

Le texte dans le théâtre québécois actuel

Marie-Christine Lesage

Number 55, March–April–May 1994

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/19570ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Nuit blanche, le magazine du livre

ISSN

0823-2490 (print)

1923-3191 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lesage, M.-C. (1994). Le texte dans le théâtre québécois actuel. *Nuit blanche*, (55), 50–53.

LE TEXTE

DANS LE THÉÂTRE QUÉBÉCOIS ACTUEL

« Toutes les choses se désagrègent, mais pas toutes les parties de toutes les choses, du moins pas en même temps. La tâche consiste à prendre pour cible ces petits îlots d'intégrité, à les imaginer réunis à d'autres îlots semblables, puis encore à d'autres, et à créer ainsi de nouveaux archipels de matière. »

Paul Auster, *Le voyage d'Anna Blume*

Le pan contemporain du théâtre québécois est caractérisé par l'hétérogénéité et la mouvance du paysage, ce qui rend ardue la tâche d'en établir un portrait simple qui soit exhaustif. Une image cohérente se dégage toutefois du processus de création; elle apparaît dans la manière écologique et transversale qui est la sienne de faire naître de « nouveaux archipels de matière ».

Car s'il est possible d'observer des constantes dans le théâtre québécois actuel, c'est bien dans les démarches, dans les modes de représentation et de perception que nous les trouvons. Cela est particulièrement net en ce qui concerne le texte, élément quelque peu négligé par le théâtre du corps et de « l'image » de ces dernières années. Le texte se trouve actuellement réactivé d'une façon nouvelle, sorte de transition vers un nouveau paradigme dont nous ignorons encore l'allure définitive. À la fois pratique d'écriture et de représentation — ce qui lui confère déjà une hétérogénéité —, le théâtre des dernières décennies a vu les rapports entre le texte (la dramaturgie) et la scène se transformer et se complexifier considérablement. Le rejet plus ou moins senti, dans la seconde partie du XX^e siècle, du théâtre fondé essentiellement sur l'interprétation du texte écrit, le rôle en développement du metteur en scène comme auteur du spectacle, ainsi que la revalorisation des aspects purement scéniques — comme la scénographie, l'utilisation de la lumière, du corps, des objets, de la musique — et même *spectaculaires* de la représentation, ont contribué à la création de nouvelles relations entre le texte et la scène. La séparation traditionnelle des deux éléments devenue obsolète, s'y substitue une nouvelle manière de créer et notamment de concevoir le texte théâtral dans son rapport à la scène qui semble avoir pris naissance au sein du théâtre de création et de recherche, chez les artistes qui cherchent de nouvelles voies et de nouvelles formes théâtrales.

Qu'est donc le texte dramatique devenu?

A-t-il sombré, englouti dans l'abîme postmoderne du spectaculaire? Ne survit-il qu'en tant que relique du réalisme du XIX^e siècle, dont on rejoue le

répertoire avec conformisme et nostalgie? Ou oserait-il nous faire un pied de nez, par la voix de ses auteurs et metteurs en scène, qui remettent en question les règles admises, les représentations habituelles de la réalité? Si, à l'évidence, le théâtre québécois actuel oscille entre ces trois tendances, seule la dernière retiendra notre attention. Car seule cette dernière interrogation évacue toute nostalgie d'un objet textuel perdu. Elle se pose également hors de l'opinion que la perte de l'objet se serait accompagnée d'un abandon et d'une dissémination du sens. Et enfin, seule la question retenue esquisse l'hypothèse d'une mutation de la notion même de texte, de sens et de rapport au réel qu'opérerait le théâtre contemporain dans ses modes de création et de représentation. Car c'est le *mode* moderne de pensée qui se transforme, et c'est à la recherche d'une nouvelle manière de faire sens que travaillent texte et scène, ensemble et autrement.

