

Nouveaux espaces ludiques **Deuxième partie**

Mariel O'Neill-Karch

Number 133, Fall 2006

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/40861ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions l'Interligne

ISSN

0227-227X (print)

1923-2381 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

O'Neill-Karch, M. (2006). Nouveaux espaces ludiques : deuxième partie. *Liaison*, (133), 12-14.

Nouveaux espaces ludiques

Deuxième partie*

MARIEL O'NEILL-KARCH

Espaces mythiques

UN DES GRANDS MYTHES du passé se révèle être bien actuel dans *Faust: chroniques de la démesure* (Le Nordir, 2001) de Richard J. Léger. L'intrigue est composée de deux niveaux, liés par une métathéâtralité savante et inusitée. Un dramaturge à court d'inspiration fait «le vœu que la Muse de Goethe le possède tout entier et le porte sur sa verve, jusqu'à la dernière réplique de Faust». Aussitôt dit, aussitôt fait. Des comédiennes et un éclairagiste entrent dans le bureau du dramaturge pour venir prendre leurs répliques à mesure qu'elles sortent de l'ordinateur, pour ensuite incarner les personnages qui leur sont assignés. La Muse, un peu diabolique, encourage le dramaturge à pousser de plus en plus loin son adaptation, qui met en scène Jean Faust, un homme de science obsédé par les possibilités offertes par les découvertes de l'ADN et du clonage, prêt à dépasser toutes les bornes éthiques pour arriver à recréer la vie. Dans sa démesure, Jean se lie avec une collègue, Marguerite, et s'adjoit un cobaye, Hélène, faisant ainsi revivre à Toronto, à notre époque, les personnages du mythe.

Que deviennent les hommes et les femmes dans une société où toute religion est mise en échec par la science qui réduit la vie à un système de lois? Selon Patrick Leroux, il en résulte une nouvelle génération autistique, avec sa pathologie, hantée par le rêve totalitaire d'un retour du Père, d'un retour du sacré. *Le Rêve totalitaire de dieu l'amibe* (Le Nordir, 2003) se présente comme un «livret d'anti-opéra cybernétique». Anti-opéra, car le tout est une «mise en rythme» où des morceaux de phrases se répètent, se désagrègent, où des sonorités, qui rappellent celles produites par Sauvageau et Gauvreau, sont émises par des personnages de plus en plus affolés. Leur milieu est celui de la cybernétique. Solange, Aïmsi et Olivia passent des heures devant leur petit écran à communiquer entre eux. Aïmsi, «que tous les garçons et les filles de [s]on âge prennent pour le dalaï-lama», explique qu'il s'agit de faire du «Bartok verbal», ce qui veut dire une interlocution où les dissonances agressives règnent et où l'expression devient de plus en plus violente.

Espaces intertextuels

Dans *Duel* (Le Nordir, 1999) de Michel Ouellette, les personnages ont pris à la lettre la notion d'«être de papier» puisqu'ils sont conscients, comme certains personnages de Pirandello, de n'avoir aucune existence à l'extérieur du texte et de représenter des archétypes. «Moi, j'ai rien que du texte dans la tête, dit Blanche, la mère. Des bouts de textes qui se mélangent. Mais toujours le même personnage, la mère.» Consciente, semble-t-il, des divers fils qui se combinent intertextuellement sur le métier à tisser de son créateur, Blanche cite les personnages de mère dans trois des pièces antérieures de Ouellette: *Corbeaux en exil*, *French Town* et *Le Bateleur*.

Dans un de ses poèmes, Stefan Psenak écrit ceci: «Pour mon anniversaire/tu réunis Pessoa, Char et Duras/les vivants n'étaient pas libres.» Les morts sont aussi au rendez-vous dans la première pièce du jeune auteur qui, dans *Les Champs de boue* (Le Nordir, 1999), s'inspire de ses trois auteurs fétiches pour créer une œuvre forte, passionnée, intime. De Fernando Pessoa, il a retenu, entre autres, l'idée d'*alter ego*. L'Homme, taciturne, qui vit près du Saint-Laurent se voit comme un personnage de cinéma, partant sur sa moto faire le tour des États-Unis avec une jeune fille qui, à son tour, lorsqu'on lui demande son nom, dit s'appeler Simone de Beauvoir. De René Char, c'est la fulgurance de l'image, celle-ci, par exemple, associée à la Fille: «La petite était assise près du lit, ses deux feux de forêt bien allumés. Pis pas la moindre larme pour les éteindre.» Enfin, la structure de la pièce rappelle celle de *L'Amante anglaise* de Marguerite Duras. La différence, c'est la présence de la victime, la jeune fille sensuelle, aimée du mari comme de la femme, mais vraisemblablement assassinée par l'Homme. Mais pourquoi? Et surtout pourquoi la Femme s'accuse-t-elle de ce meurtre qu'elle a préparé, en faisant entrer la Fille dans le foyer conjugal?

