiérarchie organisationnelle. Cela tenait particulièrement à l'arrivée d'un nouveau maître sur le plateau, le metteur en scène, et au développement de la mise en scène non seulement comme conciliation entre les différentes pratiques théâtrales (celles de l'auteur, de l'acteur, du scénographe et du directeur de théâtre) mais en tant qu'activité dominante qui prescrit et contrôle le sens de la représentation.

Tout au long du siècle dernier, les metteurs en scène se sont appuyés sur des textes pour rendre compte, témoigner du monde dans lequel ils vivaient. Les auteurs ont travaillé avec et autour du langage. Les metteurs en scène, eux, ont pris possession du territoire qu'est la scène, profitant des innovations techniques de plus en plus performantes et raffinées. Mais ce qui distingue la démarche artistique des metteurs en scène de la fin du XIX^e siècle et ceux qui suivront, c'est ce désir de ne plus simplement traduire le texte dramatique sur scène mais de le prendre en charge, de le rendre signifiant. Le contexte compte autant que le texte.

Mais qu'en est-il aujourd'hui de ce contexte et de ce texte ? Qu'est-il advenu dans la représentation théâtrale, du jeu de l'acteur, de la place, pour ne pas dire de l'utilisation du corps de l'acteur ? À l'heure de la globalisation, où le métissage des approches théâtrales se fond et se confond, où le mélange des genres, des médiums, des approches, des référents culturels se mêlent constamment à une appropriation et une réinterprétation des signifiants de l'autre, où en sommes-nous dans l'aventure de la *mise en crise théâtrale* ?²

Nous vivons dans un monde où les discours ont été vidés de toutes substances. Les discours ne nous atteignent plus. Nous ne croyons plus au langage. Combien de fois avons-nous entendu récemment l'expression « les mots ne veulent plus rien dire » ? La parole n'occupe plus la place centrale. Nous voulons voir pour comprendre. Nous

ne voulons plus décoder le langage, les mots, nous ne voulons comprendre l'autre qu'en le regardant. Une image ne vaut-elle pas mille mots ? Voilà ce qui nous a fait tranquillement glisser vers un autre langage, celui des corps, dans le non-dit de la communication où des signes sont sculptés à même le corps des interprètes : une nouvelle écriture est en voie de naître.

Écriture et langage théâtral

En cherchant à mettre en rapport le mouvement et la possibilité même d'une nouvelle dramaturgie née de la gestualité, je me suis surprise à avoir une pensée pour le dramaturge Claude Gauthier. N'a-t-il pas été, ici, le premier à vouloir créer une nouvelle langue qui aura eu pour conséquence de nous transporter dans une autre dimension face au langage ? N'a-t-il pas réussi à provoquer et à ébranler tant les artisans de la scène dans la façon de « jouer » une histoire que le spectateur dans sa réceptivité du discours théâtral ?

Dans le cas qui nous préoccupe, il s'agit de faire la différence entre la codification, le symbolisme de la gestuelle au théâtre et une réelle tentative d'écriture gestuelle théâtrale. Ne faudrait-il pas aller encore plus loin que la codification du geste, influencée par nos repères souvent trop restreints ? La tradition de la *commedia dell'arte* ou encore du mime a inscrit dans notre mémoire collective une manière de se mouvoir, de répondre par le geste qui perpétue une vision du mouvement, de l'attitude théâtrale.

² Expression tirée du titre de l'ouvrage de Émile Copfermann, *La mise en crise théâtrale*, Librairie François Maspero, Paris, 1972.



Le symbolisme, quant à lui, nous rassure. Il nous reconforte dans notre capacité d'interpréter l'action scénique. Il interpelle notre intelligence et

notre champ référentiel. Il ne nous dérange pas vraiment ni ne nous bouscule car il reflète ce que nous sommes. Pourtant, le théâtre ne devrait-il pas nous confronter davantage ? Ce lieu de tous les possibles où l'événement se déroule en direct devant des spectateurs qui, à moins d'être convoqués à une énième relecture d'une pièce de Shakespeare, maintes fois revisitée, laisse supposer que nous faisons face à l'inconnu, à une tentative de communication, à un autre langage.

40

En danse, le corps, le mouvement propose une émotion, provoque chez le spectateur une force, une violence, une douceur, une incarnation d'un sentiment, d'un rapport à l'autre, à l'espace. Mais au théâtre, le personnage est présent. Il s'est déjà montré à nous, spectateurs ; il nous a déjà donné des informations sur le contexte et sur sa condition. Nous participons à son aventure. Nous en serons les témoins.

Des metteurs en scène tels que Gilles Maheu avec *Carbone 14*, Paula de Vasconcelos avec *Pigeons International* et plus près de nous Pier Rodier avec la *Compagnie Vox Théâtre*, ont toujours voulu aller au-delà du mouvement, du déplacement scénique, de la mise en scène, pour toucher à quelque chose d'encore plus primitif, viscéral, faisant appel à l'instinct du corps, à sa vulnérabilité, ainsi qu'à la faculté, pour ne pas dire la force des interprètes d'habiter ce corps, façonné par des milliers d'années et porteur de toute l'histoire de l'humanité.

Je crois également qu'ils ont voulu tous les trois que le geste suggère l'histoire, que le sous-texte s'anime sous nos yeux jusqu'à devenir cette nouvelle parole, pour qu'il existe une multiplicité des angles de perception. Chacun de ces metteurs en scène a sa vision et sa propre démarche de travail, mais chacun a aussi décidé de faire confiance aux spectateurs. J'ai pour comparaison le travail de l'acteur français Fabrice Luchini. Ce comédien a ce don incroyable de se multiplier. Si nous fermons les yeux, sa voix semble nous dire autre chose que ce que le texte raconte, et lorsque nous ouvrons les yeux, une troisième dimension s'ajoute. La voix ne traduit pas uniquement le texte, et son jeu physique, son corps et ses yeux ne traduisent ni ce qu'il dit et le ton de sa voix ne s'accorde ni au discours et encore moins à sa gestuelle. Le spectateur se retrouve donc avec une triple proposition.

L'homme de théâtre, Jacques Copeau (1879-1949), déclarait ceci en 1913 : « Par *mise en scène*, [...], nous entendons le dessin d'une action dramatique. C'est l'ensemble des mouvements, des gestes et des attitudes, l'accord des physionomies, des voix et des silences, c'est la totalité du spectacle scénique, émanant d'une pensée unique qui le conçoit, le règle et l'harmonise. Le metteur en scène invente et fait régner entre les personnages ce lien secret et invisible, cette sensibilité réciproque, cette mystérieuse correspondance des rapports, faute de quoi le drame, même interprété par d'excellents acteurs, perd la meilleure part de son expression. À cette mise en scène qui

concerne l'interprétation, nous ne saurions apporter trop d'étude. À l'autre qui a trait aux décors et aux accessoires, nous ne voulons pas accorder trop d'importance » (Le Théâtre du Vieux-Colombier)³.

