

La première fois, qu'avons-nous dit de...?

Louise Vigeant

Numéro 100 (3), 2001

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/26234ac>

[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

Vigeant, L. (2001). La première fois, qu'avons-nous dit de...? *Jeu*, (100), 44–57.

LOUISE VIGEANT

La première fois, qu'avons-nous dit de... ?

À *Jeu*, qu'avons-nous dit du travail des gens « célèbres » avant qu'ils ne le deviennent ? Le *patchwork* qui suit le révélera. En effet, nous vous proposons un montage d'extraits d'articles constituant les premiers commentaires parus dans nos pages à propos d'auteurs surtout, mais aussi de metteurs en scène, qui ont commencé leur carrière depuis la naissance de la revue. Ce qui exclut donc les « aînés » comme Gélinas, Dubé ou Gauvreau. Loranger et Ducharme, tout comme Garneau, ne peuvent figurer non plus sur cette liste. Et comme le premier *Jeu* date de 1976, nous ne saurons jamais ce que *Jeu* aurait dit de Michel Tremblay en 1968...

Ont été retenus, de manière assez arbitraire bien qu'appuyée sur quelques arguments mentionnés plus bas, pour les années 80, Michel Marc Bouchard, Normand Chaurette, Jeanne-Mance Delisle, René-Daniel Dubois, Marie Laberge, Robert Lepage, Gilles Maheu, Denis Marleau et Pol Pelletier¹. Pour les années 90, osons les noms de Jean-Frédéric Messier et de Dominic Champagne, dont les cotes de popularité laissent présager qu'ils savent parler à leurs contemporains, et, finalement, ajoutons celui de Daniel Danis, l'auteur dont la voix semble être la plus singulière des dernières années, même s'il est encore trop tôt pour prédire la place que lui attribueront les historiens. Chronologiquement, nous nous arrêterons donc à lui.

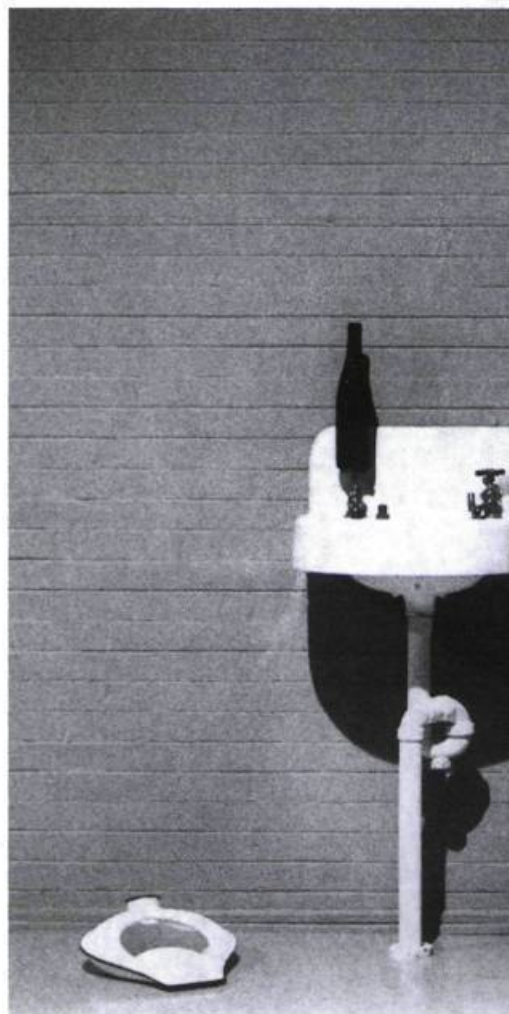
Or, comment dresser une telle liste ? Qui sont les auteurs, metteurs en scène, créateurs qui ont façonné notre théâtre, c'est-à-dire qui, par leur œuvre, ont innové, créé un style ? Qui sont ceux dont la vision a bouleversé le spectateur ?

Une piste

Quels sont les noms qui reviennent le plus souvent lorsque les critiques, les professeurs, les historiens du théâtre tentent une

1. Comme il est question de Jean-Pierre Ronfard et de Daniel Meilleur, avec les Deux Mondes, dans l'article de Marie-Andrée Brault, « Les chouchous de *Jeu* », nous ne les avons pas repris ici.

L'Homme rouge de Gilles Maheu
(Les Enfants du Paradis, 1982).
Photo : Yves Dubé.



présentation rapide des « auteurs qui comptent » dans le paysage théâtral québécois des vingt-cinq dernières années ?

Michel Tremblay, à coup sûr. Commencée avec le coup d'éclat qu'ont constitué *les Belles-Sœurs* en 1968, son œuvre s'est construite au fil des années, pièce après pièce, pour devenir certainement la plus importante, tant sur le plan quantitatif que qualitatif, l'auteur parvenant à la fois à renouveler l'écriture dramatique et à développer des thèmes aux accents aussi bien individuels qu'universaux.

