

Les bonnes réponses aux bonnes questions Une façon d'écrire pour André Morency et Lili Pichet

Rémy Charest

Numéro 81, 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/25365ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Charest, R. (1996). Les bonnes réponses aux bonnes questions : une façon d'écrire pour André Morency et Lili Pichet. *Jeu*, (81), 112–116.

Les bonnes réponses aux bonnes questions : une façon d'écrire pour André Morency et Lili Pichet

Travail de forme exceptionnel autant par la qualité de sa langue québécoise stylisée que par son rythme nerveux et impeccable, *le Piège. Terre des hommes*¹ est fondamentalement une commande qui a dérapé. Le sujet d'origine discuté avec le Paradoxe (un hold-up raté laissant criminels et victimes en huis clos) a en effet cédé le pas à un autre, inspiré d'un petit fait divers auquel les deux auteurs (et compagnons de vie) assistaient entre les manèges de la Ronde, à l'été 1995. En file devant cette attraction poétiquement appelée la Pitoune, ils voient un jeune homme à l'air naïf, affublé d'un gros chapeau de cow-boy, passer la passerelle où les clients attendent leur tour. Trois voisins de file se mettent soudainement à crier de violentes injures au passant et vont même jusqu'à lui cracher dessus, jusqu'à ce que le cow-boy file sans trop comprendre ce qui lui est arrivé. Quelques heures plus tard, le couple traverse le pont Jacques-Cartier en route vers Québec et aperçoit de nouveau le jeune homme, l'air renfrogné, son chapeau enfoncé dans un sac de plastique.

Ces deux rencontres provoquent certaines questions. Que s'est-il passé entre le point A et le point B ? Qu'est-ce qui a pu motiver une agression apparemment aussi gratuite ? Qu'est-ce qui se cachait derrière le nom des lieux – Terre des hommes – devenu si ironique sous le coup de l'intolérance ? La pièce reprend du coup là où l'anecdote s'est arrêtée. Poussé jusqu'à des conséquences ultimes et meurtrières (rattrapé par ses agresseurs, le cow-boy du dimanche est précipité en bas du pont Jacques-Cartier), le fait divers transformé est vu de la perspective d'un inspecteur de police chargé de faire la lumière sur les événements, d'en préciser le comment et, surtout, le pourquoi. Le

1. Texte d'André Morency et de Lili Pichet. Mise en scène : Philippe Soldevila ; décor et éclairages : Christian Fontaine ; musique originale : Frédéric Lebrasseur. Avec Annick Beaulne, Bobby Beshro, Tony Conte, Paul-Patrick Charbonneau, Simone Chartrand et Jules Philip. Production du Théâtre du Paradoxe, présentée au Périscope du 12 janvier au 3 février 1996, et du 17 au 25 janvier 1997. Le spectacle a été couronné du prix du meilleur spectacle présenté à Québec en 1995-1996 par le chapitre de Québec de l'Association québécoise des critiques de théâtre. Une tournée provinciale est en préparation pour la saison 1997-1998. Voir la critique du spectacle par Louis Fiset, *Jeu* 79, 1996.2, p. 138-139.



Le Piège. Terre des hommes, d'André Morency et Lili Pichet, mis en scène par Philippe Soldevila (Théâtre du Paradoxe, 1996).
 Sur la photo : Tony Conte (*l'Inspecteur*), Annick Beaulne (*Témoin 2*) et Paul-Patrick Charbonneau (*Témoin 1*). Photo : Léopold Rousseau.

texte suit donc le défilé des témoins et suspects dans un autre genre de huis clos, devant l'inspecteur, chacun apportant ses pièces du casse-tête pour tracer le portrait du cow-boy absent et interroger les mécanismes de la violence, la façon dont « on prend telles distances des autres », comme le disent les auteurs.

L'anecdote, même transformée et fortement dramatisée, n'est en rien le fond de l'affaire : la pièce se déroule après le fait, et son action ne recoupe celle de l'anecdote que par des flash-back. Ce qui compte dans *le Piège. Terre des hommes*, c'est le questionnement suscité par un événement et les réponses qu'on offrira à ce questionnement.