Les conventions se dérèglent La création à l'œuvre

Les artistes émettent des hypothèses sur l'évolution de la perception et sur l'instauration de nouvelles façons de saisir et d'interpréter le réel. La dramaturgie québécoise actuelle, le statut donné au texte dans le théâtre de création offrent à l'évidence de nouveaux modes de représentation et d'écriture qui ordonnent le monde sensible autrement.

Dans le processus de création, du fait de l'évolution de toutes les pratiques scéniques, le texte ne contribue plus seul à organiser l'édification du sens; il s'inscrit dans un réseau, un système d'éléments qui se combinent et interagissent pour créer une vision du monde. Le texte n'est plus le bloc mo-

nolithique intouchable que l'on interprète à la lettre. Il est appréhendé davantage comme un matériau susceptible de réaménagement, de réinterprétation, de modification dans sa structure d'ensemble. De nombreuses productions en témoignent, dont *Terminus* d'André Morency présenté par le Théâtre Niveau Parking, dans une mise en scène de Michel Nadeau, où le texte préliminaire ne cessa d'être transformé tout au long de la création par les idées, le jeu des comédiens ainsi que par la mise en espace. Le texte initial, issu de l'adaptation d'un roman, était considéré davantage comme une proposition de sens que l'auteur, le metteur en scène et les comédiens récrivaient au fil des répétitions. Même procédé chez Dominic Champagne : dans sa mise en scène de *Cabaret neiges noires*, il enchevêtra quatre textes (de Jean-François Caron, Dominic Champagne, Jean-Frédéric Messier et Pascale Rafie) créés autour du thème « neiges noires », les réarrangeant en les imbriquant pour former un nouveau texte. La cohérence interne originelle de chacun des textes subissait ainsi une désarticulation pour ensuite être réactivée, par une écriture du second degré, au sein d'un ensemble plus vaste, plus scénique. Ce cheminement permit une orchestration très *cabaret*, toute en relief, trimbalant le spectateur du rouge au noir de façon parfois brutale, entre le grotesque carnavalesque des « Joyeux Troubadours » et le destin tragique de Claude Jutra, entre l'espoir naïf d'un jeune couple et le désespoir de jeunes drogués. Cet enchevêtrement des textes créait une tension entre le rire, libérateur, et le tragique, porteur de beauté et d'intensité. Les textes utilisés le sont donc davantage comme des matériaux transformables et ils ne sont pas nécessairement prévus pour le théâtre. C'est ainsi que la démarche d'emprunt à des textes littéraires et celle du collage de plusieurs textes dramatiques d'un même ou de plusieurs auteurs vont à l'encontre de la règle ancienne du respect du texte étant donné le travail de réécriture qu'elles supposent. Cette *impureté* dans l'utilisation du texte peut constituer un piège — celui de l'effet de mode qui ne serait plus motivé par une exigence profonde. Si certains créateurs s'y sont laissé prendre, chez d'autres, le jeu de la fragmentation et de l'hétérogénéité n'entraîne pas nécessairement une perte de sens; il va plutôt de pair avec une conception renouvelée de la construction du sens. Il semble que ce soit alors un accroissement du sens que recherchent les metteurs en scène, auteurs et acteurs qui partagent cette façon de créer. Dans cette optique, plutôt que de faire du fragment une esthétique, le collage de textes devient le moyen de s'approprié un univers plus vaste, en mettant la forme au service d'une vision et non l'inverse.

Dans *Comédies russes*, présenté au Théâtre de l'Opis, l'auteur, Pierre-Yves Lemieux, et le metteur en scène, Serge Denoncourt, transformèrent le *Platonov* inachevé d'Anton Tchekhov, y intercalant d'autres extraits de ses pièces, dans l'intention de faire une synthèse de la pensée artistique de l'écrivain. Le résultat fut une réactivation et une modernisation de Tchekhov : on y retrouvait, agencés en contraste, les styles et les genres les plus présents