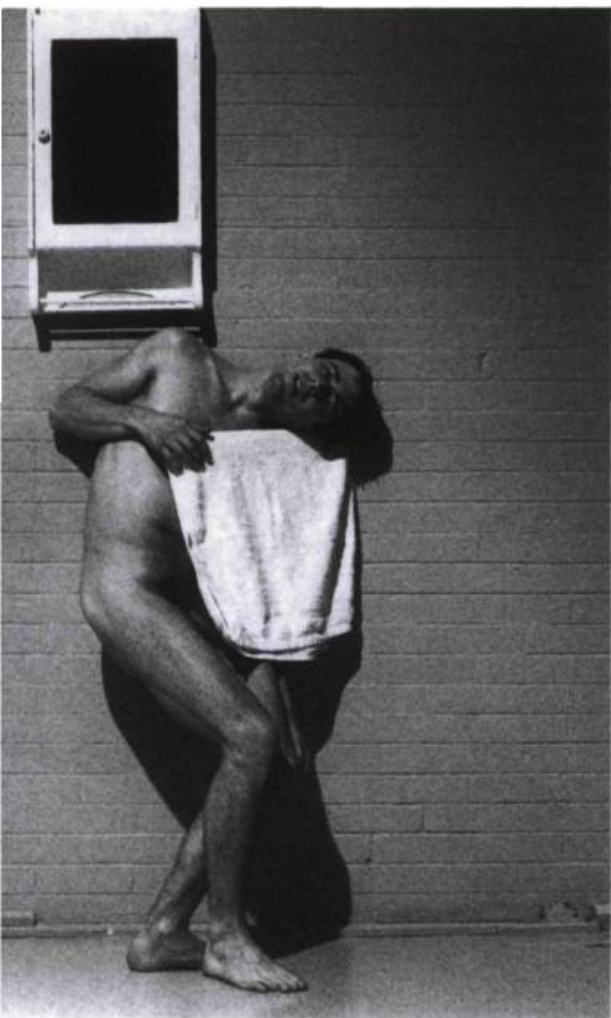
Les noms de Robert Lepage et de Gilles Maheu surgissent aussi parce qu'ils ont exploré les premiers, ici, ce que l'on appelle parfois le « théâtre d'images ». Peut-être aussi ces noms s'imposent-ils parce qu'ils sont connus à l'étranger, ces deux créateurs ayant beaucoup participé à des festivals internationaux et nos médias ayant répandu la « bonne nouvelle » de leurs succès. Toutefois, si l'on retient le critère de la reconnaissance étrangère, il faut ajouter les noms de Marie

Laberge, dont les textes sont parmi les plus joués par des compagnies d'ailleurs, de Denis Marleau, qui s'est fait la réputation d'un metteur en scène original et rigoureux, de Daniel Meilleur, qui a signé plusieurs mises en scène de la compagnie les Deux Mondes (auparavant la Marmaille), compagnie qui tourne plus à l'étranger qu'elle ne joue à la maison.

Un Jean-Pierre Ronfard s'imposera parce qu'il aura été de tant d'aventures, du théâtre expérimental à l'institutionnel, parce qu'il aura joué, dirigé, écrit, parce qu'il aura sans répit exploré toutes les dimensions de l'art théâtral. Dans cette veine aussi, il nous faudrait mentionner Pol Pelletier pour la constance dans l'engagement, pour la recherche, pour l'originalité de la démarche.

Normand Charette, René-Daniel Dubois, Michel Marc Bouchard, qui sont tous « nés » à peu près en même temps sur la scène, constituent, avec Marie Laberge, les quatre noms de dramaturges qui reviennent le plus souvent dans les ouvrages traitant du théâtre des années 80 (voir les carnets de Robert Lévesque, *la Liberté de blâmer* et *Un siècle en pièces*, le livre de Jean Cléo Godin et Dominique Lafon, *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*, le récent tome (X) des Archives des lettres canadiennes, *le Théâtre québécois 1975-1995*).

Quand, en 1988, à l'initiative de Gilbert David, *Jeu* invitait des collègues à dresser une liste des textes devant constituer le répertoire national de notre dramaturgie, plusieurs titres des mêmes René-Daniel Dubois,



Normand Chaurette, Michel Marc Bouchard étaient mentionnés². Il semble donc y avoir convergence. Tous ont évidemment retenu des pièces de Michel Tremblay, dont l'œuvre est incontournable. Sans vouloir dresser de statistiques, mais pour le bénéfice de ce nouvel exercice que nous vous proposons aujourd'hui, à savoir revoir les premiers propos parus dans *Jeu* sur le travail de certains, rappelons qu'outre les classiques Dubé, Gélinas, voire Gauvreau et Ducharme, les noms qui revenaient le plus souvent étaient ceux de Chaurette, Dubois, Ronfard (pour *Vie et mort du Roi Boiteux*), Laberge, Delisle, Lepage (pour *Vinci et la Trilogie des dragons*).

Déjà, en 1984, Paul Lefebvre avait vu le rôle que deux jeunes auteurs, Normand Chaurette et René-Daniel Dubois, allaient jouer dans la décennie. Il avait décidé de leur donner la parole dans *Jeu*, ayant reconnu que leur écriture marquait un tournant dans notre dramaturgie. Relisons comment il les présentait :

Au tout début de 1980, le public découvrait, à moins d'un mois d'intervalle, Normand Chaurette et René-Daniel Dubois. Ce hasard objectif – l'arrivée simultanée de ces deux nouveaux dramaturges à l'aube de la décennie – semblait faire d'eux *de facto* les auteurs des années quatre-vingt. Au-delà de ce *timing* spectaculaire, ces deux auteurs marquaient aussi une rupture avec les courants dominants de la dramaturgie québécoise. Après une douzaine d'années nettement marquées par une dramaturgie fondée sur la parole, arrivent, avec eux, des textes qui tiennent surtout de l'écriture. L'édition de leurs pièces indique un retour aux textes publiés comme partitions plutôt que traces : *la Société de Métis* de Chaurette et *26 bis, impasse du Colonel Foisy* de René-Daniel Dubois ont été publiés avant d'être joués, pratique délaissée chez les dramaturges majeurs depuis quinze ans. Leurs pièces, marquées par une littérature apparente et un refus de l'anecdote, n'ont pourtant rien à voir avec les textes similaires écrits avant l'émergence du « nouveau théâtre québécois » ; on n'a qu'à relire le théâtre de Paul Toupin ou d'Anne Hébert pour se rendre compte que Chaurette et Dubois participent d'une littérature nouvelle (qui a absorbé la dramaturgie de la parole) et non pas du retour d'une littérature traditionnelle. Chaurette et Dubois manifestent de plus en plus un savoir-faire dramaturgique et un rapport étroit à la réalité environnante que leurs prédécesseurs ne possédaient guère³.

Au début des années 80, on dira à peu près la même chose de Daniel Danis...

Les extraits reproduits ne constituent pas toujours exactement la toute première fois que le nom d'un artiste est apparu dans *Jeu* ; certains sont mentionnés dans des articles ou alors paraissent dans les crédits d'un spectacle, ou encore ont pu faire l'objet d'un portrait ou d'une courte présentation. Nous avons voulu retenir surtout des commentaires sur les premières œuvres, livresques ou spectaculaires, question de sentir le pouls à la fois de jeunes carrières et de la critique.