Les repères de l'écriture

Auteur de cinq pièces en solo (dont *Junk*, reprise deux fois avec succès à Québec), Morency découvrait avec ce texte écrit au terme d'une pause de plus de trois ans, un nouveau mode d'écriture, en collaboration avec Lili Pichet. Comme il l'explique : « J'avais l'habitude de travailler de façon très précise : définition des personnages et de la situation, découpage des scènes, puis dialogue. À l'étape des dialogues, ça devenait un

peu ennuyeux. Là, nous sommes partis de l'événement sans plan défini, en posant des questions aux personnages, pour aller découvrir ce qui les motivait. »

Le processus d'écriture se rapproche, selon les auteurs, de ce qu'on a appelé la « méthode Repère », telle que mise en œuvre dans le travail de Robert Lepage. Utilisant l'anecdote de la Ronde comme une ressource sensible, Morency et Pichet ont travaillé sur un mode où l'écriture des scènes tenait lieu d'improvisations écrites, soumises par la suite à des évaluations régulières qui permettaient à leur tour de faire émerger des séquences, une structure, les éléments susceptibles de générer les « improvisations » suivantes et d'approfondir le texte. Dans ce travail cyclique, le coauteur se chargeait de produire le matériau brut, la coauteure jouant plutôt le rôle de l'éditeur ou du metteur en scène de création collective.

« Mon travail, explique Lili Pichet, était de faire le ménage dans tout ce qu'André m'apportait pour faire émerger ce qu'il voulait vraiment dire, d'ordonner la séquence des scènes pour assurer la cohérence, l'uniformité du langage de chacun et de l'expression

de leurs émotions. C'était un peu comme si j'essayais de baliser une coulée de lave. »

« Ça ressemble beaucoup au travail d'un réalisateur dans l'élaboration d'un disque, ajoute Morency. Le compositeur peut se laisser aller, il est déchargé de certaines responsabilités. Je ne veux plus travailler autrement : *le Piège...* s'est écrit tout seul. Je m'essayais, j'écrivais une scène, je la soumettais à Lili, qui commentait, formulait ses propres questions, avec lesquelles je partais. Nous sommes fatigués, tous les deux, du théâtre qui demande sa scène d'introduction, sa mise en contexte, son développement narratif, etc. En optant pour le mode question et réponse, on pouvait aller tout de suite à l'essentiel. Tout vient très rapidement dans la pièce. Elle est ce que le punk-rock est au rock progressif. »

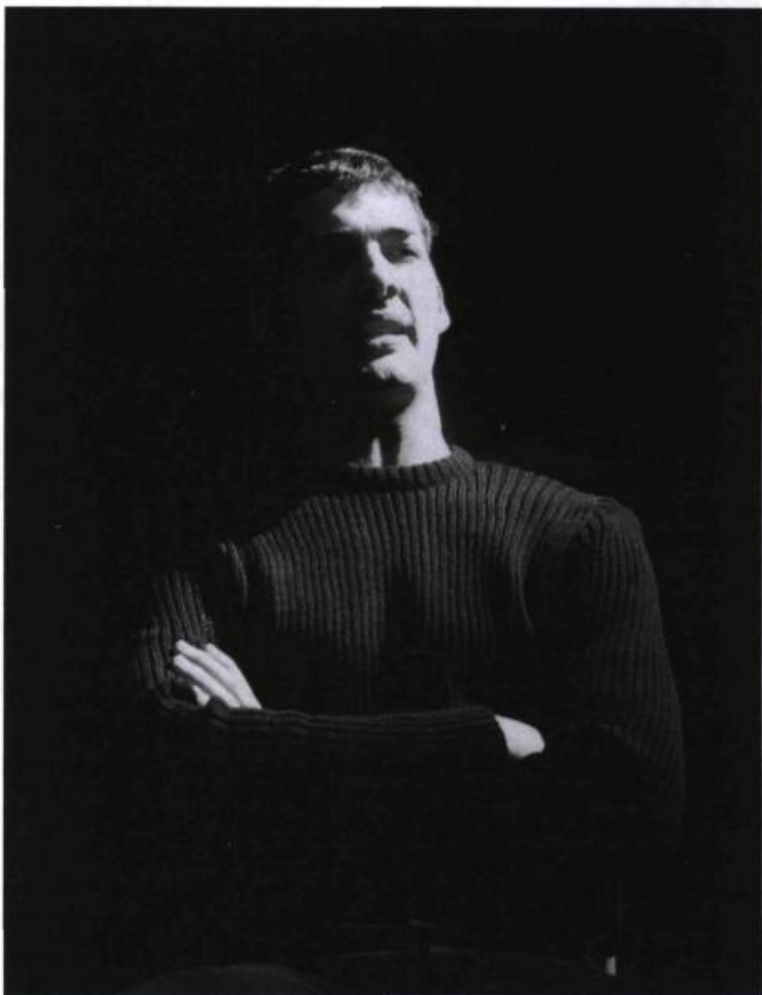
Le personnage de l'inspecteur est né de ce processus de questionnement : il s'est avéré le véhicule parfait pour les questions que les auteurs avaient entrepris d'adresser aux personnages.

