

Écrire la peur

Le théâtre musical de Joël da Silva

Guylaine Massoutre

Number 93 (4), 1999

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25773ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

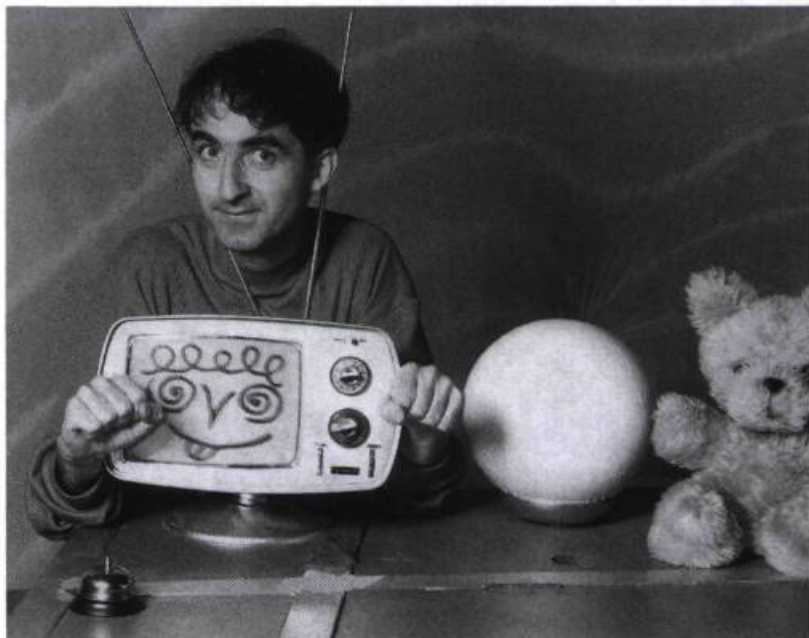
Massoutre, G. (1999). Écrire la peur : le théâtre musical de Joël da Silva. *Jeu*, (93), 18–23.

Écrire la peur

Le théâtre musical de Joël da Silva

L'écriture de Joël da Silva fait rire les grands comme les enfants. Son humour accompagnant son regard sur la cruauté, il aborde avec une franche liberté des réalités collectives touchant l'enfance, surtout à travers les thèmes de la solitude et de la peur. Cette dimension du collectif ressort notamment par son utilisation des mythes : « Une sorcière. Elle a trois cents ans, bien que, comme on dit, elle ne les fasse pas », est-il écrit au début du conte musical *le Pain de la bouche*. Dans les contes traditionnels, il puise un matériau sans cesse renouvelable et universel.

En cela, Joël da Silva est un auteur classique ; mais son rapport à la tradition orale est tout imprégné d'appropriation singulière. Voyez, par exemple, le portrait de Barbe-Bleue, errant désœuvré dans son château : « J'avait pas d'amis. / J'avait juste une barbe / Bleue comme la nuit. / Alors j's'en retournait / Dans son château, dans sa nuit. / Et son ombre le suivait, / Dans son château, dans sa nuit. / J' regardait la télévision / [...] J' rêvait... à Blanche¹. » Benoît, l'enfant de la pièce, n'a pas peur des monstres tapis dans les coins ; mais quand on sait que Blanche est une petite fille de son école et qu'il converse, seul, avec la cassette qui lui raconte l'effrayante histoire de Barbe-Bleue, on s'attend à voir le conte projeter sa réalité effrayante, formatrice et déformante, sur le quotidien de Benoît. « Je rêvais d'une fable qui ferait resurgir notre enfance ou, plus exactement, l'enfance que ma mémoire et mon imagination m'avaient restituée », explique-t-il². Toutes ses pièces sont des témoignages d'adulte sur la construction du monde telle qu'elle a été vécue par l'enfant.



Joël da Silva dans *la Nuit blanche de Barbe-Bleue*, mise en scène par Louis-Dominique Lavigne, Théâtre de Quartier, 1989. Photo : Yves Renaud.

1. *La Nuit blanche de Barbe-Bleue*, Montréal, VLB éditeur, 1989, p. 16.