À partir de cet énoncé, nous pouvons conclure que cela est exactement ce que nous propose, à l'occasion et de plus en plus, le travail de Pier Rodier de la Compagnie Vox Théâtre. Sa mise en scène des *Sept péchés capitaux des petits bourgeois* de Bertolt Brecht a atteint pour la première fois de façon très convaincante cette triple dimension. Je crois que dans cette mise en scène, il a su aller plus loin dans sa démarche artistique et dans sa vision de son rapport à l'espace et au corps qui occupe cet espace. Si dans *Jacques Brel, toujours vivant* une grande part du jeu se retrouvait dans ces déplacements circulaires autour du monument dédié à Brel, si les personnages réussissaient à s'humaniser davantage les uns par rapport aux autres dans cette façon qu'ils avaient de se déplacer, le tout semblait rester au niveau de la chorégraphie humanisante. La dimension humaine prédominait dans ces déplacements, dans ces mouvements de groupe ou solitaires. Dans la relecture de cette œuvre de Brecht, deuxième tentative faisant suite à *L'Opéra de quat'sous*, cette dimension se transcenda vers quelque chose de plus fort et de plus juste, il me semble. Ne parlons pas ici de signature artistique comme il est fréquent lorsque nous parlons du travail d'un metteur en scène, mais plutôt d'écriture théâtrale unique. Les déplacements scéniques par

³ *Histoire de la mise en scène au XX^e siècle*, recueil de textes préparé par André-M. Bédard, Université du Québec à Montréal, p. 207.

petits groupes, amorcés dans *L'Opéra...*, personnifiant les gueux et les mendiants, ont été repris dans l'ouverture des *Sept péchés...* dans une proposition encore plus élaborée, soutenue, où du mouvement ressortait la personnalité individuelle des personnages et tout le sous-texte. Ce qui n'était qu'une amorce dans le premier Brecht est devenue une véritable écriture scénique dans le deuxième.

Provoquer la nouveauté du regard

Brecht a organisé son écriture théâtrale en ayant en tête la pratique même de l'acte théâtral sur scène. En jouant avec les conventions de la représentation, il a créé ce mouvement dit de *distanciation*. Cette dénomination plutôt limitative de la vision brechtienne a fait en sorte de faire oublier de mentionner la volonté de Brecht, qui par ces procédés théâtraux, a voulu mobiliser notre attention sur le personnage. Il souhaitait également surprendre le spectateur dans les règles, en utilisant les *songs* par exemple, pour constamment faire jaillir la nouveauté de la situation où encore en mettant en relief les coutumes scéniques pour tout simplement les remettre en cause, les questionner et provoquer la réflexion chez les spectateurs. « Les divers moyens dramatiques et théâtraux ont été combinés pour provoquer cette naïveté, cette nouveauté du regard. [...] Avec *L'Opéra de quat'sous*, la subtilité est allée jusqu'à mettre en question le fond par la forme. Brecht s'est servi avec dérision des artifices, des conventions dramatiques bourgeoises, pour appuyer sa dénonciation de la mentalité, du comportement bourgeois. »⁴

42

Si dans le théâtre brechtien la participation du spectateur semble se retrouver dans sa perception de l'action scénique, dans sa capacité d'accepter et/ou de comprendre les conventions théâtrales et le discours de l'auteur, il en est tout autre chez Artaud, où il invite à une totale participation : « Nous voulons faire du théâtre une réalité à laquelle on puisse croire... C'est pour prendre la sensibilité du spectateur sur toutes ces faces que nous préconisons un spectacle tournant, et qui, au lieu de faire de la scène et de la salle deux mondes clos, sans communication possible, répande ses éclats visuels et sonores sur la masse entière des spectateurs... Pratiquement, nous voulons ressusciter une idée du spectacle total, où le théâtre saura reprendre au cinéma, au music-hall, au cirque, et à la vie même, ce qui de tout temps lui a appartenu. »⁵

4 Paul-Louis Mignon, *Le théâtre au XX^e siècle*, Gallimard, 1986, coll. Folio Essais #36, p. 299.

5 Id.

Pour Artaud, la mise en scène est considérée comme un langage dans l'espace et le mouvement. Par conséquent, la notion d'écriture est très présente. Mais il refuse que le théâtre ne soit qu'une « branche de la littérature ». Il parle de théâtre « total », comme le fera plus tard Grotowski, où le texte n'est pas privilégié aux autres moyens d'expression : cris, gestes, musique, éclairages, utilisation de l'espace, etc. À la différence de Grotowski, Artaud garde, selon moi, l'esprit de la représentation théâtrale, la notion de spectacle.

Libérer le théâtre

Il faudra dorénavant se préoccuper davantage de cette écriture gestuelle. Le spectateur d'aujourd'hui est beaucoup plus apte à jongler avec les différents niveaux de lecture que peut offrir une représentation scénique. Il faudra de plus en plus éviter de « plaquer » des mouvements, des déplacements sans s'interroger davantage sur la signification même de ce déplace-



Nuit blanche
Corpus
© Gary Mulgahey



43

ment, de ce mouvement. L'absence de mouvement dans le travail de mise en scène de Denis Marleau, par exemple, est une prise de position intéressante en soi, sans jeu de mot. On a souvent taxé les mises en scène de Marleau comme étant trop statiques et par conséquent froides, cérébrales, créant une distance avec le public. Pourtant, la dimension de l'écriture gestuelle prend tout son sens, lorsqu'un simple mouvement, un simple déplacement devient chargé de significations. Il se trouve doté d'une valeur encore plus grande et peut-être même plus juste qu'une parole ; ce qui m'amène à parler de Grotowski.

Ce metteur en scène polonais, partisan d'un « théâtre pauvre », concentra sa recherche sur le travail de l'acteur dans ce qu'il considère comme l'essence même du théâtre : la rencontre. Il y a théâtre dans la mesure où une rencontre se fait entre créateurs avec et *autour* du texte. Car le texte devient le scalpel qui permettra une ouverture chez l'acteur et le metteur en scène afin de transcender ce qui est caché en eux pour véritablement rencontrer l'autre. Il y a dans cette approche une part importante accordée à ce qu'on pourrait qualifier de « sacrifice ». Cet acte total engendre une réelle autorévélation. Et ce véritable don de soi de l'acteur face à un public, (même si la convention de représentation fut bousculée dans l'approche de Grotowski, faisant du théâtre un Laboratoire), la nature même de ce « théâtre pauvre » qu'il appelait lui-même théâtre essentiel, est ce qui se passe entre spectateurs et acteurs.

Et la parole dans tout ça... ou Qu'advient-il des mots ?

44

Après avoir fait le tour, très rapidement je le conçois, de la place de la gestuelle au théâtre, je ne pouvais conclure sans partager quelques interrogations avec vous. À l'heure où nos identités culturelles et nationales sont mises en danger par une acculturation grandissante et la prédominance de la culture de masse, quel sort réserve-t-on à notre langue, à nos mots, à la précision qu'apporte le langage dans la nomination du monde dans lequel nous vivons ? Jusqu'où le théâtre doit-il se mettre « à bouger », alors qu'il devient de plus en plus difficile de comprendre et de rendre compte du monde qui nous entoure ?

Loin de moi l'idée de vouloir freiner cette tendance quant à l'évolution du théâtre. En tant qu'auteure, j'ai souvent privilégié l'apport du langage du corps dans mes pièces. Mes longues didascalies en font foi. Mais il ne faudrait pas, en tant qu'auteur, se rendre la tâche plus facile en supposant que le travail scénique répondra aux difficultés de l'écriture. De même chez nos metteurs en scène, il serait dommage de compenser un manque de vision ou encore une incom-



Parasites au bloc de Lina Blais et Louise Naubert
Mise en scène : Louise Naubert
Théâtre La Tangente

préhension du texte dramatique par une recherche gestuelle. Je ne crois pas, si l'on veut garder une culture vivante, substituer la parole aux gestes, sous prétexte de toucher à l'universel du langage, de la communication.