Autant mécanisme discursif que personnage dramatique, l'inspecteur travaillait donc en parfaite conjonction avec les auteurs, leurs questions évoluant au même rythme. Même les flash-back qui interviennent régulièrement dans la pièce ne font qu'offrir une forme plus appropriée à la scène (représentation d'événements plutôt que description), à des réponses obtenues au cours des interrogatoires. Les réponses donnent alors lieu à une mise en scène partielle ou totale de l'événement évoqué, comme dans l'exemple qui suit où Lou, un des trois suspects, raconte à l'inspecteur un des agissements de son compagnon Max :

LOU – Max était rendu l'king du lighter! Brûle une araignée icitte, flambe une autre là. Pis à chaque fois, y disait :

MAX – Esties d'araignées, y'en a partout, fuck !

LOU – Pis y r'mettait ça :



Bobby Beshro (Jeff)
dans *le Piège...* (Théâtre
du Paradoxe, 1996).
Photo : Raynald Lavoie.

Et ainsi de suite. Comme l'indiquent les auteurs de la pièce : « Plutôt que d'échanger entre eux, plutôt que de s'opposer des discours antagonistes dans le contexte d'un conflit à résoudre, c'est au spectateur que les personnages livrent leur discours, par le biais de l'enquêteur, dans le contexte d'un conflit à comprendre. »

L'anecdote est plutôt un point de départ, presque un prétexte au processus interrogatoire qui occupe tout l'espace de la pièce. Morency et Pichet opèrent une sorte de radiographie, de présentation en coupe, de dissection d'un événement donné. Toute la structure de leur texte répond à cette exigence du questionnement, un questionnement qui s'adresse explicitement au spectateur. « À un moment, le personnage d'une vidéaste qui a filmé par hasard la victime nous est apparu. Devant les questions de l'enquêteur, qui cherche à savoir s'il s'agit d'un phénomène de gang, d'une forme de racisme, elle lui dit de cesser de chercher les réponses qu'il veut entendre, celles qu'il connaît déjà. Elle dit à l'enquêteur de s'ouvrir. Ça correspond pleinement à notre mode de création, et c'est aussi une manière offerte au public de voir le spectacle. »

En tournant leur processus d'écriture aussi directement vers le spectateur, les auteurs du *Piège. Terre des hommes* offraient (sans trop le savoir ?) une excellente application des principes de coopération interprétative des textes narratifs défendus en particulier par Umberto Eco. Dans son ouvrage *Lector in fabula*, le sémioticien italien traite abondamment de l'essentielle coopération entre auteur et lecteur d'un texte, les deux ayant un rôle à jouer dans la vie de cet objet. Ainsi, Eco offre plusieurs définitions du texte, d'abord comme « une chaîne d'artifices expressifs qui doivent être actualisés par le destinataire », puis comme « un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir... un mécanisme paresseux (ou économique) qui vit sur la plus-value de sens qui y est introduite par le destinataire [...] Un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner². » Loin de combler tous les vides, l'auteur fait de son texte une série de balises, une séquence d'éléments signifiants qui, combinés de façon adéquate, amèneront le lecteur sur un trajet plus ou moins précisément déterminé. Le succès du texte dépend ainsi de la qualité de cette construction, de l'alignement de ces balises que suit le lecteur, animé par une confiance *a priori* envers l'auteur.