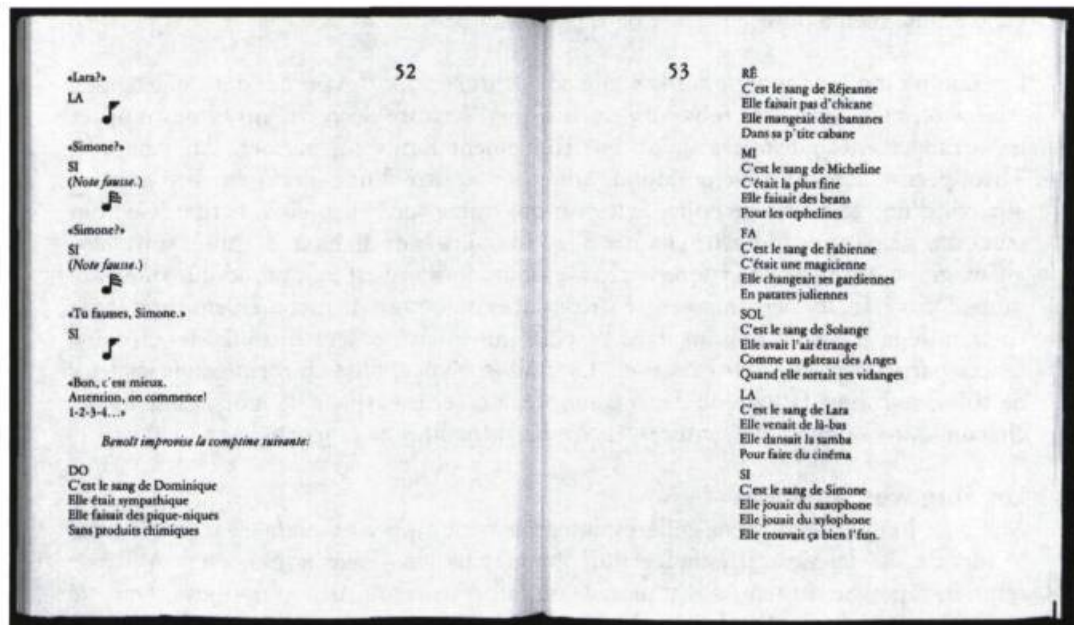
2. *Le Pain de la bouche*, Montréal, VLB éditeur, 1993, p. 13.



Des mondes de solitude

Un premier constat s'impose. Dans cette œuvre, la relation parents-enfants est soumise à bien des excès, dont le plus marquant est le fait que chacun y pêche par sottise. Inconscience de l'adulte et crédulité enfantine s'y répondent en un joyeux ballet de rencontres saugrenues. Ainsi, dans *La Nuit blanche de Barbe-Bleue*, la petite Blanche a bien pour sœur la dénommée Anne du conte traditionnel, mais elle apparaît ici en « fée des informations », au moment de la lecture des nouvelles à Radio-Canada. L'enfant n'a pour vis-à-vis que la télévision. Dans ce vide des rapports en direct avec l'adulte, le jeu de Benoît se développe sur le mode du faire-semblant dont il assume seul tous les stades (jouer le mariage de Blanche et Barbe-Bleue, inventer leur vie quotidienne, transgresser les interdits, etc.).

Tout va bien, jusqu'au moment où l'autonomie vire au drame, où le jeu de rôle devient la réalité ; le joueur se trouve alors rejoint par les péripéties que le conte fixe d'avance. Voilà Benoît-Blanche, acteur passé personnage de l'histoire, aux prises avec l'égorgeur dont l'ombre plane et le pousse jusqu'à un piano refuge. Mais le paradoxe du comédien n'est pas pure aliénation ; le propre du jeu est précisément d'en sortir. Benoît refait alors surface, pour improviser une complainte autour du thème des femmes de Barbe-Bleue. Comme dans les contes traditionnels, des objets ou des lieux offrent donc des moments de répit aux angoisses qui aiguillonnent l'enfant toujours plus loin dans l'exploration de ses peurs. La sécurité demeure provisoire, vite battue en brèche par le retour du mal.