Bref, *Jeu* a-t-il eu du flair quand sont apparus de nouveaux auteurs ou metteurs en scène ? Comment en avons-nous parlé ? Certaines intuitions se sont-elles confirmées

2. Voir les réponses de Gilbert David, Jean Cléo Godin, Jacques Larue-Langlois, Pierre Lavoie, Paul Lefebvre, Stéphane Lépine, Robert Lévesque, Lucie Robert, Michel Vaïs et Rodrigue Villeneuve à la question : « Quelles pièces rejouer d'ici l'an 2000 ? », dans *Jeu* 47, 1988.2, p. 102 à 150.

3. Paul Lefebvre, *Jeu* 32, 1984.3, p. 75.

quelques années et spectacles plus tard ? Les auteurs des articles ont-ils décelé les germes de l'œuvre à venir ? Nos plus jeunes lecteurs auront-ils la surprise de découvrir les « débuts » d'un artiste différents de ce qu'ils en connaissent aujourd'hui ?

Cet exercice ne sera pas, non plus, sans nous faire remarquer le ton des propos des différents collaborateurs à la revue au fil des ans...

Bons souvenirs !

À propos de *À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine*, pièce collective écrite par la cellule de création du Théâtre Expérimental de Montréal, composée de Louise Laprade, Nicole Lecavalier, Pol Pelletier et Dominique Gagnon, *Jeu 9*, 1978, p. 75-76.

Quatre mois de travail en improvisation et en écriture collective, quatre mois de recherche à partir de l'inconscient pour en arriver à un spectacle étrange, fascinant par sa transposition de la réalité dans un univers où se voient la parole immobile et le silence en mouvement, la tendresse et le droit à la violence. Qui a dit que les femmes parlaient beaucoup ? Ici, l'approche silencieuse de l'expression féminine est admirablement bien exploitée et les trois comédiennes en arrivent à nous donner, par leur corps, l'illusion de la parole.

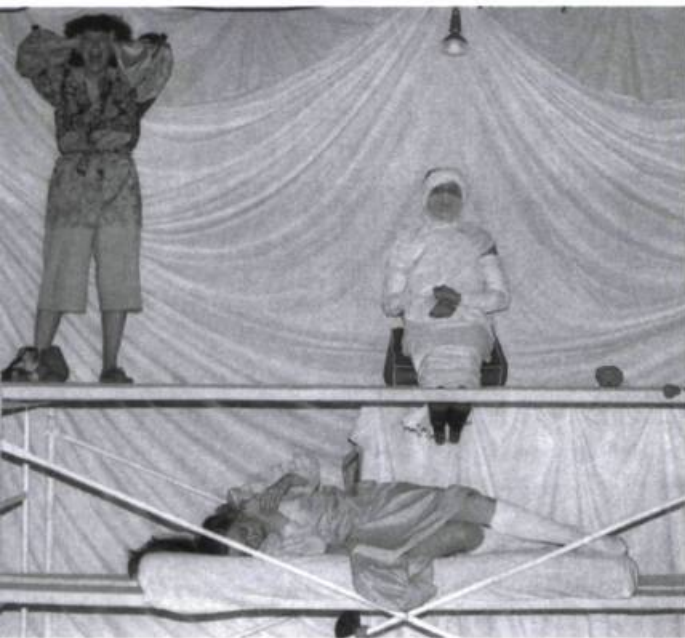
Pol Pelletier s'est dite, à la base, inintéressée par le niveau de langage réaliste qui se traduit souvent par des dialogues ayant un souci de logique qui aplatit les relations et enferme le propos dans une structure dramatique rigide et stérile. L'imaginaire les intéressait davantage, tout en respectant les impératifs sociaux et intérieurs qui les guidaient continuellement dans leur démarche ; d'où le caractère féministe du spectacle.

En effet, *À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine* peut et même doit être défini comme un spectacle féministe, c'est-à-dire dont le but principal était de s'exprimer prioritairement en fonction de la condition féminine. Et c'est ce que la cellule des femmes du Théâtre Expérimental de Montréal a fait le plus honnêtement possible, constatant des faits, les développant, les dénonçant, tout en respectant le public auquel elle s'adressait en lui accordant liberté de pensée et d'opinion.

Je tiens aussi à souligner la fascination qu'a exercée sur moi le jeu physique des comédiennes : un jeu dramatique à la fois violent et sensuel, parce que faisant appel à tous les sens à la fois, réglé avec rigueur et soutenu par une énergie et une volonté incroyables. Qui a dit que les femmes sont incapables de se défendre ? Ici, l'accent mis sur la découverte de son propre corps et de ses nombreuses ressources nous amène à penser que, du moins, un jour peut-être, on pourrait... À nous de continuer le spectacle ailleurs...

Lorraine Pintal

À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine de Louise Laprade, Nicole Lecavalier, Pol Pelletier et Dominique Gagnon (Théâtre Expérimental de Montréal, 1978). Sur la photo : Nicole Lecavalier, Pol Pelletier et Louise Laprade. Photo : Anne de Guise.





À propos d'*Un reel ben beau, ben triste* de Jeanne-Mance Delisle, *Jeu 12*, 1979, p. 116-117.

Un reel ben beau, ben triste
de Jeanne-Mance Delisle
(Théâtre de Coppe, 1979).
Photographe inconnu.

Le Nord-Ouest québécois a vu cette année un théâtre authentiquement régional et d'une rare qualité imposer sa marque. Après six ans de travail d'amateurs, le Théâtre de la Coppe est en droit de revendiquer aujourd'hui un soutien substantiel. On connaît trop l'indifférence, pour ne pas dire le mépris dans lequel est tenue la production théâtrale régionale dans les grands centres auxquels de grandes ressources financières et des équipements importants sont consentis, pour ne pas saluer l'émergence d'une troupe au métier sûr, bien dirigée dans une pièce étonnante, aux antipodes de l'exotisme à saveur régionaliste.