Espaces artistiques

L'art et la musique, eux-mêmes des espaces ludiques, servent de cadre et de trame à deux pièces récentes. Les personnages de Stefan Psenak, dans *La Fuite comme un voyage* (Le Nordir, 2001), se rendent progressivement compte, comme l'a constaté Pessoa, que la réalité n'a pas besoin d'eux et que «ce qui sera, quand cela sera, c'est cela qui sera ce qui est». Étrange histoire d'amour, sans cri ni larmes, où l'objet se dérobe sans rien révéler ou presque. Inès est peintre et trouve, à la gare, des sujets qui acceptent de poser nu pour elle. Ces hommes, on le devine, tombent amoureux d'elle, chacun à sa façon. C'est maintenant le tour de Gabriel à hésiter devant le quai du départ et à se laisser séduire par Inès, qui rompt pourtant le charme en lui révélant, peu après, qu'elle ne vit pas dans son studio qu'elle se dit prête à lui laisser, mais ailleurs, avec Raphaël. La pièce prend vite l'allure d'un drame policier puisque Inès, ayant découvert que son père Vasco, qu'elle croyait être un héros de la Libération, était en fait un collaborateur et, croyant avoir elle-même tué Raphaël, demande à Vasco de dire à quiconque ferait enquête à son sujet, qu'elle est morte. Pourtant, et grâce à un tableau où il se reconnaît, Gabriel retrouvera enfin Inès, mais sans connaître le fond des choses car, dit-elle, «il y a des choses qui ne s'expliquent pas...» Dans un style sobre, presque liturgique, sous le signe du «partage du vin et de la douleur», deux hommes aux prénoms archangéliques aiment une femme artiste au même prénom que l'infortunée reine d'Espagne, Inès de Castro. Mais il ne s'agit pas, ici, d'une tragédie fondée sur un conflit entre deux archanges, ni entre l'ordre céleste et le

* La première partie de cet article a paru dans *Liaison*, n° 132, été 2006, p. 5-8.

pouvoir temporel puisque les personnages, comme Pessoa, «[éprouvent] une joie énorme à la pensée que [leur] mort n'a aucune importance.»

La deuxième pièce publiée de Claude Guilmain, *La Passagère* (Prise de parole, 2002), met en scène une jeune cantatrice, Ève-Marie Guérin, et un pianiste, Maurice Kleinman, qui quittent le Canada en 1910 pour aller étudier au Conservatoire de Paris. Ces deux musiciens talentueux réagissent différemment devant les occasions qui se présentent à eux. Ce qui semblait, au début, une histoire d'amour devient celle de l'ambition envahissante d'Ève-Marie. La musique fait partie intégrante de la trame de cette pièce où nous entendons, interprétés par Ève-Marie, les plus grands arias et par Maurice, des concertos célèbres. Le pianiste, qui était pourtant des deux celui qui réussissait le mieux à découvrir l'âme de la musique, se rend compte que le public le considérait en quelque sorte «comme un singe mécanique qu'on met en marche et qu'on arrête à volonté». Poussée par le départ de Maurice à réfléchir à sa longue carrière, Ève-Marie se pose la question: «Est-ce possible que je n'y aie jamais pris plaisir?» *La Passagère* représente un montage savant qui traverse l'espace et le temps pour camper des personnages dont les questions sont encore brûlantes d'actualité.

Espaces oniriques/surréalistes

Depuis 1992, la dramaturgie franco-ontarienne s'est enrichie d'une série de pièces où le rêve côtoie la fantaisie. *L'Insomnie* (Prise de parole, 1996) de Robert Marinier, met en scène un individu, victime de ce que Jean Baudrillard, dans *Le Crime parfait* (1995), qualifie d'altérité profuse: «[Ceux qui en souffrent] jouent tous les rôles à la fois, le leur et celui de l'autre, ils donnent et rendent à la fois, ils font les questions et les réponses, ils épousent tellement la présence de l'autre qu'ils ne connaissent plus les limites de la leur.» Après presque cinq mois sans sommeil, Gilles commence à avoir des hallucinations et à vivre des scènes où se mêlent passé et présent, réalité et rêve, tellement qu'il fait peur à sa femme et à ses enfants qui ont du mal à le suivre, surtout lorsqu'il passe par une sècheuse géante pour aller consulter Titine, spécialiste des retours en arrière. S'inscrivant dans la tradition du burlesque où la peinture sociale s'accompagne de rires, Robert Marinier a réussi un tour de force avec *L'Insomnie* en tenant tous les rôles, tant masculins que féminins, dans ce monologue profondément dialogique où le personnage est aliéné au point de ne plus savoir lequel des rôles est le sien, ce qui se manifeste le plus clairement par son incapacité à faire usage de la première personne.