dans ses œuvres, du burlesque au tragique en passant par le mélodramatique. L'agencement d'ensemble nous rapprochait de l'esprit général propre à l'œuvre de Tchekhov, mettant en valeur ses diverses tonalités plutôt que d'en reconduire les clichés. Comme quoi, une telle démarche, lorsqu'elle est profondément motivée, peut mener à une nouvelle vision des œuvres et de la pensée artistique. Denis Marleau, avec le Théâtre UBU, a aussi utilisé le collage de textes pour présenter une lecture personnelle des œuvres d'Alfred Jarry. Une démarche similaire fut adoptée lors de la création de *Salon de l'anti-monde* du Théâtre Repère. Celle-ci s'est constituée par le montage de divers textes — dramatiques et littéraires — d'Eugène Ionesco, montage dont le fil d'Ariane était l'image de « l'anti-monde » puisée dans *Le piéton et l'air*. Cette image portait l'idée d'une existence simultanée et parallèle de plusieurs mondes constituant les envers photographiques du nôtre. Le metteur en scène, Jacques Lessard, y voyait la synthèse poétique de l'ensemble de l'univers d'Ionesco. L'anti-monde devint ainsi la règle d'enchaînement de tous les textes sélectionnés, donnant vie à cette vision au lieu d'en faire le « sujet de l'histoire ». À aucun moment l'anti-monde n'est mentionné à l'intérieur de la représentation, il devient plutôt un mode de composition tout en superposition et démultiplication des univers et des éléments théâtraux : par exemple, faire exister simultanément sur scène trois couples Smith de *La cantatrice chauve* ou, encore, faire vivre deux espaces textuels en contrepoint. Ce mode d'utilisation du texte déplace la communication artistique vers une sorte d'esthétique des contours qui tente d'agir d'une façon plus directe sur la perception. L'anti-monde est en effet une perception, une *vue de l'esprit*, et c'est cette intériorité qui va instituer concrètement la forme de la représentation. Le sens réside ainsi dans la composition, sur scène, d'une perception poétique de la réalité, dégagée de la figuration d'un monde supposé objectif. Cette forme artistique exige du spectateur un autre type de réceptivité. Il lui faut activer et imaginer ses propres réseaux de sens par un jeu dynamique d'hypothèses, ce qui n'implique pas pour autant que la représentation soit *in-signifiante*; elle s'articule plutôt, tout comme la réalité, en un réseau complexe rempli de sens possibles et de métaphores qui ne pourront être mises au jour que par l'activité imaginative du spectateur.

Cet exemple illustre bien comment le théâtre québécois contemporain, dans son traitement du texte, tente « d'inventer une nouvelle langue¹ », une nouvelle manière de s'exprimer, ce qui nous renvoie davantage à nos modes institués de perception qu'aux *histoires*; déplacement donc, plutôt que perte du sens. Une telle forme de communication artistique trouve son explication dans deux hypothèses : d'abord celle que Jean-François Lyotard rattache au « postmoderne » et que Pierre Lévy interprète par le biais des nouvelles technologies intellectuelles, soit la fin du traitement linéaire, narratif et donc historique du monde; ensuite, et plus particulièrement, l'hypothèse que l'évolution des divers éléments de la scène a permis aux *écri-* ▶

vains scéniques des spectacles, auteurs, metteurs en scène et parfois acteurs, de se libérer des contraintes traditionnelles du *représentable*. Le théâtre contemporain a acquis en effet, notamment grâce aux techniques d'éclairage et à la scénographie, une souplesse de représentation qui fait en sorte que « tous les sauts d'espace et de temps, tous les effets de montage sont possibles² ». Il y a là une logique artistique naissante qui met l'accent moins sur les sujets que sur les agencements et les nouvelles agglomérations de matière, reconstituant le réel sous d'autres angles. Les créations actuelles se rapprochent du fonctionnement de la pensée, celle qui perçoit, imagine et bricole ou remanie l'environnement pour inventer de « nouvelles partitions de réel³ ». C'est notre relation au monde réel tel qu'il est défini par des codes externes qui est bousculée. Selon Jean-François Lyotard, le réalisme a pour tâche de fournir de la réalité objective, « de préserver les consciences du doute, [...] de stabiliser le référent, de l'ordonner à un point de vue qui le dote d'un sens reconnaissable⁴ ». Dans le théâtre contemporain, le changement majeur réside justement dans le rapport entre le réel et sa représentation : l'enjeu n'est plus de représenter figurativement un monde dit objectif, communément reconnaissable, mais bien d'y répondre par la création d'une *pensée* équivalente en densité et en complexité.