Le texte de Jeanne-Mance Delisle plonge au cœur de la désillusion abitibienne, dans les années cinquante, alors que fils et filles des premiers colons se ressentent des retombées malsaines d'une idéologie de la « terre promise » (Val d'Or !), finalement ingrate, hypothéquée par l'ignorance et l'isolement. Une atmosphère de désolation étouffe les désirs et les consciences du microcosme familial que nous donne cruellement le texte.

Au-delà de l'anecdote sordide où l'on voit Tonio, père ivrogne et brutal, régner sur un monde de femmes qui attisent sa perversion, où l'idiot de la famille finit par étouffer sa sœur dans un accès de frénésie érotique, au-delà d'une écriture et d'une struc-

ture dramatique nettement naturalistes, la représentation excède la simple description d'un milieu et s'intéresse à la névrose dévorante et ricaneuse, et à l'impuissance d'une micro-société abandonnée à elle-même. Avec des personnages confinés à l'exiguïté d'un lieu sans issue, le parti pris tragique se fait accusateur : la fatalité n'y est en rien métaphysique. La pauvreté, l'ignorance, le puritanisme laissent entendre fortement leurs voix discordantes. À la manière d'un lamento, le jeu extrêmement physique et tendu étire les gestes, les mouvements concentriques et les silences. Dans ce registre du vertige, le violoneux pourrait bien être l'actant principal ; le joueur de *reel* ne fait pas que commenter l'action, comme le chœur dans la tragédie grecque, il est, dans ses accents déchirés, ses hoquets, ses sons brisés, son lyrisme sauvage, un interprète *primaire*, une plainte collective exacerbant la trivialité d'une humanité déchue, défaite.

Gilbert David

À propos de *Profession : je l'aime* de Marie Laberge, *Jeu* 12, 1979, p. 141-143.

On connaissait Marie Laberge surtout comme comédienne et pour l'avoir particulièrement remarquée dans *l'Opéra de quat'sous* de Brecht. Cependant, l'hiver dernier, elle décidait de nous dévoiler son premier jet d'auteur avec trois pièces qu'elle réunissait en un spectacle sous le titre de *Profession : je l'aime*.

Le premier texte de Marie Laberge nous présente le personnage de Claire qui songe sérieusement à convoler en justes noces. Afin de savoir de quoi il en retourne, Claire se propose d'aller visiter deux de ses amies qui sont l'une mariée et l'autre « accotée » depuis quelque temps déjà.

[...]

La deuxième histoire fait tomber le masque d'une collectionneuse de mâles. Dans un langage de circonstances, elle nous expose comment elle s'y prend pour se dénicher des hommes dans les discothèques ou autres endroits du genre. Ses prouesses s'effacent vite derrière un dessèchement qu'elle parvient mal à dissimuler.

[...]

Le troisième et dernier morceau de *Profession : je l'aime* relate les confidences de deux vieilles dames, Eva et Evelyne, qui se bercent sur leur galerie par un beau soir d'été à la campagne. Pendant qu'Eva maugrée sur tout ce qui l'environne, Evelyne nous confie l'aventure qu'elle a eue avec un vendeur de brosses « Fuller », il y a bien longtemps.

Ce périple de la tendresse perdue et retrouvée nous révèle deux vieilles demoiselles qui vivent l'une à côté de l'autre sans jamais s'être véritablement connues. Elles réalisent qu'elles ne peuvent plus revenir en arrière et qu'elles disparaîtront sans laisser de traces.

[...]

Ce fragment d'une grande puissance d'évocation frappe par la richesse des dialogues qui, par leur simplicité et leur poésie, touchent profondément le spectateur. L'atmosphère intimiste favorise la complicité avec ces deux vieilles filles. On grelotte avec elles et on a le vague à l'âme. Ce caractère d'intimité que l'on a voulu reproduire sur scène convient bien à la formule du café-théâtre, à cause même de l'exiguïté des lieux.

C'est sans contredit le clou de la soirée, en comparaison des deux autres textes plus ordinaires, qui exploitent la faveur dont jouissent actuellement au théâtre les portraits de femmes.

Joceline Hardy

À propos de *Panique à Longueuil* de René-Daniel Dubois, *Jeu 17*, 1980, p. 111-114.

Panique à Longueuil ou le théâtre par l'absence ou, pour paraphraser une expression (« le théâtre de la pauvreté »), le théâtre de la famine. Tout le spectacle ne repose que sur deux éléments : la parole et le geste. Et ce langage double est parfaitement maîtrisé par les comédiens (Serge Dupire y est excellent !). Ça se voit ; j'ai aimé *Panique à Longueuil*. Je trouve que ça été l'un des meilleurs spectacles de la saison dernière (qu'on a repris cet automne, au Café Nelligan toujours...).

[...]

Chassé du paradis, M. Arsenault n'y peut plus rentrer. Comme quoi cette merveilleuse histoire continue ! Et dans la tourmente du retour il n'a pas vu les gens, tous les autres locataires qui l'ont, en fait, accueilli, qui ne voulaient pas le laisser partir. Le fil d'Ariane (ses pâtés au four pour sa femme) le ramène au début du labyrinthe où il est confronté avec un nouveau Minotaure : lui-même. *Panique à Longueuil* est une pièce à voir tant pour son aspect visuel que pour son contenu épique qui fait éclater le réalisme linéaire à la Michel Tremblay, le renouvelle en le charcutant et en le faisant ainsi basculer dans l'imaginaire (aussi réel, lui aussi). C'est une pièce démente. Les années 80 promettent d'être assez folles. En route pour la panique de l'an 2000.

Jean-Paul Daoust

À propos du premier texte de Normand Chaurette *Rêve d'une nuit d'hôpital*, *Jeu 18*, 1981, p. 124-125.