Dans les contes traditionnels, le point de vue de l'enfant prime sur tout autre. De même chez da Silva, l'initiation à l'autonomie – qu'on appelle aussi l'éducation – y est montée du point de vue de l'enfant, livré à lui-même et ballotté par l'indifférence des adultes, incapables de suivre les préoccupations juvéniles réelles. Mais son message est optimiste : l'enfant créateur trouve autour de lui des ressources pour se débrouiller, à la manière d'un Robinson Crusoé. Ainsi, pour s'armer de courage afin d'affronter Barbe-Bleue, Blanche avale une vitamine C, frotte sa clé tachée à l'Ajax et finit par tendre à son époux terrible... une clé de sol. La pièce est construite sur une série de déplacements et de jeux de mots salvateurs, surgis comme l'enchaînement involontaire des images d'un rêve.

Ce recours à l'inconscient fonctionne comme la dynamique freudienne du principe de plaisir face au principe de réalité. Vases communicants de l'adaptation au réel, ils s'équilibrent dans la recherche d'un soulagement aux tensions intérieures. Lorsque le chevalier masqué vient sauver l'héroïne, en chantant innocemment « Au clair de la lune / Je suis dans les prunes », on craint un instant que sa naïveté rêveuse soit inapte à contrecarrer le danger de mort qu'affronte Blanche ; mais il suffit d'un coup de lune (d'une lune hypnotisante) pour que le chevalier déjoue le mal le plus radical.

Dans chacune des pièces de da Silva, un mélange heureux de clins d'œil au monde des adultes, regardé sous l'angle facétieux et moqueur de la fable enfantine, projette ainsi une fantaisie, un esprit ludique et un air de parodie qui réjouissent le cœur de ceux que le sérieux rebute à la longue et que l'âge tendre refuse de quitter. Ce regard qu'il nous jette en partage ne dépend pas d'un projecteur tourné vers l'enfance, mais plutôt d'une plongée dans la mémoire que chacun porte en soi et qu'une vie d'adulte bien assumée permet de rappeler au besoin.

L'enfant n'est pas convoqué sur la scène de l'écriture pour s'exprimer dans une langue étrangère, mais selon des rebondissements que l'écriture découvre au fil des mots et les arrangements aléatoires qu'un environnement limité lui permet. Par exemple, Théo, personnage invisible qui donne son nom au titre d'une pièce, est ainsi nommé à partir d'une étiquette de boîte de lessive qui traîne sur le lieu de la fiction. Ce nom est confirmé par une publicité chantée à la radio. Les faits du hasard, traités sous l'angle magique, forment une trame narrative dont la nature est autant ludique que poétique. De même, les personnages, créatures nées du besoin de raconter, empruntent le chemin de la scène en puisant dans l'espace immédiat qui leur incombe les circonstances particulières de leur existence. La vraisemblance, mise en forme dans les jeux de rôles, suit ainsi la logique des métaphores : créer un espace de mots, dans lequel chacun, dans sa quête d'aventures, recrée les difficultés de la jeunesse.

Les épreuves familiales

Mémoire longue d'émotions entières, intégralement rappelées, est la clé d'entrée dans le monde de da Silva. L'enfance dure longtemps, car l'âge adulte est sans cesse retardé, repoussé ou tenu à distance. D'où la présence de rites initiatiques. Dans *le Pain de la bouche*, le défi des enfants consiste à transporter les cendres de leur père à





Le Pain de la bouche de Joël da Silva, mis en scène par l'auteur, Lise Gionet et Louis-Dominique Lavigne. Théâtre de Quartier, 1992. Sur la photo : Marie-Hélène da Silva, Joël da Silva et Louis-Dominique Lavigne.
Photo : Yves Renaud.

côté de la dépouille de leur mère, sous une cabane à sucre, au cœur de la forêt. À travers cette épreuve, la question de la lignée et de l'héritage se trouve posée. Da Silva y répond, à travers l'allégorie d'une aventure. Il choisit de faire recevoir l'héritage familial aux enfants, mais au terme d'une série de péripéties effrayantes, dans lesquelles leur courage et leur jugement sont sollicités durement. Le pire est qu'il laisse planer un doute : Hansel et Gretel ont-ils finalement avalé les cendres de leur père, déposées dans la boîte à farine, après que la sorcière a malaxé la pâte à pain ? Le spectateur devra vivre avec cette incertitude à son tour.