« Aux environs de la fin du XIX^e siècle, une mutation très importante se produit dans l'histoire de l'art. Pour la première fois l'horizon de l'artiste n'est plus seulement sa propre tradition, ou le carrefour de quelques civilisations voisines, mais la pluralité bigarrée des cultures du monde. »

Pierre Lévy, *La machine univers*,
La Découverte, 1987, p. 78.

« Le remodelage du théâtre moderne est inépuisable, et aucune forme, à elle seule, ne saurait le désigner. La mobilité devient son destin, bien que chaque période connaisse, il est vrai, des priorités temporaires érigées, un moment, en cristallisations du théâtre tout entier. Leur stabilité s'avère vite illusoire, car le metteur en scène fait sa vocation de leur mise en crise; homme nouveau, il envisage non pas d'instaurer une norme, mais d'assurer une différence. C'est lui qui introduit dans l'art du spectacle le concept d'originalité. »

Georges Banu, dans *Du cirque au théâtre*,
L'Âge d'Homme, p. 65.

La dramaturgie

L'évolution se prolonge dans la dramaturgie, par un glissement de la communication théâtrale, qui prend pour cible les contours de la perception. Andreï Tarkovski disait, fort à propos, que la dramaturgie traditionnelle relie de façon trop arbitraire les événements entre eux, les organisant selon une logique abstraite, les limitant dans le cadre d'une réalité trop évidente qui « ne prend pas en compte toute la complexité de la vie⁵ ». Une représentation *naturelle* du monde tient-elle davantage au compte rendu exact de la perception qu'on en a eue qu'à la fidélité au fait brut? Comme le rappelle Pierre Lévy, « tout texte hiérarchisé et linéaire relève davantage d'un mode d'exposition que d'un mode de pensée naturelle⁶ ».

Il existe une tendance de la dramaturgie québécoise actuelle qui tente elle aussi de construire du réel, d'offrir une pensée du monde en remaniant l'environnement pour faire surgir de nouveaux sens. Le coup d'envoi fut donné en 1980 avec la parution simultanée de *Panique à Longueuil* de René-Daniel Dubois et de *Rêve d'une nuit d'hôpital* de Normand Chaurette. Ces deux nouvelles voix allaient amorcer toute la remise en question de l'écriture dramatique traditionnelle. À travers la crise de la dramaturgie, c'est une crise de la réalité qui s'affirmait, plutôt du sentiment du peu de réalité de la réalité définie par les codes artistiques traditionnels. La prolifération des procédés de mises en abyme et du théâtre dans le théâtre tout au long des années 80 a confirmé ce questionnement du théâtre sur sa propre façon de communiquer du réel et de l'imaginaire. En effet, ces procédés de rupture ont opéré un repli de l'écriture dramatique sur elle-même, nous faisant entendre la voix de l'auteur en pleine création, désamorçant, comme dans *26 bis, impasse du Colonel Foisy*, toute histoire progressive, nous amenant ainsi à la source de toute représentation, soit dans la conscience individuelle du créateur, et posant irrévocablement la question du vraisemblable. Depuis 1980, la dramaturgie n'a cessé de se transformer. Son écriture est plus morcelée, moins psychologique et plus symbolique comme dans *Le Titanic* de Jean-Pierre Ronfard, où les divers tableaux sont relativement autonomes, où les personnages sont des figures emblématiques, tel Hitler ou Sarah Bernhardt; plus complexe également, comme dans *Les feluettes* de Michel Marc Bouchard, construit dans une succession de mises en abyme; empruntant à toutes les sources, théâtrales ou autres, comme dans *Les reines* de Normand Chaurette, qui réunit les reines de Shakespeare pour former une allégorie sur la face cachée du pouvoir. Tous ces textes, et bien d'autres, résistent au *représentable* de la scène et le défient. Mais surtout, il en est quelques-uns et des plus récents, qui se situent dans une zone particulièrement fertile et nouvelle, sortant du repli du théâtre sur lui-même.