Le théâtre est le lieu de jonction de tous les autres arts. Et si, tant au Québec qu'en Ontario français, le théâtre a littéralement pris parole tout au long des années soixante, soixante-dix et quatre-vingt et que la place de la langue et des mots a été privilégiée, il est normal que le discours change de main et qu'il devienne l'apanage des metteurs en scène, de ces faiseurs d'images et de sens. Si cette nouvelle mutation du théâtre se confirme, si la gestualité comme nouvelle écriture prend véritablement sa place dans le paysage de notre création, donnons-nous la main et travaillons à un nouveau partage des tâches.

Mais une mise en garde s'impose : si le rôle du metteur en scène fut, tout au long du siècle dernier, d'éveiller et d'organiser l'activité créatrice, être cette courroie de transmission entre les différents collaborateurs d'un spectacle, être le « vérificateur général » de ce qui aurait été convenu par le groupe de créateurs, faut-il absolument que la vision ou l'idée d'un individu, fût-il metteur en scène, l'emporte sur tous les autres dans ce nouveau siècle ? Au moment même où l'approche théâtrale change et se transforme par une plus grande place faite à la gestualité, où le corps de l'acteur devient carrément une matière dramaturgique, allons-nous nous rapprocher davantage du monde de la danse où le chorégraphe règne, il me semble, tel un dieu ou aurons-nous la diligence de rester sur nos gardes et de ne pas tomber dans une dictature esthétique qui évacuerait la parole au profit de l'image ?

À l'heure où les identités culturelles sont fragilisées par la mondialisation, n'y a-t-il pas un danger de se soustraire à la difficulté de la parole et de la langue pour exprimer la complexité de notre existence ? Je crois fortement que ces deux démarches artistiques doivent s'unir et se compléter et non pas se substituer l'une à l'autre.

Comédienne, Maude St-Denis se consacre aussi à l'écriture dramatique. Elle est l'auteure de Tristan et Yseult : XIV Innamoramento e amore, présentée à la Nouvelle Scène, à Ottawa, au printemps 2002. Présentement, elle termine la rédaction d'une thèse de maîtrise de création littéraire, à l'Université d'Ottawa.



46

Exit l'auteur.

Faites entrer la pièce-marchandise

Louis Patrick Leroux

À QUOI SERVENT LES AUTEURS lorsqu'on a tant de pièces à notre disposition ?

La question peut paraître paradoxale et le raisonnement spécieux lorsqu'on considère qu'il n'y a pas de pièce sans auteur. Et pourtant, avec la professionnalisation de nos théâtres, elle se pose le plus sérieusement du monde.

QUOI ! Comment peut-on être *contre* la professionnalisation ??
Contre le gage de *qualité artistique* ! Sans aller jusqu'à revendiquer un retour au théâtre amateur ou semi-professionnel tel qu'il se pratiquait dans les salles paroissiales et, plus tard, dans les salles marginales, je revendique néanmoins son esprit. *Amateur* décrit d'abord la personne qui aime, qui cultive un art pour son plaisir. Une pratique peut-elle être entretenue par des dilettantes ? On l'admettrait mal. Toute la légitimité du système repose sur le statut professionnel des praticiens et sur leur reconnaissance par leurs pairs. Cette légitimité que j'ai revendiquée pour les miens, il y a déjà plus de dix ans, je crains qu'elle eût fini par étouffer la ferveur et la fougue de la relève n'ayant plus d'ennemi monolithique contre qui se battre. À moins, bien sûr, de ne pas se reconnaître dans la compagnie vouée à la relève. Le problème n'est pas nouveau, le cycle se répète : la relève de l'un est l'establishment de l'autre... Tout ceci demeure strictement de l'ordre des moyens de production — les structures, l'attribution de subventions et la légitimation d'un principe plutôt que d'une myriade de paroles individualisées. Qu'en est-il des créateurs ? Plus précisément, des auteurs ?
ONT-ILS LEUR PLACE ?

Depuis quelques années, je constate un phénomène inquiétant, ici comme ailleurs. Avec la professionnalisation des théâtres, la création d'un réseau fermé de production et de diffusion et la nécessaire consolidation du pouvoir et des moyens de production qui s'ensuit, on pourrait imaginer un contexte idéal dans lequel pourraient s'inscrire des artistes pour enfin tout risquer, sans crainte d'échec financier ou public (comme les compagnies sont bien subventionnées et qu'ils bénéficient d'un public d'abonnement fidèle). N'est-ce pas l'environnement rêvé pour s'entourer d'artistes ayant une parole forte et en évolution constante ? **C'EST JUSTEMENT LE CONTRAIRE QU'ON CONSTATE.** On ne risque plus. On programme des valeurs sûres ou sinon à variables contrôlables. On monte du répertoire; on s'entiché du dernier auteur à la mode à New York, à Londres, à Paris (plus rarement quand même, si l'on oublie Yasmina Reza), à Montréal ; ou encore, on monte des pièces à formules répondant aux critères imposés par la direction artistique. **On pense en fonction d'un *marché* et d'une *offre* à combler.**

AINSI, EXIT L'AUTEUR : ÉMERGE LA PIÈCE-MARCHANDISE. Simple commodité commerciale, la pièce-marchandise se trouve du coup détachée de toute démarche artistique « processuelle ». On se donne l'impression d'être engagé dans un processus créateur en nommant artistiquement les diverses étapes de raffinement du produit, mais il faut savoir distinguer la production d'un bien culturel voué à une diffusion en contexte institutionnel et celle d'une oeuvre d'art qui ne cherche pas à complaire au spectateur dans l'idée qu'il se fait de lui-même. Dans le premier cas, on minimise les écarts, on *gère* le risque — **COMME CHEZ LES ASSUREURS** — plutôt que de *entretenir* ou de le provoquer, comme l'Art l'exige. Le *processus* créateur est peu à peu évacué, on ne cause plus d'art mais de contrats et d'exigences techniques, on réduit le risque, on cherche à tout prix à l'éliminer. Déjà qu'il y a la subjectivité et l'imprévisibilité des acteurs capricieux et du public incertain. On fait des « *focus groups* », on cible le marché et on l'exploite. On encadre plus que jamais les auteurs de « *conseillers dramaturgiques* » afin d'éviter les dérapages et limiter les dégâts.

Dans le meilleur des cas, un conseiller dramaturgique est un interlocuteur privilégié qui réussit à faire éclore la pièce que l'auteur doit écrire plutôt que celle qu'il s'imagine *vouloir* écrire ou encore celle qu'on lui demande d'écrire. C'est un confrère, un fin lecteur de ce qui est écrit (et quelqu'un

on ne cause plus d'art mais de contrats et d'exigences techniques

qui sait déceler la « pression sous les mots » comme la nommait si bien Harold Pinter) et non pas ce qu'il croit que l'auteur *devrait* écrire (parce qu'il est directeur artistique et que le texte dévie de sa « vision », ou metteur en scène et qu'il rêve déjà à sa mise en scène, ou encore parce qu'il est idéologue esthétisant et qu'il a « la » réponse de ce que le théâtre « est » ou « devrait être »). Dans le pire des cas, c'est un faiseur mandaté du producteur qui sait déjà à quoi ressemblera le produit. Un auteur, c'est quelqu'un qui réfléchit, qui prend son temps et qui aime bien retourner au métier, mais à son rythme. L'auteur, en théorie, c'est celui qui articulera la parole qui sera défendue par toute l'équipe et non pas un simple marchand de beaux objets pouvant s'inscrire proprement dans la vitrine du producteur.