Da Silva affectionne aussi les marionnettes, qui signent à leur échelle la dépendance du créateur et de sa créature. La magie des mondes animistes, où tout rapport avec le monde est un prolongement de soi sans coupure, permet à l'auteur d'explorer les relations de type fusionnel avec l'un des parents. Cela se traduit par l'invention de créatures inattendues, comme Est, Ouest et le T, dans *le Petit Bon à rien*, armés de personnalités agissantes au même titre que « La chienne à Jacques » ou « Le général Dur à cuire ». « Celui qui rit » (le masque du théâtre) et « Celui qui pleure » (son inséparable compère) passeront leurs messages aussi bien que « Monsieur Samson le boucher » ou « Madame Bolduc la maîtresse d'école ». L'aide et les dangers surgissent donc de tous côtés, imparables, imprévisibles ou inespérés. Cette psychologie fusionnelle attire la complicité autant qu'elle tend des chausse-trapes, ce dont se repaît la fiction.

Encore faut-il au spectateur, pour apprécier ces embûches et cette logique, à laquelle on peut opposer une certaine apparence de gratuité, que les jeux enfantins aient laissé en lui des marques de bonheur. Dans *Théo*, Marie et Jo se sont noyés ; ils s'exhument de la terre pour revenir dans un décor nocturne s'occuper, à leur manière, du *squatter* Théo qui a investi leur demeure, abandonnée depuis leur disparition. Finalement, ce couple d'adultes redevient adolescent, et ce sont eux qui s'abandonnent à être abandonnés, morts oubliés des vivants. Il se dégage plus de tristesse de cette pièce que de farces, sans que ce soit précisément un drame. Dans *Château sans roi*, comme le titre l'indique, l'absence parentale joue aussi un rôle central. Franchement comique, cette pièce où l'enfant est roi, fût-il Mosus Rex, l'indésirable tannant, est emblématique de cette liberté douloureuse que crée la rupture entre le monde des jeunes et des parents.

Dans ce royaume de l'enfance, tout est possible. Tristesse, sentiments d'abandon ou de rejet, Aurélien Malenfant, dans *le Petit Bon à rien*, en fait l'expérience partout où



il passe. L'enfant, chez Joël da Silva, pleure et se désespère ; tantôt il subit, tantôt il proteste et fait de cette situation son avantage. Mais les grands sentiments abyssaux, dévastateurs au moment où ils se produisent, y sont aussi fugaces que l'orage d'été. Sur le chemin d'Aurélien, toutes sortes de rencontres sympathiques, une vieille dame, un chien, un commerçant, lui permettent de retrouver le sourire et la confiance dans l'avenir. À lui les facéties, dont la séduction qu'elles opèrent sur le spectateur dit si bien le désir d'attention et d'amour que les personnages réclament, au nom des enfants livrés à eux-mêmes. Créature de chiffon, Aurélien gesticule comme un bon petit bougre, pas méchant mais mal élevé. Il bondit de-ci, de-là, soulevé par les manipulateurs qui ajoutent leur art à la légèreté emblématique du garçonnet.

Le réservoir de l'oralité

La langue de Joël da Silva est le pivot de ses créations. Les jeux de mots y abondent : dans *le Petit Bon à rien*, voyez les tresses anti-stress de « Madame Rollande la coiffeuse » et ses coupes « qui ne frisent jamais le ridicule ». Avez-vous déjà vu perquisitionner un tombeau ? des pauvres manger de la moulée ? Quant à Buxtehude,

l'organiste de l'église, il porte d'un air bravache un nom qu'un enfant mémoriserait plus sûrement qu'une leçon de musique à l'école.