« Faire dominer à la scène le langage articulé ou l'expression par les mots sur l'expression objective des gestes et de tout ce qui atteint l'esprit par le moyen des sens dans l'espace, c'est tourner le dos aux nécessités physiques de la scène et s'insurger contre ses possibilités. »

« Le domaine du théâtre n'est pas psychologique mais plastique et physique, il faut le dire. »

Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*,
Gallimard, p. 107.

« Chaque percée hors des frontières vise tout d'abord à submerger la parole au théâtre au profit de l'image, du corps. Se posant en maître, le metteur en scène dirige le théâtre vers des horizons qui lui permettent de développer pleinement ses pouvoirs jusqu'alors passés sous silence. Au nom du 'spécifique' et de sa pureté, on procède au détour par des domaines libres de l'emprise du littéraire : la référence prend donc un sens polémique à l'égard des anciens modèles voués ainsi à la crise. »

Georges Banu, dans *Du cirque au théâtre*,
L'Âge d'Homme, p.65.

Du renouvellement par les autres arts

Après la remise en question formelle et autoréférentielle des années 80, certains des textes actuels transitent vers une nouvelle écriture dramatique par le biais d'autres matériaux artistiques. Ainsi en est-il de la pièce *Le syndrome de Cézanne* de Normand Canac-Marquis, où toute la structure de l'œuvre répond aux règles de représentation propres à la peinture de Cézanne. Le drame — un homme habité par le souvenir de sa femme morte lors d'un accident de la route — tient moins dans la psychologie et l'histoire que dans la perception subjective, sensorielle et mnésique qu'en a le protagoniste. L'inspecteur Thomas Wancicovski, qui — tout comme l'auteur et le spectateur — cherche à comprendre et à se former une idée des événements, donne la clé de ce qui ordonne la structure dramatique : « Cézanne représente la réalité en supprimant volontairement les règles classiques de la profondeur et des dimensions. Il oppose au réalisme une réalité différente qui donne au sujet sa raison profonde d'être. [...] Ce qui importe chez lui, ce n'est pas tant le sujet observé que la conscience de celui qui observe. » Reprenant les règles de composition de la peinture de Cézanne, Normand Canac-Marquis crée une forme dramaturgique nouvelle. L'écriture de la pièce est fragmentaire parce qu'elle embrasse le mouvement de la conscience individuelle se représentant les événements présents et passés. Gilbert, le personnage principal, essaie de remonter pièce par pièce l'auto démolie dans l'accident; cette remontée est en fait celle de sa mémoire et de sa conscience enfouies dans le chaos de l'événementiel et des sensations. Et la mémoire s'active par taches, chaque scène étant déterminée par sa place dans l'ensemble plutôt que par une logique linéaire.

Tout comme Cézanne qui orienta sa peinture de plus en plus vers la recherche d'une « vision naturelle », vécue, démultipliant les points de vue, loin des conventions géométriques et de la règle de l'immobilité, Normand Canac-Marquis construit une mosaïque qui donne plusieurs points de vue sur un même événement : la mort de sa femme dans un accident d'automobile. Meurtre, suicide ou collision fortuite ? L'avant-midi précédant l'accident revient deux fois dans la mémoire de Gilbert, mais sous deux angles différents : celui d'une violente altercation où sa femme lui dit qu'elle le quitte, puis celui de la bonne entente mutuelle. Selon le point de vue qu'on adopte, on adhérera davantage à la thèse du suicide, à celles du hasard ou du meurtre prémédité. La vérité de l'événement semble impossible à prouver, peut-être parce que, comme Gilbert, on a « toujours eu le nez à deux pouces et quart de la toile », ce qui ne permet pas de comprendre le sens des taches.