D'une certaine façon, la pièce de Normand Chaurette n'est pas sans rappeler le titre que Nelligan aurait choisi pour son recueil : « Motifs du récital des anges ». Construite en effet comme un récital, dans une perspective impressionniste, anti-biographique, elle retient de Nelligan ce que ses lecteurs en retiennent. Non pas la vie, la folie et la mort, mais le rêve, les fantômes, les images. Sont inscrits dans la pièce les principaux motifs des poèmes : la musique, l'enfance, la femme, puis l'univers céleste des anges et l'enfer du spleen. Nombreuses sont les références en relation directe avec la poésie : sainte Cécile que Nelligan appelait « l'organiste des anges », Paderewski, pianiste et héros polonais, Rimbaud et Baudelaire. Nombreux aussi, les rappels : le chœur qui récite des extraits de poèmes, les personnages qui en font des répliques, le violoncelle qui donne au geste sa langueur et sa gravité. C'est ici une superposition de la vie et du rêve par un théâtre où la poésie elle-même devient actant.

Lucie Robert



Panique à Longueuil de René-Daniel Dubois (La Gougoune de Fantex, 1980).
Sur la photo : Serge Dupire, Larry-Michel Demers et Martin Keven. Photo : Benoît Neveu.

À propos du spectacle *Cœur à gaz et autres textes Dada* de Denis Marleau, *Jeu 23*, 1982, p. 147-149.

« Amusement des ventres rouges au moulin des crânes vides, amusement des ventres rouges au moulin des crânes vides »... je répète, comme je l'ai fait au Quat'Saouls Bar au début du spectacle dadaïste monté par Denis Marleau. Je répète, mais ne radote pas, car rien ne sert d'expliquer : il faut partir dada ! Reprendre cet extrait du *Manifeste cannibale* de Picabia donné par Reynald Bouchard, occasionnellement remplacé par le metteur en scène, n'a rien d'incongru ni d'inquiétant. D'après Tzara, l'état normal de l'homme (l'homme au sens archaïque) n'est-il pas dada ? Regretter de n'avoir respiré qu'à deux reprises cette atmosphère dada, chauffée par Schwitters, Ball, Arnould, Serner, Breton, Picabia et Tzara, serait même rassurant. On a rarement l'occasion d'assister à un spectacle qui dit merde à l'Art. MerdRe, pourrait-on renchérir, puisque cette représentation dadaïste est une gracieuseté de la compagnie Ubu.

Comme tout est pataphysique et que « Dada est tatout », rien d'étonnant à ce que Tzara et Ubu aient quelques affinités et particulièrement le goût du paradoxe. Denis Marleau a affronté les pata-dada-textes dans l'esprit requis en « gardant une attitude libre et didactique », en conservant le « doute dadaïste » comme il l'avoue dans le dépliant publicitaire de son spectacle. L'entreprise était risquée, *Cœur à gaz* est, par

Tzara lui-même, présenté comme la plus grande escroquerie du siècle. Rappelons que cette pièce précédée du même collage de textes dadaïstes, fait par le metteur en scène, a été jouée au mois d'avril 1981 au Musée d'art contemporain, dans le cadre de l'exposition Sonia Delaunay. L'accueil avait été fort enthousiaste ; on n'a pas tous les jours Dada chez soi.

[...]

Le jeu d'équilibre entre les deux parties du spectacle se trouve également respecté par le fait que *Cœur à gaz*, bien qu'il s'agisse d'un texte, maintient l'illusion de l'improvisation (Nez jouant le rôle d'un spectateur dont les réactions sont prises en considération par les autres personnages) et que le collage maintient une illusion théorique, même si l'on n'est pas sans savoir que la théorie dada est sans fondement. La partie collage ne récupère donc pas *Cœur à gaz* ; elle reste conforme à l'esprit dada. La qualité des textes y contribue certainement. Denis Marleau a eu aussi l'heureuse initiative de varier le genre des textes, enchaînant entre autres une correspondance entre Tzara et Breton dans laquelle ce dernier est nargué par le législateur dadaïste, un poème phonétique d'Hugo Ball intitulé « Elefantenkarawane » (La caravane d'éléphants), et ce très beau manifeste de Tzara qui commence par « Pour lancer un manifeste, il faut A B C... » – rien de plus « manifestaire », il va sans dire, que cette démythification du genre !

Line Mc Murray

Cœur à gaz et autres textes
Dada de Denis Marleau
(Théâtre UBU, 1981). Sur la
photo : Pierre Chagnon.
Photo : Gabriel Lefebvre.



Rompant avec l'habitude des spectacles de groupe mis en scène par leur fondateur-animateur, les Enfants du Paradis présentaient au printemps dernier un *one man show* de Gilles Maheu.

On annonçait un spectacle d'inspiration autobiographique ; le titre, par exemple, était celui d'une chanson que le père de Gilles Maheu chantait parfois. Malgré cette présentation, il ne faut pas s'imaginer *l'Homme rouge* comme un autre journal intime arrangé pour le théâtre : il est autre chose et beaucoup mieux ; on en donnerait une idée à peu près juste en parlant d'une variation sur le thème de la relation père/fils à partir d'éléments puisés dans la vie de l'auteur.

Au début du spectacle, Gilles Maheu est caché sous un lit. Il en sort en poussant devant lui un panier de treillis métallique rempli de quelques articles d'épicerie. La première partie du spectacle est une suite d'images qui nous donne un aperçu de la vie d'un livreur d'épicerie pendant la Dépression. C'est un homme jeune, presque un enfant, qui a l'air perdu et naïf dans son uniforme bleu gris qui rappelle celui des forces armées canadiennes. Le moment principal de cette première partie est le dépuclage de cet adolescent par une de ses clientes. Cette scène, comme toutes les scènes de ce spectacle, est visuelle, gestuelle, scénique... autrement dit, elle est quasi impossible à décrire. Disons simplement que Maheu a su théâtraliser avec grande intelligence le rire nerveux du jeune homme, la danse qui rapproche les partenaires, le trouble du désir, la peur et les inhibitions, le refoulement castrateur, la fugacité du plaisir et la culpabilité sanctionnée par l'Église.

[...]

Cette description rapide et partielle du déroulement du spectacle suffira à en faire ressortir plusieurs caractéristiques importantes. *L'Homme rouge* n'est pas un spectacle narratif mais plutôt une suite d'images relativement indépendantes dont la juxtaposition compose cependant un ensemble. La parole y est peu importante ; l'essentiel de l'œuvre est fait de la gestuelle, de la mimique et des déplacements de Gilles Maheu, de son travail avec les objets, des rythmes et des musiques qu'il a choisis.

