

## Textes

Danielle Salvail and Benoit Pelletier

---

Number 55, June 1990

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27010ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

### ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this review

Salvail, D. & Pelletier, B. (1990). Review of [Textes]. *Jeu*, (55), 194–199.

# textes

## «les guerriers»

Texte<sup>1</sup> de Michel Garneau. Photos du spectacle : René Binet. Montréal, VLB Éditeur, 1989, 128 p.

«Les Guerriers», pour parler de la guerre et surtout de l'industrie militaire, là où nous les vivons ici : à l'intérieur; en tant qu'idée; en tant que condition économique; en tant que condition culturelle.

[...]

La culture de masse dit bien clairement que la valeur première c'est l'argent et que le plaisir ultime, la solution ultime et l'honneur ultime, c'est la violence.

En préparant «Les Guerriers», c'est devenu horriblement évident que la guerre n'est pas pensée, ne l'a jamais été et qu'ainsi elle est encore faisable et que la majorité des terriens, désolés ou indifférents, la croient possible, probable, inévitable, prochaine.

Elle a tant de complices impuissants : nous autres... «Les Guerriers», c'est «nous autres» ou si vous voulez, plus clairement, «nous-les-autres» (p. 13)

Ce texte semble être né de la révélation soudaine (?) de l'absurdité de la guerre et de la menace constante qu'elle représente, malgré les apparentes stratégies et ententes parallèles, parce que, par la force des choses et du temps, elle est peut-être devenue un fait profondément et sauvagement humain. L'auteur a voulu situer l'action de cette pièce actuelle sur un sujet correspondant dans un lieu *moderne* et parvenu, peuplé d'appareils de pointe (micro-ondes, lit solaire, machine à

exercices, télé, vidéos, lecteur-laser, ordinateurs) auxquels il donne valeur de signes iconographi-

ques témoignant de la «qualité de vie» vide et stérile — à force du trop-plein de présence de ces appareils de médiation et de remplacement qui, dans la conception de l'auteur, «pourraient être des sculptures». À travers ces objets, l'auteur prévoit, selon ses indications sur le décor, projeter «des images / des cosmogonies / des vues de la terre à partir de la lune / des moments de guerres / pas essentiellement des images de combat / mais aussi des textes / des traités / des publicités / dessins et photos de mode militaire», et ce, de façon «que la fonction de l'iconographie soit claire :/ que le spectacle se déroule dans l'histoire / ostensiblement» (p. 8). Ainsi, le loft clos et confortable devient une sorte de microcosme d'un univers extérieur menaçant, que ce lieu fermé et les êtres qui l'habitent portent en eux-mêmes, toujours, en filigrane. Cette idée d'une humanité et d'un environnement porteurs d'une violence contenue ou exprimée de façon d'autant plus excessive qu'elle est souvent détournée, semble être affirmée davantage par le décor dont on prend soin de souligner la fonction de *signe*, quasi hiéroglyphique, que par les dialogues, peut-être parce que le phénomène guerrier est plus facilement acceptable et envisageable globalement

1. Créé le 6 avril 1989 à l'Atelier du Centre national des Arts, à Ottawa, en coproduction avec le Théâtre d'Aujourd'hui.

publications

que sur un plan individuel ou intime, même si l'on sait — presque intuitivement — qu'il y a sa place.

Dans cet abri pré-*new age* se réfugient deux créateurs en publicité doués mais blasés, l'un (Gilles) par dérision — par là, son état se rapproche davantage du désespoir —, l'autre (Paul) par indifférence; ils sont blasés de leurs idées de génie à succès, dont la conception leur est devenue routinière, mais aussi de leur vie trop aisée, pleine d'objets / signes creux qui n'expriment plus que le leur et la facticité d'une matérialité vaine qui a vaincu les illusions de jeunesse<sup>2</sup>. Paul et Gilles viennent de décrocher «le contrat de