On se rend compte combien le texte de Morency et Pichet répond à ces exigences quand on voit, en lisant plus attentivement le texte, à quel point la séquence événementielle est parfaitement irréaliste. Dans la mesure où l'on demande d'un récit qu'il soit cohérent dans la « réalité » – c'est-à-dire que les événements s'enchaînent de manière à répondre aux exigences des liens causals et de la chronologie – *le Piège...* devrait être considéré comme un ratage complet. On y passe en effet d'un interrogatoire à l'autre d'une façon parfaitement improbable : l'inspecteur revient, par exemple, au suspect numéro un avec des informations obtenues du suspect numéro deux, retourne au deuxième avec d'autres faits tirés du numéro un et d'autres encore d'un témoin, etc. Les interrogatoires sont parallèles, mais l'évolution de la connaissance des faits est linéaire. Les passages d'une scène à l'autre sont pour ainsi dire impossibles, à

2. Umberto Eco, *Lector in fabula : le rôle du lecteur*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, coll. « Livre de Poche », 1985, p. 62-64.

moins que l'inspecteur de police n'ait rangé ses suspects et témoins dans une série de petits locaux séparés et qu'il passe constamment de l'un à l'autre pour vérifier ses faits – une hypothèse pour le moins improbable. La connaissance du policier, sur un plan naturaliste, pourrait difficilement évoluer comme elle le fait dans le cours d'une enquête normale.

C'est sur le plan de la structure discursive que l'enchaînement devient une nécessité claire : une information provient d'un personnage, mais c'est un autre qui peut donner les réponses aux questions que suscite cette information, et c'est donc à lui que l'auteur fait appel pour offrir au spectateur les réponses trouvées dans le cadre de cette écriture en forme de recherche. Tout cela se fait dans une cohérence parfaite de l'évolution des connaissances de tout un chacun : les connaissances des auteurs ont progressé au même rythme que celles de l'inspecteur (qui n'est après tout que leur instrument dramatique). À son tour, le spectateur suit le même cheminement d'apprentissage, sa vision des événements, ses questions et réponses suivant rigoureusement les balises créées par les questions et réponses des auteurs. L'évolution de cette connaissance devient prioritaire et conduit sans difficulté à la mise de côté des considérations naturalistes. L'échec du réalisme est toute la réussite du texte dramatique comme construction intellectuelle et esthétique.

Dans la production du Théâtre du Paradoxe, la mise en scène de Philippe Soldevila – le metteur en scène montant à Québec – ajoute à cet effet de construction intellectuelle grâce à un cadre scénographique évitant tout effet de réel : une scène constituée d'un simple carré noir fermé par des rideaux noirs, où quelques chaises bien ordinaires se déplacent sous des éclairages blancs et épurés. En réduisant l'évocation à sa plus simple expression (les flash-back peuvent facilement être vus comme la représentation mentale que l'inspecteur se fait de l'événement), Soldevila moule son travail à la forme de ce texte qui cherche avant tout à retourner une question – l'explosion inattendue de la violence – sous tous les angles. C'est ce qu'on fait littéralement en offrant au spectateur des points de vue divers sur une même scène d'interrogatoire, les mêmes personnages pouvant être vus successivement de face, d'un côté puis de l'autre, tandis que les éclairages gardent la même position relative autour des personnages, un peu comme si c'était le public qui tournait autour de la scène.

Minimaliste d'allure, la mise en scène est bien loin de se faire discrète derrière le texte. Par la distanciation qu'elle propose, elle ajoute un élément de convergence supplémentaire à un ensemble dont le seul élément naturaliste se trouve dans l'exactitude des personnages, absolument nécessaire pour ancrer les questions et réponses de la pièce dans la réalité, pour créer, en d'autres mots, un effet de réel. *Le Piège. Terre des hommes* est un discours, certes, mais un discours pertinent, autre clef de réussite pour un des textes québécois les plus originaux et les plus puissants des dernières années. ♦