Un peu partout, que ce soit en Europe, au Québec ou en Ontario français, l'autorité est passée de l'auteur (producteur d'un discours artistique et social, d'un texte et d'un prétexte à la production et à la mobilisation) au directeur artistique, plus souvent qu'autrement, metteur en scène.

Rappel étymologique. Auteur, du latin *autor* : « celui qui est à l'origine » et *auctor* : « celui qui accroît, qui fonde ». Qui est-ce qui est réellement à l'origine de la majorité des projets de théâtre institutionnel ? Ne nous faisons pas d'illusions : l'auteur se trouve à être soumis aux exigences du promoteur. On a une saison à remplir, comme pour un minuscule panier d'épicerie fine. Que cela nous fait-il que le boucher ait une *démarche* ou que le poissonnier veuille *expérimenter* des nouvelles techniques de pisciculture, une chose ne nous intéresse alors : le produit fini. On entre alors dans une logique inquiétante de productivité et de la valeur d'un produit indexé au marché.

On s'entiche de l'auteur du moment et dès l'arrivée d'une nouvelle « saveur du mois » on largue le premier pour le nouveau venu. Dorénavant, ses pièces seront produites en marge (si elles sont produites) et seront donc apocryphes (ou inédites). Mais le véritable auteur, l'auteur professionnel, tout comme un acteur ou un metteur en scène, est professionnel puisqu'il exerce son métier. L'auteur, pour demeurer auteur, ne peut pas avoir dit son dernier mot. Dans un milieu restreint comme l'Ontario français, il n'aura pas le choix que de s'exiler, d'écrire dans un autre genre ou de se donner, de peine et de misère, les moyens de production lui permettant d'entretenir son dialogue avec le public qui s'intéresse généralement à son travail. Il ne faut pas sous-estimer le public théâtral, s'il vient au théâtre, surtout en français dans un contexte minoritaire, surtout dans une salle un peu « off », c'est qu'il

est à la recherche d'une expérience qui dépasse largement la distraction savante par moyen de pièces-marchandises. Cette approche, la télévision la maîtrise mieux que nous. Pourquoi perdre notre temps et celui de nos spectateurs ?

Parfois, on se donne bonne conscience en mettant en lecture des textes pour mieux les achever — **tu te répètes Leroux !** (J'avais écrit en 1998 que les lectures publiques achevées et présentées comme spectacles à part entière avec décor et éclairages, plutôt que présentées pour un public restreint comme œuvre en chantier, dans notre milieu restreint n'étaient rien de plus que des reliquaires d'avortons de pièces. L'image était pour le moins hyperbolique, je l'admets). On se donne bonne conscience en faisant appel à des textes qu'on ne lira pas (combien de directeurs artistiques prennent le temps de lire ou de répondre aux auteurs qui leurs envoient des pièces ? Ils sont rares. Même chez ceux qu'on connaît et avec qui on a déjà travaillé.) On met sur pied des concours d'écriture dramatique (*mea maxima culpa*) dont on ne produit jamais les textes gagnants. Une année, ça va, cinq ans, ça se justifie tout de même, après cela, c'est une aberration inacceptable. Parfois on va jusqu'à inviter des auteurs « en résidence » en prenant bien soin de ne pas promettre une production à la fin de la résidence, ni même une lecture. L'appui d'un conseiller dramaturgique et un petit cachet, pour faire professionnel. Voilà, mission accomplie. On s'occupe du développement de la dramaturgie !

Qu'est-ce qu'un auteur en résidence ? S'il est véritablement en résidence, il s'assoit à table avec les gens de la maison, il mange avec eux, il habite avec eux, il contribue à sa façon aux tâches quotidiennes. Il participe aux discussions de la famille. C'est-à-dire qu'il s'intéresse à eux et qu'on s'intéresse à lui. Cette formule est plutôt extraordinaire pour qui sait vivre avec. Car inviter un auteur chez soi, c'est s'attendre à ce que sa routine soit bouleversée. C'est faire la rencontre d'un créateur, d'un égal. Un auteur, j'entends par là quelqu'un qui a déjà une démarche artistique (**tant pis : j'ajoute même les néophytes à mon argument**), un auteur, donc, n'a pas besoin d'être « initié » au monde merveilleux de la production théâtrale comme simple observateur et studieux élève d'une direction artistique et d'un conseiller dramaturgique, mais plutôt inclus dans les activités de la compagnie et invité à *contribuer* du mieux qu'il peut. Cela risque de brusquer la routine, coûter cher, dévier à la norme, transgresser la structure ou la culture organisationnelle. « C'est long et distrayant de s'entretenir avec un auteur. Pourquoi sont-ils si peu *reconnaisants* de tout ce qu'on leur donne déjà ? Les jeunes, eux, savent apprécier ce qu'on leur

donne. ». La tentation de chercher des auteurs toujours plus jeunes et inexpérimentés pourrait sembler, de l'extérieur, comme un éternel recommencement où le véritable auteur demeura toujours le directeur artistique et/ou le metteur en scène. En misant, à répétition, sur les auteurs débutants sans les appuyer par-delà d'un seul projet, on s'assure en effet de maintenir ces auteurs — et notre dramaturgie — dans un cul-de-sac perpétuel.

Notre dramaturgie a connu trois périodes de foisonnement créatif : l'époque Paiement, l'époque Dalpé-Haentjens culminant avec *Le Chien*, et celle des années quatre-vingt-dix avec coup sur coup, des oeuvres se répondant. Il suffirait de relire *Narcisse* et *L'homme effacé* après *Rappel* après *French Town* après *Le Chien*. *Duel* et *Le rêve totalitaire de dieu l'amibe* ou encore *La Litière* et *À la gauche de Dieu* ou encore *Le Bateleur* et *L'Insomnie* côte à côte. Il y a là un tout cohérent, la sonde d'une époque effervescente puisque dominée par les paroles plurielles d'auteurs alertes aux changements qui avaient lieu dans le milieu qui avait accès à des moyens de productions intéressants. Nous réagissions à ce que l'autre proposait ou affirmait, à sa vision du monde ou de la communauté. Nous étions à l'écoute l'un de l'autre tout en nous préoccupant de nos propres démarches artistiques. Aujourd'hui, où sont nos auteurs, ceux qui ont déjà deux, trois pièces sous la ceinture ? Qui produit leurs pièces ? Et pourquoi les jeunes se plient-ils aux contraintes de production qu'on leur impose,

lorsqu'ils accèdent aux compagnies institutionnelles ? Quand avons-nous évacué la *parole d'auteur* de nos théâtres et pourquoi ?