Comme chez Cézanne, la pièce recherche la réalité sans quitter la sensation, en mettant en relief les mécanismes mouvants, instables par lesquels nous percevons et construisons du réel. Elle rend compte de la relation dynamique et partielle entre le sujet individuel et le monde environnant. Le réel,

ou l'organisation des apparences sensibles, n'est plus la référence de la représentation, c'est l'interprétation subjective qui devient la référence, la genèse de toute réalité.

Le syndrome de Cézanne n'est pas la seule pièce québécoise récente à développer une écriture inédite en prenant comme modèle un autre art. La pièce *Celle-là* de Daniel Danis organise la mémoire comme autant d'instantanés photographiques, opérant non plus un bris de l'espace mais de la temporalité. Trois personnages, le fils, la mère, le vieux, se retrouvent dans le même lieu, interviennent successivement, sans être dans un temps homogène : la mère agonise au sol et parle durant les quelques minutes précédant sa mort; le vieux parle la nuit après sa mort et lors de l'arrivée du fils, lequel intervient le troisième jour. Encore ici l'histoire est surtout celle d'une mémoire en marche qui tente de reconstituer le casse-tête d'une vie passée, d'en capter les images, qui apparaissent dans le désordre, comme autant de photographies dispersées. « Je n'ai rien vu. Juste des images en arrière de mes yeux. Revoir notre vie ensemble. Ça s'allumait, puis ça s'éteignait », nous dit le vieux. Cette écriture décompose et fige, telle une photo, toutes les images qui surgissent comme autant d'instantanés au moment de mourir ou face à la mort de quelqu'un.

Par l'interpénétration d'un autre art, ce genre d'écriture dramatique développe un théâtre différent et déstabilisant. Nous pourrions en donner d'autres exemples, certaines pièces de Normand Charette qui font appel à la composition musicale pour créer des textes en variations et mouvements des voix et des scènes, avec des répétitions et des césures. L'essentiel réside dans le fait que ces nouvelles écritures ne se bornent pas à la citation et à la référence à un autre art, mais s'alimentent à leurs dynamiques de composition. Il y a là le germe certain d'une nouvelle écriture qui s'éloigne du drame traditionnel et de l'anecdote pour pénétrer dans de nouvelles zones de sens et de représentation. Et pourquoi par les autres arts ? Peut-être pour explorer le déséquilibre des perceptions, parce que le théâtre est saturé de spectaculaire. Ces nouvelles écritures ne sont pas seulement troublantes pour le spectateur, mais également pour les metteurs en scène à qui elles offrent de sérieux défis de représentation, forçant la scène à se réinventer. Vivement que cet « art du trouble⁷ » perturbe nos conceptions consensuelles du monde. ■

par Marie-Christine Lesage

1. *La machine univers*, par Pierre Lévy, La Découverte, 1987, p. 81.
2. *Lire le théâtre contemporain*, par Jean-Pierre Ryngaert, Dunod, 1993, p. 52.
3. *Les technologies de l'intelligence*, par Pierre Lévy, La Découverte, 1990, p. 165 et suivantes.
4. *Le postmoderne expliqué aux enfants*, par Jean-François Lyotard, Galilée, 1987, p. 19.
5. *Le temps scellé*, par Andreï Tarkovski, Les cahiers du cinéma, 1989, p. 22.
6. « Pierre Lévy : La rencontre de l'esprit et du silicium des semi-conducteurs », par Pascale Cassagnau, dans *Art Press*, n° 174, novembre 1992, p. 57.
7. « Le trouble », par Guy Scarpetta, dans *Art Press*, n° spécial 20 ans, décembre 1992, janvier 1993, p. 132 à 136.