[leur] vie», celui de la défense nationale, de «l'armée», légitimisation de la violence paranoïaque de notre époque et de bien d'autres. Ils ont dix jours pour pondre le slogan à toute épreuve qui va vendre à la clientèle cible l'entreprise guerrière ainsi désamorcée en devenant produit de consommation. Car la publicité est bien l'expression ultime de ce monde superficiel que semble être devenu le nôtre et dont elle présente une parodie rentabilisée par les détournements de langage, de sens, d'images, d'idéologies, qu'elle exerce sans cesse : pour berner les gens avec des paroles, il suffit de vider les mots de leur sens<sup>3</sup>. Pendant ces dix «journées» (les différentes scènes), Gilles, le penseur, et Paul, l'administrateur, nourris aux «noix luxueuses», aux *TV-dinners*, au scotch et à la coke de qualité supérieure, vont épuiser leurs mots à trouver le mensonge médiatique qui va banaliser la menace guerrière en transformant l'armée en «business» dont on trouve les coordonnées «dans les pages jaunes<sup>4</sup>». Mais à cause de cette surutilisation des mots, Gilles et Paul sont vite confrontés à la vacuité de leur univers et de leurs efforts, à l'évidence de la menace omniprésente et à leur impuissance devant celle-ci, qui les amène à être toujours sur la défensive. Leurs luttes, physique, affective et professionnelle, s'arrêtent et reprennent périodiquement, telles les guerres dans l'histoire hu-

maine<sup>5</sup>. Leurs efforts aboutissent le huitième jour, mais la pièce s'arrête avant la durée prévue, le neuvième jour, avec la mort de Gilles qui, assailli par des malaises cardiaques depuis le début de la pièce, subit une crise fatale; et c'est un peu comme si ses angoisses l'avaient rattrapé, comme s'il avait été dépassé par l'aberration de son idée et du produit qu'elle va servir à vendre, ou déjoué par la dérision qui était sa source d'inspiration<sup>6</sup>.

L'écriture des *Guerriers*, «réaliste» dans la mesure où elle cherche à matérialiser une psyché angoissée et à rendre compte, un peu dérisoirement, d'un milieu facilement identifiable, témoigne d'une recherche rythmique élaborée, par exemple, par l'emploi de phrases jamais achevées, toujours complétées par d'autres segments ou laissées en suspens, remplies de creux, de pauses, de silences (dont la durée réelle est

2. Et l'insatisfaction de cette jeunesse devant cette superficialité serait à rattacher à ces violences ou à ces indifférences : «les gens savent pas c'qu'y disent / les enfants chantent des commerciaux / les mêmes valeurs artificielles se r'trouvent / dans la politique professionnelle / dans le sport professionnel / la religion professionnelle l'amour / l'amour professionnel / ça fait que moi l'enfant de vingt ans / j' partage une sorte de responsabilité / avec tout le monde / une sorte de responsabilité anonyme / j'voudrais être responsable personnellement [...]

le mal moi l'enfant de vingt ans / j'voudrais être le mal / un démon / j'voudrais sentir mes ailes noircir / me découvrir tout diable un bon matin [...]

et tuer / tuer personnellement / légitimement / pour dire à l'humanité c'que j'pense d'elle / pour dire à dieu c'que j'pense de lui / ou elle.» (p. 91)

3. «Si le monde entier devient criminel de guerre / pourquoi pas / déjà moi j'assassine l'espoir de l'humanité [...]

dans le métier qu'on fait! / user du langage comme on le fait! / c'est assassiner le langage le vider / c'est pomper du vide dans le langage / avec des mots vidés.» (p. 89-91)

«Ton fameux langage existe seulement / pour qu'on arrive à dire qu'y a rien / à dire.» (p. 94-95)

4. «Gilles : NOUS SOMMES DANS LES PAGES JAUNES !!!

Paul : qui ça?