Le théâtre est l'art de la parole-action. Bien sûr, ce serait hypocrite de ne pas reconnaître qu'il s'agit également d'une industrie, une machine infernale (non seulement comme l'entendait Cocteau) qu'il faut nourrir — surtout lorsqu'on a des abonnés et une salle à payer. C'est une machine performante à produire des émotions et des distractions. Une machine à bouffer des subventions, du temps, de l'énergie et la bonne volonté de bien des gens (l'effet entonnoir est assez étonnant, regardez autour de vous... Combien de vos collègues dans la vingtaine sont toujours actifs dans le milieu ?... Et dans la trentaine ? Dans la quarantaine ? Dans la cinquantaine ? Dans la soixantaine ? Y a-t-il un médecin dans la salle ?) Le théâtre c'est aussi, et surtout, un lieu d'enquête et de dépassement : le lieu de tous les possibles. Lieu de *transformation*, par excellence. Nous représentons des situations auxquelles le public s'identifie et dans lesquelles il se reconnaît Aristote, eh oui, quand même : la *mimesis*, l'empathie, j'en passe... Il n'en demeure pas moins que la démarche des créateurs dépasse largement la simple *représentation* de la vie (ou d'une action, si vous préférez), elle donne place à un théâtre *qui est le lieu* de la vie et non seulement sa représentation. (Oui, je l'admets, c'est du Artaud tout craché. Vous avez encore raison. J'ai paraphrasé, tout de même.) En évacuant le processus de la pra-

tique théâtrale, en niant la possibilité du risque réel et en réduisant la pratique à la simple production de biens culturels polis et « bien faits », nous nous privons du plaisir inhérent de l'imprévisible théâtre et nous portons atteinte à l'âme même de cette vocation qu'est la nôtre. Oui, *âme*. Ce qui nous anime, notre for intérieur, ce joyau sous les multiples masques, revendications et grimaces. Oui, *vocation*. J'y crois toujours. J'écris « vocation » comme antidote au fonctionnariat, à la technocratie, à la mièvrerie qu'on retrouve parfois, force m'est de constater, dans nos milieux. *Vocation* comme appel, comme devoir, comme engagement, comme responsabilité envers les siens. Non pas comme simple métier de *faiseur*. Bien faire n'est pas suffisant, c'est tout simplement contrefaire. « Mieux faire » c'est se complaire dans une idéologie performative grillagée. *Refaire*, déjà là c'est plus intéressant ! Au moins y a-t-il un mouvement vers quelque chose, une ambition, un désir de se dépasser, la semence d'un doute qui germe en soi. *Défaire*... Vous l'attendiez, n'est-ce pas ? Ou du moins tenter de défaire. Le résultat de l'acte accompli intéresse moins que l'action menant à l'acte. Action aristotélicienne, bien sûr : « désir » de l'objet totémisé. Que serait l'action menant à l'acte de défaire ? D'une part faire tomber du haut de leurs socles les satisfaits, inspirer le doute, ne pas oublier de douter soi-même. D'autre part douter de la *doxa*, du lieu commun, adopter la pensée paradoxale, aller vers pour se prononcer contre, se remettre en cause, mourir souvent, mais croire qu'on renaîtra à tout coup.

TOUT DE MÊME, LEROUX ! « Mourir souvent. » Déjà que l'auteur est seul, qu'écrire est un acte solitaire et parfois souffrant. S'il fallait en plus, mourir *souvent* ! Et puis qui s'en rendrait compte ? Mettons « toujours se mettre en position de risque ou de déséquilibre » ou encore « ne jamais être *satisfait* ni *confortable* avec ce que l'on écrit. » L'écriture théâtrale, si elle est pour s'inscrire dans la réalité d'un milieu théâtral, devra un jour être confrontée à la scène et au public. Sinon, cela demeure de l'ordre du calepin de notes, du journal intime ou du théâtre de fauteuil. Les exemples de pièces comme *Woyzeck*, découvertes et enfin appréciées pour leurs qualités intrinsèques soixante-quinze ans après leur écriture, se font plutôt rares.

Notre fonction n'est pas seulement de nous soumettre à l'exercice de la représentation de la réalité par des « actes de paroles » mais aussi de chercher à transgresser ces actes et à transcender notre condition. La nôtre, comme celle des artisans du spectacle et celle des spectateurs. Comment même rêver à cela dans le contexte mercantile du nouveau théâtre bourgeois que nous avons édi-

fié et dont nous sommes si fiers ? L'œuvre unique (et extraordinaire, il va sans dire) qui saura s'inscrire dans une saison sans être amoindrie au statut de pièce-marchandise ? Vous voulez dire comme les t-shirts à l'effigie de Che ? Je n'y crois pas. La dialectique fondamentale de toute écriture, selon Maurice Blanchot, repose sur « l'unité déchirée, toujours en lutte et jamais apaisée. » Ainsi, l'œuvre du dramaturge se construit, pièce par pièce, à longue échéance, par une suite de faux départs, de pistes abandonnées, de recommencements,

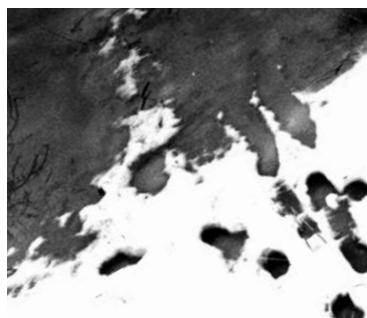
de redites et de contradictions. Bien sûr, tout ceci nous le trouvons dans sa représentation métonymique des chefs-d'œuvre des auteurs, tels O'Neill avec *Voyage au bout de la nuit*, chez Strindberg avec *Sur la route de Damas*, Miller avec *La mort d'un commis voyageur*, ainsi de suite, mais je m'intéresse ici aux *vivants* — aux auteurs qui contribuent à façonner notre *identité*. Ce mot venant de cet auteur !? Je ne préconise aucunement un retour en force vers un théâtre identitaire. Je serais bien malaisé de

le faire après avoir tant mis d'efforts à évacuer cette tendance que j'estimais folklorisante et, à la limite, complaisante. Mais les écrits restent. Selon la logique de la production de pièces-marchandises, la fragilité se trouve proscrite, le doute évacué, l'âme du théâtre évincée et l'expression d'une communauté réduite à une peau de chagrin. Venez vous y frotter... Notre théâtre a longtemps été l'une des forces vives de l'articulation de notre identité culturelle et sociale. Dois-je comprendre que nous sommes devenus si peu intéressants pour nous-mêmes qu'il nous faut importer et traduire des œuvres frivoles ?

Quelles options avons-nous ? Celle d'écrire sous des pseudonymes et d'envoyer nos textes accompagnés d'une courte notice biographique : « Bonjour, je m'appelle Kapricit Xeroul, je suis un jeune auteur prêt à toutes les concessions. » Comme les nombreuses identités de Pessoa ou de Kierkegaard. Le public ne se laisserait pas des pièces du « même auteur » et les directeurs artistiques seraient reconnus pour le génie de leurs découvertes et de leurs saisons « bien équilibrées ».

Sinon, il y a l'autogestion, la production en marge ou en parallèle des structures, en « parasitage » (sur le dos d'une autre institution mais où l'on maintient le contrôle artistique, donc financier, de son projet). L'institution n'aura pas le choix de réagir, d'une façon ou d'une autre : ignorer le travail, se l'approprier ou y répondre avec ses propres pièces (ce serait déjà bien).

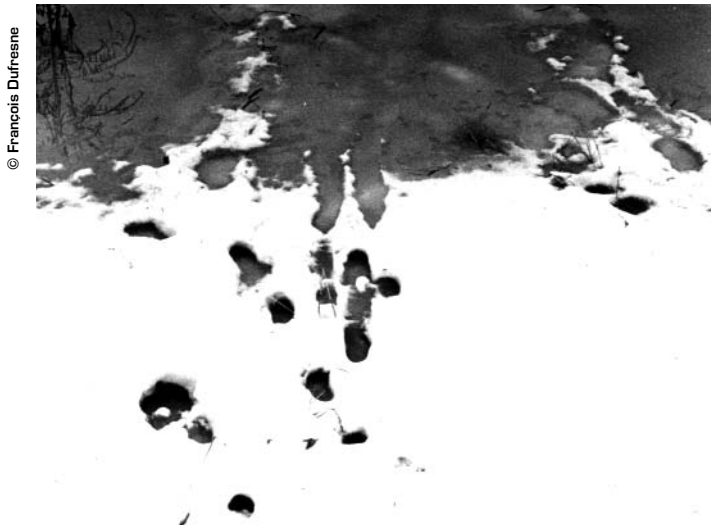
Il y a toujours la revendication d'une place plus importante et surtout pertinente de nos auteurs dans nos théâtres, mais à quelle fin ? On nous répondra qu'il n'y a jamais eu tant de gens qui écrivent. Qu'en sera-t-il de leurs deuxièmes pièces ? Un auteur n'est pas créé avec la création de sa première pièce, il le devient avec le temps, avec le développement d'une démarche, d'une réflexion, d'une prise de position par rapport à la création de son milieu.