Cette importance du travail formel n'est toutefois pas gratuite. La maîtrise qu'a Gilles Maheu de l'espace et du jeu lui a servi à créer une œuvre qu'on peut à bon droit qualifier de poétique. La suite des images-séquences de *l'Homme rouge*, si elle ne véhicule pas de message ni ne crée d'atmosphère, induit cependant une profonde impression chez le spectateur.

Benoît Laplante

La scène psychodramatique se déploie entièrement en une zone imaginaire et elle a, pour les personnages mis en jeu, une fonction de libération, de révélation et de création du sujet par rapport au réel, sans autre incident sur le plan du réel que de permettre de pouvoir l'aborder enfin. Pour parvenir à cette ultime création dans le réel, pour enfin accoucher et accéder au langage, Chryssippe doit renoncer à cette prolifération de l'imaginaire dans le réel et se livrer à une structuration symbolique qui lui permette de s'énoncer comme sujet en délivrant son nom propre : Louis Tanguay.



La Contre-nature de Chrysippe Tanguay, écologiste de Michel Marc Bouchard (Théâtre d'Aujourd'hui, 1983). Sur la photo : Marc Béland, Daniel Simard et Anne Caron. Photo : Daniel Kieffer.

La scénographie de *la Contre-nature...* demeure sans doute l'une des plus belles et des plus pourvues de sens que l'on ait vues au Québec. Ce théâtre intérieur ouvert aux regards des analystes dans la salle s'offre comme un espace de projection, un véritable palais des miroirs. Les deux murs absents par lesquels le spectateur est amené à jeter son regard représentent, avec peu d'insistance mais beaucoup de justesse, ces murs-miroirs qui permettent à l'analyste d'observer le patient sans être vu. Pendant ce temps, l'analysé ne voit que sa propre image, sans douter de la présence d'un observateur de l'autre côté du miroir. Le contexte de l'analyse se voit donc habilement souligné. De plus, tout un mur de la pièce est garni de miroirs de grandeur variable qui ne font que renforcer l'idée d'une fragmentation du sujet. D'ailleurs, en représentation, le sujet est perçu et entendu dans son morcellement, et il s'entend lui-même dans son propre (ou impropre) discours *réfléchi* par le groupe. Les acteurs employés s'engagent ainsi à lui présenter un miroir à la fonction unifiante, pour en arriver à une prise de parole décisive, une constitution définitive du Je.

Stéphane Lépine

À propos de *Circulations* de Robert Lepage, *Jeu* 35, 1985.2, p. 153-155.

Une structure de représentation par *flashes*, une jeune femme qui s'assume enfin, un voyage à New York en passant par Provincetown, un *walkman*, deux ou trois pas de *breakdancing*, un synthétiseur et beaucoup d'anglais : on aura compris que *Circulations* ne néglige pas l'astucieux agrément des choses à la mode. Il n'y manquerait que quelques airs wagnériens pour être tout à fait *in...*

Ironie mise à part *Circulations* met brillamment en évidence quelques nouveaux principes qui semblent régir une partie de la production théâtrale québécoise, sinon la plus intéressante, tout au moins la plus dynamique ou, en d'autres mots, la plus *hot*. D'abord une prédilection pour les cultures et les langues étrangères (le Québec, ça ne se porte plus), particulièrement celles qui ont pour nous un petit relent de décadence et de trahison : la germanique et l'américaine (voir plus haut pourquoi *Circulations* n'est pas totalement *in*). Puis un goût immodéré de l'image, du son, de l'anacrouse dans la construction dramatique, un besoin d'occuper l'espace scénique à la manière insolite des vagues et des coups de vent : le mouvement avant tout, la multiplicité des pistes. Enfin, et surtout, une terrible volonté de séduction, de faire plaisir dans le sens presque douloureux du terme. Du racolage en tant qu'art. Quand il n'y a pas de talent, c'est vulgaire. Mais quand on a su joindre l'originalité de l'expression à l'intelligence, à la sensibilité de même qu'à un genre supérieur de roublardise – c'est le cas dans *Circulations* – le public sort de la salle épuisé de contentement, heureux en quelque sorte.

[...]

Marie-Louise Paquette

À propos du *Dernier Délire permis* de Jean-Frédéric Messier, *Jeu* 54, 1990.1, p. 172-175.

Le Dernier Délire permis propose au spectateur – tenu en haleine les deux trop courtes heures que dure le spectacle – une belle quête, simple et complexe à la fois, de l'amour absolu possible/impossible. La grande question quoi ! Ou, plus justement, l'une des quelques questions essentielles de l'existence, de celles qui transgressent temps et espace. Transgression qui se reflète dans le propos et dans sa représentation. La référence au *Dom Juan ou le Festin de pierre* de Molière n'est peut-être là que pour rappeler au spectateur la pérennité du mythe, le caractère obligatoire du propos. Jean-Frédéric Messier caressait depuis déjà un moment le désir de se mesurer au *Dom Juan*. Il n'est peut-être pas inopportun de rappeler qu'il avait, en 1998, adapté et mis en scène *l'Arrache-cœur* de Boris Vian : une même angoisse fondamentale devant l'amour et la vie réunit sans doute, sous leur surface, ces deux textes. Et, dans les deux cas, l'œuvre première a d'abord servi de canevas de départ, de tremplin à l'adaptation créatrice (*l'Arrache-cœur*) ou à la création tout court (*le Dernier Délire permis*).

Le spectateur n'assiste pas à un *Dom Juan* « revisité », « actualisé », « modernisé ». S'ils portent la trace de leurs illustres prédécesseurs, les personnages pour ainsi dire renommés apportent une toute nouvelle dimension par un simple effet de renversement de la perspective. C'est ainsi que Don Juan se présente sous les traits d'une femme assoiffée de conquête et d'absolu, Domme. Elvire, l'épouse effacée chez Molière, prend ici la parole et devient romancier (autre changement de sexe) ; les chapitres du roman qu'il écrit constituent les tableaux de la pièce qui se crée et se joue devant nous. Charlotte, maintenant Charlot, n'a rien à voir avec la petite paysanne naïve de Molière, et cela donne naissance à un personnage original, fort et qui vient jeter son glacial regard sarcastique et lucide sur ce monde en quête de romantisme et d'absolu. Quant à Sganarelle, Mathurine et Pierrot, ils donnent lieu, eux aussi, à des créations tout à fait originales.