En physique, l'implosion est l'explosion d'une matière, un tube vide, dont la résistance est inférieure à la pression exercée sur elle. Dans *Implosions* (Le Nordir, 1996), Patrick Leroux regroupe trois de ses pièces, mettant en scène des êtres refoulés et violents qui subissent, en vagues successives, la disparition des valeurs qui en font des tubes vides, incapables de résister longtemps aux pressions émanant du tissu social. Pourtant, l'implosion, chez Patrick Leroux, n'engendre pas le silence. Du moins, pas tout de suite puisque des anecdotes étranges, morbides et violentes forment la trame de la deuxième pièce, *La Litière*, drame beckettien mettant en scène un couple, au lit depuis quatre ans, dans

un décor tapissé de références intertextuelles. Pour éloigner le moment de rupture attendu, sans trop y croire, on joue aux définitions spontanées, s'arrêtant sur le mot «érection», cherchant à provoquer verbalement des implosions orgasmiques. Dans la troisième pièce, *Rappel (ou l'Apocalypse selon ce Ludwig comme il s'en est vu)*, présentée comme un cérémonial doublé d'une tragicomédie postmoderne, les pulsions inconscientes, figurées scéniquement par une vache très mince, à la Giacometti, une muse dominatrice et un pape peu orthodoxe, se disputent le cœur de Ludwig, l'«homme éponge des psychoses, des névroses, des craintes et des aspirations d'une génération en quête de reconnaissance», qui finit par se déstructurer au point d'implorer. Ce texte anarchique, genétien, prononcé au début par des lèvres charnues projetées sur écran, est le cri d'une génération poussée aux déclarations excessives, farfelues, implosives, autodestructrices, armée de dérision et d'ironie. L'une après l'autre se désagrègent les figures peuplant l'inconscient de Ludwig qui finit par se trancher les poignets, la mort seule pouvant tuer l'indifférence, véritable paradoxe baudelairien qu'il exprime alors ainsi: «Je voudrais apprendre à vivre.» Le silence est enfin engendré. Pourtant, il sera de courte durée car le prolifique Patrick Leroux continue d'écrire des pièces dérangeantes, perverses, lucides, qui projettent leur énergie contre les parois opaques d'un monde fermé.

Dans *Contes urbains, Ottawa* (Le Nordir, 1999), Leroux exploite une autre veine dans un texte intitulé «Ottawa-bains sens dessus dessous», où des éléments du conte traditionnel — trois portes mystérieuses qu'il faut ouvrir — sont insérés dans une poursuite à la fois cauchemardesque et hilarante dans et sous les rues d'Ottawa. Dans le même recueil, le metteur en scène André Perrier campe «Joceline», une femme dont tout le monde se moque à cause de sa corpulence. Nullement abattue, Joceline trouve son bonheur dans le studio d'un photographe qui aime le genre Botero et qui la convainc de se dénuder avant de la suspendre au plafond où elle deviendra chrysalide, en attendant de se transformer en papillon.

Les personnages de *Messe grise ou La Fesse cachée du bon Dieu* (David, 2000), de Jacques Brunet, sont tout autres et structurent leurs confidences selon le cérémonial sacrificiel catholique. Cette œuvre, qualifiée par son auteur de roman-théâtre, chevauche véritablement les genres puisque trois poèmes ponctuent le déroulement du rituel et la révélation d'un triangle amoureux où l'Esprit saint se fait prêtre, la Vierge putain et saint Joseph cocu. Le fils, issu d'une conception nullement immaculée, réussira à maintenir son équilibre en cessant de pratiquer et, surtout, en tuant sa mère. Cette œuvre étrange n'est, en fait, ni roman, ni théâtre, ni poème, mais le règlement de comptes d'un Franco-Ontarien qui se sent en perte de vitesse, alors que les valeurs du passé ne sont pas remplacées.