Cela dit, permettons aux jeunes auteurs de le devenir ! Devons-nous revendiquer un espace, une structure pour les auteurs si les autres ne s'y intéressent pas ? Au Québec, il y a déjà le Théâtre d'Aujourd'hui qui, grâce à d'importantes subventions provinciales, se veut le théâtre de la dramaturgie québécoise (paradoxalement, les auteurs au cours des dernières années, ont plutôt eu tendance à se rallier autour de La Licorne). En France, les auteurs dramatiques se sont mobilisés, comme seulement sait-on le faire là-bas, afin de revendiquer un théâtre digne et subventionné, entièrement dédié à la dramaturgie contemporaine française. Ils ont obtenu, à Paris, l'élégant Théâtre du Rond-Point sur les Champs Élysées ! Ce théâtre n'est pas sans ses problèmes non plus. On doit composer avec la logique de « l'échantillonnage de l'offre », soit un peu de tout pour plaire à tout le monde. C'est-à-dire aux auteurs qui ont tout de même revendiqués cet espace. Ils veulent maintenant l'occuper.

54

La revendication d'une nouvelle structure de production pour les auteurs serait prématurée et peut-être même farfelue en Ontario français, en ce moment, à moins, bien sûr, qu'une des compagnies s'y consacre.



Sinon, que nous reste-t-il alors ? Des auteurs qui ne sont que très peu produits. Un certain nombre de jeunes et de moins jeunes gens, j'en suis certain, qui ont tout de même le goût du risque. Des institutions aux discours artistiques variables à l'affût d'un certain nombre de nouveaux venus de passage. On ne change pas les institutions de l'intérieur comme elles finissent ou bien nous récupérer ou nous rejeter (ou dans les pires cas, elles nous récupèrent, nous vampirisent et ensuite nous rejettent). On ne change pas non plus les institutions de l'extérieur. On ne peut que les obliger à une série de *réactions* (ajustements, rectifications de tir, tentatives d'élimination de la nouvelle menace, tentatives de cooptation). Toujours faut-il quelqu'un pour les faire réagir. *Qui* va les faire réagir ? L'appel est lancé. Qui est à l'écoute ? Il faudrait passer à l'acte, le flambeau de la dissidence est toujours là, orphelin, solitaire. Il n'a pas eu preneur. Des voix dans le désert sont toujours mieux que la laconique absence des paroles dissidentes. Au moins aurons-nous l'impression que notre communauté est toujours vivante et que ses forces vives ne se sont pas toutes exilées. *Hello... Is there anybody out there ?*

Il se peut aussi que je me trompe. Peut-être le milieu est-il parfaitement heureux de cet état des choses ? Vive alors la pièce-marchandise ! Vive le théâtre-produit et la logique marchande ! L'auteur est un scribe, un porte-voix. Il n'y a plus rien à dire.

Louis Patrick Leroux est auteur, metteur en scène et professeur. Il a fondé à Ottawa le Théâtre la Catapulte qu'il a dirigé de 1992 à 1998. Il était auteur en résidence au Théâtre du Nouvel-Ontario en 1993-94. Diplômé en théâtre, en gestion des arts et en littérature (Ottawa, École des HEC et Sorbonne nouvelle), il enseigne actuellement l'écriture et la littérature dramatique à l'Université Concordia et au Summer Literary Seminar à Saint-Pétersbourg, Russie.

LA SURVENANTE :

Nice, je vous en prie.

Un auteur doute
de ce qu'il écrit,

56



mais pas de ce qu'il a écrit

ESPACES mythiques

Un des grands mythes du passé se révèle être bien actuel dans *Faust : chroniques de la démesure* (Le Nordir, 2001) de Richard J. Léger. L'intrigue est à deux niveaux, liés par une métathéâtralité savante et inusitée. Un dramaturge à court d'inspiration fait « le vœu que la Muse de Goethe le possède tout entier et le porte sur sa verve, jusqu'à la dernière réplique de Faust ». Aussitôt dit, aussitôt fait. Des comédiennes et un éclairagiste entrent et sortent du bureau du dramaturge pour chercher leurs répliques à mesure qu'elles sortent de l'ordinateur, pour ensuite incarner les personnages qui leur sont assignés. La Muse, un peu diabolique, encourage le dramaturge à pousser de plus en plus loin son adaptation qui met en scène Jean Faust, un homme de science universitaire obsédé par les possibilités offertes par les découvertes de l'ADN et du clonage, prêt à dépasser toutes les bornes éthiques pour arriver à créer la vie. Dans sa démesure, Jean se lie avec une collègue, Marguerite, et s'adjoint un cobaye, Hélène, recréant ainsi à Toronto, à notre époque, les rapports interpersonnels qui sont ceux du mythe.

Que deviennent les hommes et les femmes dans une société où toute religion est mise en échec par la science qui réduit la vie à un système de lois ? Selon Patrick Leroux, il en procède une nouvelle génération autistique, avec sa pathologie, hantée par le rêve totalitaire d'un retour du père, d'un retour du sacré. *Le rêve totalitaire de dieu l'amibe* (Le Nordir, 2003) se présente comme un « livret

d'anti-opéra cybernétique ». Anti-opéra, car le tout est une « mise en rythme » où bouts de phrases se répètent, se désagrègent, où des sonorités, qui rappellent celles produites par Sauvageau et Gauvreau, sont émises par des personnages de plus en plus affolés. Leur milieu est celui de la cybernétique. Solange, Aïmsi et Olivia passent des heures devant leur petit écran à communiquer entre eux. Aïmsi, « que tous les garçons et les filles de [s]on âge prennent pour le dalaï-lama », explique qu'il s'agit de faire du « Bartok verbal », ce qui veut dire une interlocution où les dissonances agressives règnent et où l'expression devient de plus en plus violente.

ESPACES intertextuels

Dans *Duel* (Le Nordir, 1999) de Michel Ouellette, les personnages ont pris à la lettre la notion d'« être de papier » puisqu'ils sont conscients, comme certains personnages de Pirandello, de n'avoir aucune existence à l'extérieur du texte et de représenter des archétypes. « Moi, j'ai rien que du texte dans la tête, dit Blanche, la mère. Des bouts de textes qui se mélangent. Mais toujours le même personnage, la mère. » Consciente, semble-t-il, des divers fils qui se combinent intertextuellement sur le métier à tisser de son créateur, Blanche cite les personnages de mère dans trois des pièces antérieures de Ouellette : *Corbeaux en exil*, *French Town* et *Le bateleur*.

