

Aux deux bouts de l'âge

Au bout du fil, de Evelyne de La Chenelière, mise en scène de Daniel Brière, Théâtre de Quat'Sous, du 13 janvier au 15 février 2003

Le bruit des camions dans la nuit, de Martin Pouliot, mise en scène de Michel Bérubé, Théâtre d'Aujourd'hui, du 14 janvier au 8 février 2003

Pierre L'Hérault

Number 191, July–August 2003

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/18245ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

L'Hérault, P. (2003). Aux deux bouts de l'âge / *Au bout du fil*, de Evelyne de La Chenelière, mise en scène de Daniel Brière, Théâtre de Quat'Sous, du 13 janvier au 15 février 2003 / *Le bruit des camions dans la nuit*, de Martin Pouliot, mise en scène de Michel Bérubé, Théâtre d'Aujourd'hui, du 14 janvier au 8 février 2003. *Spirale*, (191), 55–56.

AUX DEUX BOUTS DE L'ÂGE

AU BOUT DU FIL de Evelyne de La Chenelière

Mise en scène de Daniel Brière, Théâtre de Quat'Sous, du 13 janvier au 15 février 2003.

LE BRUIT DES CAMIONS DANS LA NUIT de Martin Pouliot

Mise en scène de Michel Bérubé, Théâtre d'aujourd'hui, du 14 janvier au 8 février 2003.

SE PEUT-IL qu'aux deux bouts de l'âge jeunes et vieux se rejoignent dans une commune détresse, pour ne pas parler de désespoir? Ou est-ce pure coïncidence d'une saison théâtrale si les adolescents de la pièce de Martin Pouliot, *Le bruit des camions dans la nuit*, et les retraités d'*Au bout du fil* d'Evelyne de La Chenelière se retrouvent aussi coincés les uns que les autres, les premiers dans un foyer familial désorganisé, les seconds dans un foyer de vieillards trop organisé? Coïncidence? Preuve plutôt d'un théâtre en phase avec la réalité d'un taux de suicide juvénile record et d'un allongement de l'espérance de vie qui fait craindre des années d'ennui et de vexation à s'entendre dire que nous serons — ou sommes déjà — un poids social. Ni l'une ni l'autre pourtant n'est une thèse ou un manifeste : à propos des deux, on a parlé d'« invention », d'« imagination » et même de « rêve ».

Faire comme si

La scénographie de Louise Lampron crée une atmosphère de flottement, d'indécision entre le rêve et la réalité, qui persistera tout au long de la représentation d'*Au bout du fil*. Un quai démesurément imposant occupe une scène dépouillée — mais est-ce bien un quai que cette structure à laquelle sont attachées des balançoires et sous laquelle une barque devient un banc de parc? — et se découpe sur le bleu d'un ciel méditerranéen contrastant avec le blanc du sable et les teintes pastel des costumes. Il fait donc très beau. Cruellement beau en fait, car ceux qui pénètrent dans ce décor ne sont pas des vacanciers mais des pensionnaires d'une maison de retraite conduits à l'activité de pêche au programme ce jour-là. L'image de cette cohorte entrant sur scène comme un seul corps me rappelle *En attendant Godot*. Comme si chacun, *au bout du fil* de pêche sans hameçon qu'il tient, était tenu en laisse par le gardien dont un personnage dira qu'« un gardien c'est beau seulement si ça garde des moutons ou des vaches! ». Ici il garde des hommes et des femmes qui n'appuieront pas cependant leur compagnon Ré dans sa tentative de prendre la place de l'animateur à qui il a volé le sifflet, dépendance et insécurité leur interdisant la révolte. Qui les ramènerait alors au foyer? « C'est quand on est vieux qu'on a besoin d'un père et d'une mère. » Sans être dupes, ils joueront donc le jeu

qu'on leur demande de jouer, installés sur la berge et tendant leurs inutiles lignes à pêche sans hameçon. Ont-ils d'autre choix que de faire semblant pour tromper la vigilance du gardien? « On va manger du poisson et ils vont dire que c'est nous qui l'avons pêché mais nous on sait bien qu'il y a plus aucun poisson depuis longtemps. [...] On sait surtout qu'il y a rien au bout du fil. »