Gilles : l'armée la défense nationale la guerre / faut pas jouer sur aucun autre sentiment / aucune autre émotion que le sérieux de la business! / écoute / nous sommes l'armée / nous sommes une grosse / une bonne compagnie / quelque chose de sérieux / de rentable / donc / nous sommes dans les pages jaunes!» (p. 105-106)

5. «La paix amène la richesse, la richesse amène l'orgueil, l'orgueil, la colère, la colère, la guerre, la guerre amène la pauvreté, la pauvreté, l'humanisme, l'humanisme, la paix, qui amène la richesse et ainsi va le monde.» (Luigi Da Porto (XVI<sup>e</sup> siècle), cité en exergue.)

6. «c'est comme ça que l'imposture est née / c'est comme ça que chu devenu / c'que t'appelles le meilleur idéateur au canada / c'est comme ça qu'à chaque job / j'ai toujours peur de perdre le sens / de la dérision / parc'que c'est / ma créativité.» (p. 53)

indiquée), régies par un effet de discontinuité. Cette écriture plus poétique que dramatique rend bien l'actualité de son sujet, peut-être justement parce qu'elle en parle à un autre niveau, plus fondamentalement humain (comme l'est l'instinct guerrier) et que le dialogue traditionnel ne saurait atteindre sans cette poésie qu'il faut lui insuffler. La pièce reste bien ancrée dans la réalité immédiate, parce qu'elle est documentée, et parce qu'on y retrouve des référents identifiables<sup>7</sup>. Et c'est par là, par cette réalité reconnaissable bien que transmuée, que *Les Guerriers* est une pièce inquiétante — même si elle ne l'est qu'en filigrane et avec parfois un peu de la moralité inhérente à une tentative d'apaisement d'une conscience qui ne peut plus se dire innocente.

**danielle salvail**

## «les enfants n'ont pas de sexe?»

Traduction et adaptation du Théâtre de Carton. Photos de Jean-François Bauret, Pierre Brault, Christian Girard et François Lepailleur. Montréal, VLB Éditeur, 1988, 141 p.

Créée le 7 septembre 1979 à l'occasion du symposium international «Enfance et sexualité», initiative d'Hélène Beauchamp, la pièce *Les enfants n'ont pas de sexe?* était d'abord appelée à être la traduction et l'adaptation de *Darüber spricht man nicht* du collectif berlinois Rote Grütze, traduit en anglais par Jack Zipes sous le titre de *Sex is not for kids*<sup>1</sup>; mais ce texte «d'ailleurs» semble maintenant bien loin dans la genèse et l'évolution du texte «d'ici» qu'il est devenu.

D'abord appelé à une existence éphémère<sup>2</sup>, *Les enfants n'ont pas de sexe?* a dépassé le cadre restreint dans lequel la pièce fut créée : onze ans après sa création, on a célébré la 1 000<sup>e</sup> représentation. Plusieurs facteurs ont contribué à cette longévité : l'apport de nombreux créateurs, son statut d'œuvre collective, l'intérêt et les réactions de publics variés, l'originalité et le naturel de son discours sur un sujet délicat, controversé et «épeurant<sup>3</sup>». À cause du sujet de la pièce, ce parcours ne s'est pas effectué sans heurts; mais grâce à ce même sujet, ce parcours pourra encore se prolonger, accompagnant les mouvements contradictoires d'une société de laquelle ce texte procède en même temps qu'il la transforme<sup>4</sup>.

Dans un décor qui «peut représenter bien plus une atmosphère qu'un lieu précis» (p. 14), quatre enfants s'interrogent sur leur sexualité, sans toutefois, d'abord, la nommer. À mesure que

1. Texte de présentation de Jacinthe Potvin, p. 7-12.

2. Quatre représentations lors d'un symposium (p. 8).

3. La pièce montre bien que la crainte des enfants de parler de «ça» est en partie issue de celle de leurs parents et de la société en général.

4. «[Ce texte] s'est modelé aussi à l'évolution d'une société. Au Québec, en 1979, on parle depuis déjà quelques années d'introduire à l'école des programmes d'éducation sexuelle. En 1988, à l'élémentaire, ces programmes ne sont toujours pas en vigueur de façon systématique. La question demeure délicate et soulève chaque fois des prises de position passionnées.» (Jacinthe Potvin, *op. cit.*, p. 9-10).