Dans un de ses poèmes Stefan Psenak écrit ceci : « Pour mon anniversaire/tu réunis Pessoa, Char et Duras/les vivants n'étaient

pas libres. » Les morts sont aussi au rendez-vous dans la première pièce du jeune auteur qui, dans *Les champs de boue* (Le Nordir, 1999), s'inspire de ses trois auteurs fétiches pour créer une œuvre forte, passionnée, intime. De Fernando Pessoa, il a retenu, entre autres, l'idée d'*alter ego*. L'Homme taciturne qui vit près du Saint-Laurent se voit comme un personnage de cinéma, partant sur sa moto faire le tour des États-Unis avec une jeune fille qui, à son tour, lorsqu'on lui demande son nom, dit s'appeler Simone de Beauvoir. De René Char, c'est la fulgurance de l'image, celle-ci, par exemple, associée à la Fille : « La petite était assise près du lit, ses deux feux de forêt bien allumés. Pis pas la moindre larme pour les éteindre. » Enfin, la structure de la pièce rappelle celle de *L'amante anglaise* de Marguerite Duras. La différence, c'est la présence de la victime, la jeune fille sensuelle, aimée du mari comme de la femme, mais vraisemblablement assassinée par l'Homme. Mais pourquoi ? Et surtout pourquoi la Femme s'accuse-t-elle de ce meurtre qu'elle a préparé, en faisant entrer la Fille dans le foyer conjugal ?

E s p a c e s a r t i s t i q u e s

L'art et la musique, eux-mêmes des espaces ludiques, servent de cadre et de trame à deux pièces récentes. Les personnages de Stefan Psenak, dans *La fuite comme un voyage* (Le Nordir, 2001), se rendent progressivement compte, comme l'a constaté Pessoa, que la réalité n'a pas besoin d'eux et que « *ce qui sera, quand cela sera, c'est cela qui sera ce qui est* ». Étrange histoire d'amour, sans cris ni larmes, où l'objet se dérobe sans rien révéler ou presque. Inès est peintre et trouve, à la gare, des sujets qui acceptent de poser nus pour elle. Ces hommes, on le devine, tombent amoureux d'elle, chacun à sa façon. C'est maintenant le tour de Gabriel à hésiter devant le quai du départ et à se laisser séduire par Inès qui rompt pourtant le charme en lui révélant, peu après, qu'elle ne vit pas dans son studio qu'elle se dit prête à lui laisser, mais ailleurs, avec Raphaël. La pièce prend vite l'allure d'un drame policier puisque Inès, ayant découvert que son père Vasco, qu'elle croyait être un héros de la libération, a de fait été collaborateur et, croyant avoir elle-même tué Raphaël, demande à Vasco de dire à quiconque ferait enquête à son sujet, qu'elle est morte. Pourtant, et grâce à un tableau où il se reconnaît, Gabriel retrouvera enfin Inès, mais sans connaître le fond des



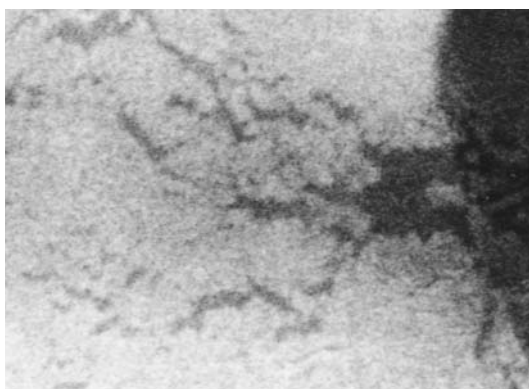
choses car, dit-elle, « il y a des choses qui ne s'expliquent pas... » Dans un style sobre, presque liturgique, sous le signe du « partage du vin et de la douleur », deux hommes aux prénoms archangéliques aiment une femme artiste au même prénom que l'infortunée reine d'Espagne, Inés de Castro. Mais il ne s'agit pas, ici, d'une tragédie fondée sur un conflit entre deux archanges, ni entre l'ordre céleste et le pouvoir temporel puisque les personnages, comme Pessoa, « [éprouvent] *une joie énorme à la pensée que [leur] mort n'a aucune importance.* »

La deuxième pièce publiée de Claude Guilmain, *La passagère* (Prise de parole, 2002), met en scène une jeune cantatrice, Ève-Marie Guérin, et un pianiste, Maurice Kleinman, qui quittent le Canada en 1910 pour étudier au Conservatoire de Paris. Deux musiciens talentueux qui réagissent différemment devant les occasions qui se présentent à eux. Ce qui semblait, au début, une histoire d'amour devient celle de l'ambition envahissante d'Ève-Marie. La musique est une partie intégrale de la trame de cette pièce où nous entendons, interprétés par Ève-Marie, les plus grands arias et par Maurice, des concertos célèbres. Le pianiste, qui était pourtant des deux celui qui réussissait à découvrir l'âme de la musique, s'était rendu compte que le public le considérait en quelque sorte « comme un singe mécanique qu'on met en marche et qu'on arrête à volonté ». Poussée par le départ de Maurice à réfléchir à sa longue carrière, Ève-Marie se pose la question :

« Est-ce possible que je n'y aie jamais pris plaisir ? » *La passagère* est un montage savant qui traverse l'océan et le temps pour camper des personnages dont les questions sont encore brûlantes d'actualité.

ESPACES oniriques/surréalistes

Depuis 1992, la dramaturgie franco-ontarienne s'est enrichie d'une série de pièces où le rêve côtoie la fantaisie. *L'insomnie* (Prise de parole, 1996) de Robert Marinier, met en scène un individu, victime



© François Dufresne

59

de ce que Jean Baudrillard, dans *Le crime parfait* (1995), qualifie d'altérité profuse : « [Ceux qui en souffrent] jouent tous les rôles à la fois, le leur et celui de l'autre, ils donnent et rendent à la fois, ils font les questions et les réponses, ils épousent tellement la présence de l'autre qu'ils ne connaissent plus les limites de la leur. » Après presque cinq mois sans sommeil, Gilles commence à halluciner et à vivre des scènes où se mêlent passé et présent, réalité et rêve, tellement qu'il fait peur à sa femme et à ses enfants qui ont du mal à le suivre, surtout lorsqu'il passe par une sècheuse géante pour aller consulter Titine, spécialiste des *flash-back*. S'inscrivant dans la tradition du burlesque où la peinture sociale s'accompagne

de rires, Robert Marinier a réussi un tour de force avec *L'insomnie* en tenant tous les rôles, tant masculins que féminins, dans ce monologue profondément dialogique où le personnage est aliéné au point de ne plus savoir lequel des rôles est le sien, ce qui se manifeste le plus clairement par son incapacité de faire usage de la première personne.