Le secret de cet art associatif est avant tout phonétique. La musique, aussi importante que le texte, contribue à part égale au divertissement. De nombreux textes se prolongent d'ailleurs naturellement dans des chansons. Lorsque Aurélien, le Petit Bon à rien, découvre que son imagination, qu'il croyait inutile et néfaste, devient la source

Château sans roi de Joël da Silva, mis en scène par Michel Fréchette. Théâtre de l'Avant-Pays, 1997.
Photo : Michel Cusson.

d'une somme d'histoires au théâtre, les choristes, incarnant la rumeur publique, peuvent enfin entonner et conclure le chant moqueur, si insultant auparavant : « Bon à rien, bon à rien, petit bon, petit bon, un-un bon à rien... C'est même pas vrai ! »

Dans *le Pain de la bouche*, l'opérette joue aussi un rôle central, en complément au texte. S'il est vrai que la musique adoucit les mœurs, elle apaise la cruauté qui menace de noircir le texte. Par exemple, lorsque la sorcière cuisine les pigeons qu'elle va faire manger aux enfants, tandis que Gretel pleure en épluchant des oignons, Hansel joue du piano. La faim se transforme en énergie créative. Avec l'appétit viennent des désirs qui engendrent des recettes assez surprenantes, et passablement écoeurantes : « Pot-au-vieux. Petit vieux farci à la petite vieille. » L'audace surprend et rappelle que la faim n'est pas un plaisir d'enfant. Cependant, on entend du Schubert tout au long de la représentation. Pour alléger les effets violents, les jeux de mots sonores servent



Le Petit Bon à rien de Joël da Silva, mis en scène par Michel Fréchette. Théâtre de l'Avant-Pays, 1999.
Photo : Michel Cusson.

au texte, dans l'édition VLB, suggèrent aux parents et aux éducateurs de prolonger la pièce par des activités ludiques. Cette incitation à exorciser les fantômes et les peurs est proportionnelle à une nostalgie des ambiances noires, des forêts sombres et des voyages d'hiver qui laissent des frayeurs indélébiles. Joël da Silva dédie cette pièce, remarquons-le, à ses parents.

Témoignage, la dramaturgie de da Silva est volontiers iconoclaste. Autrement dit, l'avertissement ne se double pas d'une morale. Dans *Château sans roi*, le sans-gêne Mosus Rex, cet olibrius mal élevé, ce phénomène ravageur pour l'hôte apeuré qui doit accepter de devenir son valet, propose un aperçu, malgré ses traits forcés de caricature, des excès que la tyrannie domestique d'un enfant, laissé libre d'assouvir ses passions, pourrait inventer pour dominer son entourage. Heureusement, la douceur n'est jamais loin : tout le texte de *Théo*, qui traite lui aussi de la disparition des parents, donc de la solitude des enfants, leur donne les moyens d'inventer un monde où la seule trace des objets suffit à recomposer le monde perdu de leurs propriétaires. Même la mort d'un enfant, le petit Théo qu'on ne verra jamais en scène, peut être ainsi compensée et combattue. Dans ce cas encore, le souvenir sert de ferment à la vie, élargie dans l'espace de son avenir avec un optimisme fervent.

Une pièce de Joël da Silva est un plaisir pour l'intelligence et pour les sens. Son habileté à traiter des sujets douloureux, qui concernent la solitude des enfants, n'a d'égal que l'ardeur qu'il met à les défendre par la musique et les jeux de mots. Avec doigté, il les réveille en douceur d'un cauchemar terrible. **■**

de mets délicieux : « Voici mon oie pour que tu poides si j'ai pris du doigt », dit Hansel en tremblant à la sorcière, qui vérifie son embonpoint. La rage et la musique font ici une heureuse alliance.

Joël da Silva aime les variations. Les enfants d'aujourd'hui connaissent-ils l'horrible conte de *la Barbe-bleue* ? Da Silva s'y attaque, plaçant son substitut avec ses beurrées à la confiture rouge et son goût douteux pour les bains de minuit, en compagnie du mari, psychopathe égorgueur en série. De même, *le Pain de la bouche*, conte librement adapté de *Hansel et Gretel*, fourmille de cruautés. Dans son « petit mot de la faim », après l'épilogue, il invite les enfants à s'adonner à leur tour au jeu de la réécriture. Ses « Je vais te manger dans un gratin d'épinette à la sauce fantôme » ou « dans une crêpe au crapaud à la sauce analphabète » sont d'heureuses formules qui prêtent à l'imagination enfantine. Divers jeux proposés en annexe