7. Par exemple, on y lit des extraits d'ouvrages classiques sur la guerre; les slogans «inventés» par les personnages sont des slogans publicitaires connus.

s'enchaînent des scènes toujours bien resserrées, ils passeront de l'incertitude à la connaissance, en suivant une progression rigoureuse dont chaque scène représente une étape. C'est ainsi qu'on part de la question de la différence entre les garçons et les filles et de la curiosité qu'elle suscite, qu'on passe par les «mots qui chatouillent» (scène dans laquelle on énumère tous les termes inventés pour ne pas avoir à nommer les choses par leur nom) et les bribes de «plaisirs d'amours» que les enfants perçoivent à travers les détours et cachotteries des parents, et dont les coins d'ombre de la connaissance qu'ils en ont les conduisent à l'inévitable question : «mais d'où viennent les bébés?». L'apparition — littéralement —, au deuxième acte, de Connaissance, allégorie qui tombe à point, permettra aux enfants de connaître enfin les éléments qui leur manquaient pour résoudre le casse-tête. À l'aide de la poupée géante Herman, femme d'un côté, homme de l'autre, Connaissance expliquera, avec pédagogie, le phénomène de la reproduction en trois temps/scènes : «La rencontre», «La vie en dedans», qui introduit le personnage de Fœtus, et «La naissance». Fiers de leur connaissance nouvelle et enfin complète, les enfants peuvent passer à une autre étape : en parler avec leurs parents. Par un procédé un peu facile de mise en abyme<sup>5</sup>, les auteurs/interprètes incitent leur public à poursuivre la discussion amorcée dans la pièce (après que celle-ci leur a donné les outils nécessaires pour ce faire). Car si leur spectacle a expliqué avec bonheur des choses dont il est parfois difficile de parler, il faut aller au-delà de cet enseignement et de cette «représentation», et réaliser le dialogue suggéré entre les enfants et les parents. Le Théâtre de Carton résout bien le dilemme des spectacles pour enfants qui se veulent à la fois pédagogiques ou informatifs et divertissants, en réalisant son objectif sans sup-



pléer totalement aux éducateurs premiers, mais, au contraire, en atteignant ces derniers à travers leur public limité seulement en apparence<sup>6</sup>.

*Les enfants n'ont pas de sexe?* se présente comme un texte efficace qui a passé l'épreuve du temps, des publics et des artisans nombreux auxquels il s'est mesuré, et qui a su fondre formes et genres<sup>7</sup> pour enseigner sans ennuyer. Cette nouvelle édition<sup>8</sup> comprend un «dossier pédagogique» qui suggère des activités d'animation, et un texte de présentation qui retrace l'histoire de ce spectacle. L'intérêt tient aussi au fait qu'il représente la version la plus récente de ce texte-événement dont la force d'impact ne semble pas s'être atténuée et qui constitue une des plus belles réussites d'une écriture collective et «utile»<sup>9</sup>, si caractéristique d'une époque encore proche de nous et à laquelle ce texte survit éloquentement, en même temps qu'il témoigne de toute la créativité que ce courant suscita.

**danielle salvail**

5. Après avoir décidé de parler de leur sexualité avec leurs parents, les enfants s'exercent avant d'aller le faire «pour vrai» : ils vont jouer une pièce dans laquelle deux enfants qui sont allés voir le spectacle *Les enfants n'ont pas de sexe?* vont en parler à leurs parents, etc. (p. 112-116).

6. Dans certains cas — comme ce l'est ici —, «le théâtre pour enfants» s'adresse aussi aux parents et, par extension, aux adultes en général; car l'impact important de cette pièce ne tenait pas seulement au fait que l'on avait enfin trouvé un moyen divertissant et moins traumatisant d'expliquer la sexualité aux enfants, mais aussi au fait qu'en même temps on apprenait aux parents qu'il était possible et souhaitable de parler davantage de ces réalités aux enfants. La fonction didactique de ce théâtre s'étendit alors à toute une société et ce phénomène d'extension, qui fit que tous se sentirent concernés, positivement ou négativement, créa ainsi l'événement.