Espaces internationaux

Avec deux pièces récentes, le théâtre franco-ontarien s'ouvre tout grand à la misère du monde. Esther Beauchemin signe, avec *Maïta* (Prise de parole, 2001), sa première œuvre dramatique. C'est un début fort prometteur. Maïta a douze ans. Depuis quatre ans, elle travaille dans une usine quelque part en Asie afin de payer les dettes de son père.

Pour qu'elle ne s'ennuie pas trop et qu'elle conserve l'espoir de retrouver sa famille, son père lui confie une marionnette, Issane, qui a, cousues sur sa robe, autant de perles qu'il y a de jours avant que le père de Maïta ne revienne. Tous les jours, Maïta enlève une perle, et sa délivrance se rapproche d'autant. Grâce aux histoires qu'elle raconte à l'aide d'Issane, Maïta devient le chef de file des enfants exploités dont Naosin, une petite de six ans qui aime jouer avec le feu. Le fait que Maïta sache lire et écrire la rend indispensable à M. Wunan, le contremaître analphabète. Il y a de moins en moins de perles et Maïta annonce que son père viendra bientôt. M. Wunan se voit donc obligé de faire entrer un autre enfant qui pourra la remplacer pour écrire les commandes. Mais comme celui-ci est rebelle et cherche à s'enfuir, M. Wunan ferme à clef les portes de l'usine. Lors d'un incendie, provoqué par une gaffe de la petite Naosin, les enfants restés enfermés meurent dans la conflagration. Quand le père de Maïta arrive, seule Issane est au rendez-vous. C'est une fin qui aurait pu être tragique, sans la célébration finale de la liberté et de la lumière: «Issane fut de nouveau libre, et la lumière revint aux plantes, aux animaux et aux humains.»

L'action de *Sabel* (Prise de parole, 2003) de Franco Catanzariti se passe dans le désert. Alors qu'une femme et son enfant attendent la mort sous un ciel impitoyable, quelques sursauts de vie font rêver l'enfant à une oasis qu'il a déjà connue, à l'eau, aux fruits et aux animaux qui l'animaient. Il ne lui reste maintenant que les étoiles et les paroles de tous les êtres humains qui l'ont précédé, qui tournent dans le vent. Toute la misère du cœur de l'Afrique est résumée dans un texte dense, poétique, évocateur, qui révèle que «le cœur des hommes [...] est comme le désert... grand, aride et parsemé d'épines.» Allah ne leur

est d'aucun secours. Seul le sommeil, frère de la mort, peut leur faire oublier leur faim et leur désespoir. Que ces deux excellentes pièces, qui s'ouvrent à la souffrance lointaine, aient chacune été couronnées d'un prix prestigieux (le Trillium pour *Maïta* et celui du Salon du livre de Toronto pour *Sabel*) en dit beaucoup sur la maturité du théâtre (et des membres des jurys) en Ontario français.

Conclusion

J'espère, dans ces quelques pages, avoir montré qu'au cours des dernières années la dramaturgie franco-ontarienne est devenue le lieu d'espaces pluriels qui reflètent et, dans certains cas, métaphorisent tantôt les divisions du moi, tantôt des problématiques plus vastes, aboutissant parfois à une esthétique du discontinu, à l'image de notre monde. Je suis aussi très consciente que, pendant la même période, la scénographie, la mise en scène et le jeu des acteurs qui aident à construire, pour chaque texte, un espace scénique qui lui est propre, ont aussi beaucoup évolué. Mais ça, c'est une autre histoire. ■

Marcel O'Neill-Karch est professeure au département d'études françaises de l'Université de Toronto et principale du collège Woodsworth. Elle a publié Théâtre franco-ontarien. Espaces ludiques (Éditions L'Interligne, 1992) et, avec Pierre Karch, une édition du théâtre d'Augustin Laperrière (1829-1903), (Éditions David, 2002). Une édition du théâtre de Régis Roy (1864-1944) (Éditions David, 2006). Elle a signé des articles sur le théâtre franco-ontarien dans diverses publications, dont Liaison, Francophonies d'Amérique, Littérialité, Documentation sur la recherche féministe, University of Toronto Quarterly et Jeu.



HENRY MOORE

eaux-fortes & lithographies originales

du 19 octobre au 5 novembre 2006

 Galerie Jean-Claude-Bergeron

150, rue St-Patrick, Ottawa, ON K1N 5J8 Tél. 613. 562-7836
galbergeron@rogers.com www.galeriejeanclaudebergeron.ca