Toute la pièce est constituée par le roman d'Elvire. Délire/Elvire : une seule lettre s'interpose pour distinguer ces deux mots, et cela indique bien la place centrale d'Elvire,

enchâssé tout à l'étroit entre deux autres mots évoquant la restriction (« dernier », « permis »), alors qu'il est tout délire, c'est-à-dire exultation, absence même de limite. La dédicace, « à Domme », annonce déjà la ligne de force reprise par cette dernière apostrophe d'Elvire à Domme : « Me ferez-vous la grâce de bien vouloir me reconnaître ? » Poser d'entrée de jeu aussi pathétiquement la question, c'est, bien sûr, y répondre : non, jamais Domme ne reconnaîtra Elvire puisque sa logique de personnage lui interdit de s'attarder à une conquête et lui commande impitoyablement de toujours poursuivre sa quête essoufflée...

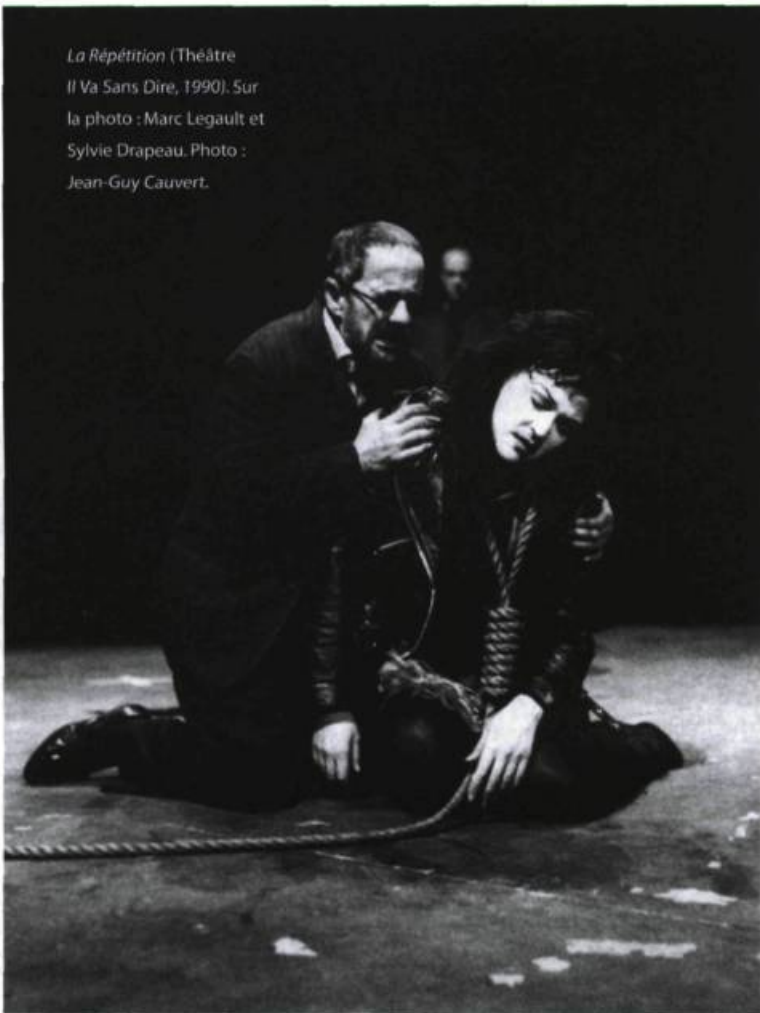
Marc Boucher

À propos de *la Répétition* de Dominic Champagne, *Jeu* 55, 1990.2, p. 148-152.

Tout amateur de théâtre conserve par-devers soi, j'imagine, une liste plus ou moins avouée de représentations dont le souvenir étincelant lui permet, dans les moments gris du doute, alors que s'accroissent les déceptions d'une saison dramatique, de ne jamais perdre tout à fait la foi dans l'objet mystérieusement essentiel de son amour, ni l'espérance en des spectacles meilleurs, ni l'indulgence à l'égard de ces œuvres souvent moyennes ou médiocres qui font mieux apprécier les réussites. C'est au double sens du mot que ces dernières paraissent alors exceptionnelles : elles sont rares, elles sont mémorables. Du nombre, il faut maintenant compter *la Répétition* de Dominic Champagne que, pour ma part, depuis un certain soir de janvier, j'ai ajouté à ma liste talismanique, à côté, entre autres, d'*Elvire Jouvét* 40 et d'*Autour de Phèdre*.

C'est la même expérience d'une subtile métamorphose de l'espace commun dans lequel acteurs et spectateurs se trouvent pris que ces trois représentations font vivre, et le décollage s'est fait, chaque fois, pour ainsi dire instantanément, dès les tout premiers mots. Phénomène d'autant plus notable que les metteurs en scène (Françoise Faucher, Jean-Pierre Ronfard et Dominic Champagne lui-même) avaient pareillement renoncé à la séduction des accessoires et du décor, voire à une certaine neutralité de la scène, et opté pour le gris, le froid, le nu. Tous trois avaient gagné leur audacieux gambit. Dans leur plan, l'imaginaire était appelé à suppléer au reste, parce que les conditions nécessaires à une telle opération avaient été mises en place, sans qu'on puisse, à vrai dire, les identifier clairement... Comme le dit et le redit extatiquement et lapidairement un des personnages de la pièce de Dominic Champagne : « Ah ! Le théâtre ! »