7. Jeux d'enfants, mime, marionnettes, humour enfantin (bien que vu par des adultes) ou burlesque, chansons, irrationnel, merveilleux ou réalisme «contemporain» (les enfants, à la veille d'entrer dans un nouvel univers, naviguent entre la magie de l'enfance et le quotidien plus prosaïque de l'âge adulte qu'ils ont rigoureusement étudié en observant leurs parents).

8. Une version avait déjà été publiée aux Éditions Québec/Amérique, dans la collection «Jeunes publics», en 1981.

9. «Finalement, *Les enfants n'ont pas de sexe?* est sans doute plus qu'un simple texte de théâtre. Il est devenu un outil que nous souhaitons mettre à la disposition de chacune, chacun; outil pédagogique, parce qu'il y en a long à apprendre sur le sujet; outil de rencontre, parce qu'il y en a long à se raconter entre petits et grands; outils de plaisir aussi, parce que ce texte espère susciter autant de joie que l'a fait le spectacle depuis sa création.» (Jacinthe Porvin, *op. cit.*, p. 12)

## «parades»

Texte de Jean Potocki, Arles, Actes Sud, 1989, 126 p.

Curieusement, Jean Potocki (1761-1815), un noble polonais, écrit toute son oeuvre en français. Connu aujourd'hui pour son célèbre roman à tiroirs *Manuscrit trouvé à Saragosse*, il fut considéré comme un des meilleurs auteurs de théâtre de son époque.

Dans une préface merveilleusement concise, Dominique Triaire nous donne une foule de renseignements sur l'auteur, l'époque et, bien entendu, sur la parade. À l'origine, les comédiens forains jouaient ce type de saynètes pour racoler les badauds à leurs spectacles. La parade était alors volontiers grossière, voire obscène. Puis, sous l'impulsion d'écrivains, tel Beaumarchais, elle s'est suffisamment policée pour être présentable dans les salons aristocratiques. Elle attirait les auteurs parce qu'elle leur permettait une invention verbale très gratifiante sur le plan créateur. C'est que le comique de la parade jouait désormais sur ce que les nobles (qui, eux, parlaient «bien») croyaient être le langage des classes populaires, tenu pour ridicule. De plus, par la relative insignifiance de ses personnages, hérités de la *commedia dell'arte*, la parade offrait la possibilité d'une critique sociale et politique. Potocki ne s'en est pas privé, d'ailleurs, dans la parade *Cassandre démocrate*, par exemple.

Les six parades réunies ici (on a joint à ce corpus une comédie vaudevillesque assez peu probante, *les Bohémiens d'Andalousie*) sont plutôt drôles! *Le Voyage de Cassandre aux Indes*, entre autres, m'a fait éclater de rire. Ce n'est pas peu dire quand il s'agit d'un ouvrage d'érudition. C'est qu'à quelques corrections près, sur lesquelles Triaire s'explique vers la fin du livre, les textes sont présentés dans leur édition originale, donc dans un français assez différent du nôtre. Cela reste toutefois facile à lire grâce à un glossaire. Ce livre, utile du point de vue historique, pourrait le devenir aussi pour les écoles de théâtre et les troupes d'amateurs qui trouveraient là de beaux

petits textes à partir desquels travailler le comique.

Dominique Triaire et Hubert Nyssen, gênés peut-être du ton léger des oeuvres, insistent sur le fait qu'elles révéleraient «le drame intime de l'auteur» aux prises avec une identité fuyante. D'accord, mais il faut parfois savoir prendre les choses pour ce qu'elles sont...

**benoit pelletier**

## «le prince constant»

Texte de Calderón, Aubier, coll. «Bilingue», 1989, 290 p.