En physique, l'implosion est l'explosion d'une matière, un tube vide, dont la résistance est inférieure à la pression exercée contre elle. Dans *Implosions* (Le Nordir, 1996), Patrick Leroux regroupe trois de ses pièces, mettant en scène des êtres refoulés et violents qui subissent, en vagues successives, la disparition des valeurs qui en fait des tubes vides, incapables de résister longtemps aux pressions émanant du tissu social. Pourtant, l'implosion, chez Patrick Leroux, n'engendre pas le silence. Du moins pas tout de suite puisque des anecdotes étranges, morbides et violentes forment la trame de la deuxième pièce, *La Litière*, drame beckettien mettant en scène un couple, au lit depuis quatre ans, dans un décor tapissé de références intertextuelles. Pour éloigner le moment de rupture qu'il attend, sans trop y croire, on joue aux définitions spontanées, s'arrêtant sur le mot érection, cherchant à provoquer verbalement des implosions orgasmiques. Dans la troisième pièce, *Rappel* (ou l'Apocalypse selon ce Ludwig comme il s'en est vu), présentée comme un cérémonial doublé d'une tragédie postmoderne, les pulsions inconscientes, figurées scéniquement par une vache très mince, à la Giacometti, une muse dominatrice et un pape peu orthodoxe, se disputent le cœur de Ludwig, l'« homme éponge des psychoses, des névroses, des craintes et des aspirations d'une génération en quête de reconnaissance », qui finit par se déstructurer au point d'imploser. Ce texte anarchique, genétien, prononcé au début par des lèvres charnues projetées sur écran, est le cri d'une génération poussée aux déclarations excessives, farfelues, implosives, autodestructrices, armée de dérision et d'ironie. L'une après l'autre se désagrègent les figures peuplant l'inconscient de Ludwig qui se tranche les poignets, la mort seule pouvant tuer l'indifférence, véritable paradoxe baudelairien qu'il exprime alors ainsi : « Je voudrais apprendre à vivre. » Le silence est enfin engendré. Pourtant, il sera de courte durée car le prolifique Patrick Leroux continue d'écrire des pièces dérangelantes, perverses, lucides, qui projettent leur énergie contre les parois opaques d'un monde fermé.

Dans *Contes urbains*, Ottawa (Le Nordir, 1999), Leroux exploite une autre veine dans un texte intitulé « Ottawa-les-bains sens dessus dessous », où des éléments du conte traditionnel — trois portes mystérieuses qu'il faut ouvrir — se retrouvent dans une poursuite à la fois cauchemardesque et hilarante dans et sous les rues d'Ottawa. Dans le même recueil, le metteur en scène André Perrier campe « Joceline », une femme dont tout le monde se moque à cause de sa corpulence. Nullement abattue, Joceline trouve son bonheur dans le studio d'un photographe qui aime le genre Botero et qui la convainc de se mettre à nu avant de la suspendre du plafond où elle deviendra chrysalide, en attendant de se transformer en papillon.

Les personnages de *Messe grise ou La fesse cachée du bon Dieu* (David, 2000) de Jacques Brunet sont tout autre et structurent leurs confidences selon le cérémonial sacrificiel catholique. Cette œuvre, qualifiée par son auteur de roman-théâtre, chevauche véritablement les genres puisque trois poèmes ponctuent le déroulement du rituel et la révélation d'un triangle amoureux où l'Esprit Saint se fait prêtre, la vierge putain et Saint Joseph cocu. Le fils, issu d'une conception nullement immaculée, réussira à maintenir son équilibre en cessant de pratiquer et surtout en tuant sa mère. Cette œuvre étrange n'est, de fait, ni roman ni théâtre ni poème, mais le règlement de comptes d'un Franco-Ontarien qui se sent en perte de vitesse, alors que les valeurs du passé ne sont pas remplacées.

E s p a c e s i n t e r n a t i o n a u x

Avec deux pièces récentes, le théâtre franco-ontarien s'ouvre tout grand à la misère du monde. Esther Beauchemin signe, avec *Maïta* (Prise de parole, 2001), sa première œuvre dramatique. C'est un début fort prometteur. Maïta a douze ans. Depuis quatre ans, elle travaille dans une usine quelque part en Asie afin de payer les dettes de son père. Pour qu'elle ne s'ennuie pas trop et qu'elle conserve l'espoir de retrouver sa famille, son père lui confie une marionnette, Issane, qui a, cousues sur sa robe, autant de perles qu'il y a de jours avant que le père de Maïta ne revienne. Tous les jours, Maïta enlève une perle et sa délivrance se rapproche d'autant. Grâce aux histoires qu'elle raconte à l'aide d'Issane, Maïta devient le chef de file des enfants exploités dont Naosin, une petite de six ans qui aime jouer avec le feu. Le fait que Maïta sait lire et écrire la rend indispensable à M. Wunan, le contremaître analphabète. Il y a de moins en moins de perles et Maïta annonce que son père viendra bientôt. M. Wunan se voit donc obligé de faire entrer un autre enfant qui pourra la remplacer pour écrire les commandes. Mais comme celui-ci est



rebelle et cherche à s'enfuir, M. Wunan ferme à clef les portes de l'usine. Un incendie, provoqué par une gaffe de la petite Naosin, et les enfants enfermés meurent dans la conflagration. Lorsque le père de Maïta apparaît, seule Issane est au rendez-vous. C'est une fin qui aurait pu être tragique, sans la célébration finale de la liberté et de la lumière : « Issane fut de nouveau libre, et la lumière revint aux plantes, aux animaux et aux humains. »

L'action de *Sahel* (Prise de parole, 2003) de Franco Catanzariti se passe dans le désert. Alors qu'une femme et son enfant attendent la mort sous un ciel impitoyable, quelques sursauts de vie font rêver l'enfant à une oasis qu'il a déjà connue, à l'eau, aux fruits et aux animaux qui l'animaient. Il ne lui reste maintenant que les étoiles et les paroles de tous les êtres humains qui l'ont précédé qui tournent dans le vent. Toute la misère du cœur de l'Afrique est résumée dans un texte dense, poétique, évocateur, qui révèle que « le cœur des hommes [...] est comme le désert... grand, aride et parsemé d'épines. » Allah ne leur est d'aucun secours. Seul le sommeil, frère de la mort, peut leur faire oublier leur faim et leur désespoir. Que ces deux excellentes pièces qui s'ouvrent à la souffrance lointaine ait chacune été couronnée d'un prix prestigieux, (le Trillium pour *Maïta* et celui du Salon du livre de Toronto pour *Sahel*) en dit beaucoup sur la maturité du théâtre (et des membres des jurys) en Ontario français.

62

Conclusion

J'espère, dans ces quelques pages, avoir montré qu'au cours des douze dernières années, la dramaturgie franco-ontarienne est devenue le lieu d'espaces pluriels qui reflètent et, dans certains cas, métaphorisent tantôt les divisions du moi tantôt des problématiques plus vastes, aboutissant, dans certains cas, dans une esthétique du discontinu, à l'image de notre monde. Je suis aussi très consciente que, pendant la même période, la scénographie, la mise en scène et le jeu des acteurs qui aident à construire, pour chaque texte, un espace scénique qui lui est propre, ont aussi beaucoup évolué. Mais ça, c'est une autre histoire.

Mariel O'Neill-Karch est professeure au département d'Études françaises de l'Université de Toronto et principale du collège Woodsworth. Elle a publié Théâtre franco-ontarien. Espaces ludiques (Éditions l'Interligne, 1992) et, avec Pierre Karch, une édition du théâtre d'Augustin Laperrière (1829-1903), (Éditions David, 2002). Une édition du théâtre de Régis Roy (1864-1944) est en chantier. Elle a signé des articles sur le théâtre franco-ontarien dans diverses publications, dont Liaison, Francophonies d'Amérique, Littérealité, Documentation sur la recherche féministe, U of T Quarterly et Jeu.

ISBN 1708-9263



Jean et Béatrice, de Carole Fréchette
Mise en scène : Sylvie Dufour
Le Théâtre du Trillium
Sur la photo : Suzanne Lambert
Photographie : François Dufresne



Théâtre Action

255, chemin Montréal, bureau 203 Ottawa ON Canada K1L 6C4
Tél. : (613) 745-2322 Téléc. : (613) 745-1733

Courriel : theatreaction@franco.ca Site Internet : www.theatreaction.on.ca