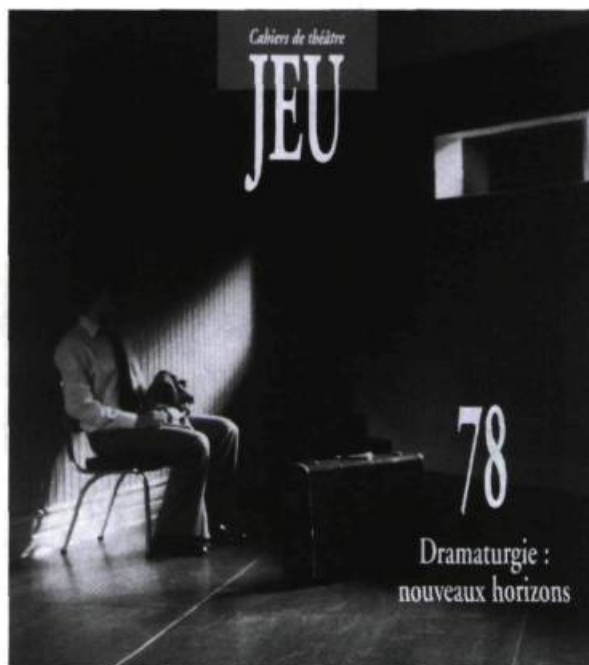
La Répétition (Théâtre
Il Va Sans Dire, 1990). Sur
la photo : Marc Legault et
Sylvie Drapeau. Photo :
Jean-Guy Cauvert.



Dans *la Répétition*, il avait fallu que Luce (Sylvie Drapeau) s'avance vers nous, dépose quelques roses à terre comme pour reproduire la fin d'un spectacle triomphal, nous regarde, pour qu'aussitôt prenne sens tout ce qui, inerte et agressif, s'offrait aux regards dès notre entrée dans la Salle Fred-Barry : les murs sombres du fond de scène qui exhibaient crûment leur tuyauterie d'habitude camouflée par des rideaux ou un décor quelconque ; l'immense échelle double, côté jardin, comme abandonnée après le grand ménage ; la table jonchée d'objets hétéroclites (machine à coudre, miroir, crayons gras, poudriers, etc.) ; l'arbre rabourgi qui, à droite, se détachait difficilement sur la grisaille du sol et des murs. Au-delà, il y avait la masse luisante d'un piano-bar (dont Christian Thomas joue discrètement tout au long de la pièce) qui dessinait une sorte d'espace hors les murs. Tous ces objets devenaient soudain comme vivants, projections visibles du « bobo existentiel plein de pus » de cette actrice qui semble ne survivre qu'à l'aide de doses massives de calmants [...]

C'est qu'en dépit de ses triomphes Luce a décidé de passer à la mise en scène pour se trouver, pour comprendre ce qu'elle cherche depuis si longtemps à travers des personnages fictifs dans lesquels elle s'est profondément perdue, au point qu'elle en est venue à douter de sa propre existence. Elle cherche l'âme. Et, pour son coup d'essai, elle a choisi de monter *En attendant Godot*. Elle-même y interprétera Lucky, mais son Pygmalion à elle, « grand acteur fini » recyclé en directeur de salle aveugle, Pipo (Marc Legault), qui l'a fidèlement, et peut-être amoureux, suivie tout au long de sa carrière, l'exhorte de revenir à la scène pour y être ce qu'elle est vraiment, une actrice, et rien d'autre. L'idée de monter du Beckett ne lui sourit ni esthétiquement ni économiquement. Mais Luce résiste, et c'est plutôt lui qui cédera à sa demande de jouer le rôle de Pozzo. Enfin, par le biais des petites annonces, elle essaie de recruter, pour jouer Vladimir et Estragon, des non-professionnels dont le « vécu » devrait coller, autant que faire se peut, à celui de leurs personnages. Deux pauvres hères, un éclopé, Étienne (Luc Gouin), ancien *gogoboy*, et un incontinent, Victor (Norman Helms), vague figurant de cinéma, seront les malheureux élus. Après d'éprouvantes répétitions, arrive le soir de la première. Tout le monde attend Luce ; on est habitué à ses retards. Mais, cette fois-ci, Luce ne se présentera pas...

Alexandre Lazaridès



Celle-là de Daniel Danis (Espace GO, 1993). Sur la photo : Isabelle Miquelon et Jean-François Pichette. Photo : Yves Renaud. Le spectacle a fait la couverture du numéro 78 sur la dramaturgie.

Le « gâchis », c'est ce moment de crise où la Mère a battu son enfant presque jusqu'à le tuer, provoquant le départ du petit, condamné à rester « dans sa tête d'enfant », et stigmatisant à jamais l'existence des deux autres ; et bien qu'il nourrisse le crescendo dramatique, il ne *survient* pas inopinément : le geste de la Mère s'est préparé peu à peu dans la frustration et la violence, effets insidieux de la morale janséniste dans laquelle elle a grandi. L'une des réussites de l'auteur (Daniel Danis, qui a la jeune trentaine, voyait là sa première création à la scène) est d'avoir mis en place par touches délicates et précises les sources de la névrose de la Mère.

[...]

Le texte de Daniel Danis laisse passer l'émotion par de toutes petites valves, comme si la parole causait une douleur insoutenable. Les mots sont comptés, objets précieux que les personnages reprennent sans cesse pour nommer leur dépit, leurs désirs. Malgré la musicalité des mots et le lyrisme des images vibrantes, la langue de l'auteur adopte une syntaxe faite de ruptures successives, qui se brise sur elle-même, lacérante comme une lame pointue. C'est que la parole n'est pas facile, mais qu'elle est aussi le moyen nécessaire pour soigner la blessure, libérer la mémoire. J'ai pensé à l'image de l'eau oxygénée sur la plaie vive : un traitement fait de petites applications brûlantes, parce qu'il le faut pour guérir, mais où on laisse la douleur s'atténuer entre chacune.

[...]

Daniel Danis a inventé un univers foisonnant, dense, dont je n'ai pas exploré ici toute la richesse métaphorique. Les images qu'il a dessinées, dans une langue qui surprend à chaque détour, m'ont suivie longtemps après la représentation. Surtout une image, paisible enfin, au bout d'un « ruban de souvenirs » : celle du Fils qui, après l'enterrement, a choisi d'habiter le logis, se réappropriant l'univers maternel et se réconciliant peut-être avec l'enfance, gardée jalousement en lui parce qu'il en a été arraché.

Patricia Belzil j