La collection «bilingue» chez Aubier s'adresse visiblement à un public scolaire, dans ce cas-ci, celui des études hispaniques. L'introduction de Bernard Sesé, spécialiste des langues espagnole et portugaise, a ce côté académique qui nous rappelle les «petits classiques Bordas». Son analyse de la pièce de Calderón, dont il assure la traduction, manque de profondeur et d'esprit critique. Mais ne boudons surtout pas le plaisir d'avoir accès, en même temps qu'à sa traduction, à un texte d'un grand auteur d'une langue étrangère qu'on affectionne. À cet égard, les chapitres «Le vocabulaire et le style» et «La versification» sont les plus précieux de cette décevante introduction.

Le prince Constant du Portugal, fait prisonnier par les Maures, subit jusqu'à en mourir un esclavage cruel plutôt que de rendre au roi maure la ville de Ceuta, devenue chrétienne. J'ai toujours eu pour ce genre de héros une réticence viscérale. L'adaptation de Jerzy Grotowski, à partir de la traduction polonaise de J. Slovacki, au Théâtre-Laboratoire de Wroclaw, a fait du prince Constant, dit-on, une figure de la résistance à l'oppression. J'ai de la difficulté à percevoir autre chose dans le texte que du masochisme. Le texte original ne prend pas de distance par rapport au genre hagiographique dont il relève et auquel il est difficile d'adhérer aujourd'hui. L'oeuvre ne doit sa valeur qu'à la qualité

de sa construction et de sa langue. Cette œuvre de jeunesse de Calderón, écrite vers 1628, indique qu'il était déjà, à vingt-huit ans, en pleine possession de ses moyens.

Ce n'est peut-être pas l'œuvre idéale pour découvrir la dramaturgie, injustement méconnue, du Siècle d'Or espagnol, comparable à la période élisabéthaine en Angleterre et à la période classique en France, mais il faut bien commencer quelque part. Cependant, les traductions ne devraient plus tarder; des spectacles comme *le Grand Théâtre du monde* du Nouveau Théâtre Expérimental de Montréal et *la Célestina* de Rojas, mise en scène par Antoine Vitez au Festival d'Avignon 1989, permettent de soupçonner un prochain «printemps Siècle d'Or espagnol».

**benoit pelletier**

## études

### «les épreuves de l'art»

Essai de Danièle Sallenave. Actes Sud, série «Le temps du théâtre», Hubert Nyssen Éditeur, 1988, 112 p.

Le mot «épreuve» peut s'entendre, tour à tour, dans le sens d'une esquisse, d'un essai (telle est l'appellation de cet ouvrage) ou encore dans le sens de tout exemplaire d'une œuvre — on se trouverait alors à comparer le théâtre à une estampe dont les représentations, de soir en soir, seraient les différentes «épreuves». Le mot peut aussi laisser croire que l'art est une aventure périlleuse pleine d'embûches, sans compter que dans l'expression «mettre à l'épreuve», le mot se comprend comme une initiation, un test.

Cet essai de Danièle Sallenave est un recueil de dix textes, tous d'égale longueur, une dizaine de pages, portant sur ces différentes connotations de l'art théâtral.

Le livre s'ouvre sur une conversation entre trois individus où, d'arguments en arguments, chacun tente de faire comprendre ce qu'il aime ou n'aime pas au théâtre. Bizarrement, dirait-on de prime abord, la même raison est invoquée pour justifier son goût ou son aversion pour le théâtre: la présence des acteurs. Pour les uns, cette présence est la première source de bonheur puisqu'elle assure à l'événement une part d'authenticité; pour d'autres, elle est source d'inquiétude et de malaise puisque le spectateur est le cruel témoin d'un travail éprouvant (nous y revoilà) pour le comédien.

Bref, cette conversation sert à dévoiler les motifs des plaisirs et déceptions de l'expérience de spectateur. À défaut de faire le point, elle est également l'occasion de lancer quelques questions qui hantent le milieu théâtral depuis quelque temps déjà à propos, par exemple, de la liberté du