C'est le jeu du « faire comme si » des enfants, mais inversé : faire comme si on était toujours dans le réel. Pour donner le change aux autres et à soi-même. Mais il y a aussi dans ce « retour à l'enfance » l'accès à une autre réalité marquée par l'interaction du présent et du passé (très concrètement manifestée par différents éléments et objets scéniques, entre autres les costumes dont la couleur délavée et le style rappellent des vêtements d'enfants longtemps portés), qui n'est pas la confusion temporelle mais l'abolition concrète dans le langage de la distance entre le passé et le présent mis ainsi sur le même plan. Dans les dialogues, l'enfance est au temps présent : « *Moi mes parents à moi quand je reviens du camp de vacances, ils m'embrassent encore plus fort.* » Il serait trop simple de ramener cette coexistence temporelle à l'effet de la maladie d'Alzheimer — référence qui n'est toutefois pas à exclure. Prenons plutôt au sérieux la protestation de Fa à l'endroit de Bémol qui vient de dire qu'« on a plus de parents ». « *Vous êtes tous des fous ils sont là nos parents* », lui rétorque-t-elle.

Le vieillard et l'enfant

Les personnages de La Chenelière, qui ne sont plus soumis aux nécessités étourdissantes de la vie active, ne peuvent occulter la mémoire de l'enfance, et surtout de l'arrachement à la sécurité de l'enfance, mise à vif au contraire par l'approche de l'inconnu de la mort. Bémol traduit l'insécurité et l'angoisse qui en résultent dans la formule paradoxale suivante : « *Quand on est vieux on a plus de parents et quand on est enfant on en a pas besoin. C'est mal organisé ici.* » Pour sa part, Fa évoque la sécurité perdue : « *Moi mon père à moi il connaît tous les mots qui sont dans le dictionnaire.* » Mais c'est Sourdine qui, dans la dernière réplique de la pièce, donnera tout leur sens aux récurrents appels à « Maman » et à « Papa », comprenant que si sa mère mettait tant d'imagination à conjurer sa peur d'enfant, c'est qu'elle la savait impossible à conjurer : « [...] on

sait pas Maman, on sait pas quand est-ce qu'on arrive au pays des rêves que tu as peut-être tout inventé [...] ». Faire semblant d'être là ou faire semblant de n'y être pas? Les deux peut-être. Qui est dans le réel, qui n'y est pas? Quand y est-on, quand n'y est-on plus? Quand cesse-t-on d'être un enfant? C'est parce que la pièce de La Chenelière laisse ouvertes ces questions qu'elle n'est pas une pièce sur la vieillesse : une pièce sur la vie, ses passages, en définitive sur la mémoire de soi. Mes étudiants et étudiantes de vingt ans ont vu *Au bout du fil* et en ont été touchés autant que moi. Cherchant à savoir pourquoi, j'ai compris que ce n'était pas (seulement) qu'ils y reconnaissent un grand-père, une grand-mère, mais qu'ils y retrouvaient avec attendrissement l'enfant encore tout proche qu'ils croyaient peut-être avoir quitté.

La pièce acquiert son efficacité de cette conscience rendue par une écriture qui n'a rien de la linéarité — il n'y a pas d'histoire ici — mais conçue, selon l'auteure elle-même, comme une partition musicale jouant sur les sonorités et les rythmes alternés de répliques rapides et de monologues assimilables à des récitatifs, sur les silences également — il y a « Celui qui ne parle pas ». Cette construction musicale opère sans qu'elle soit identifiée comme telle, puisque le spectateur ne sait pas que les personnages (qui ne sont pas nommés) se nomment Do (Jean-Pierre Ronfard), Ré (Jacques L'Heureux), Mi (Daniel Parent), Fa (Michelle Rossignol), Sol (Huguette Oligny), La (Evelyne de La Chenelière), Si (Paul Savoie), Bémol (Nefertari Belizaire), Ronde (Catherine Bégin), Sourdine (Igor Ovadis) et Soupir (Denis Gravereaux). Jean-Pierre Ronfard, dans la « Préface » à l'édition de la pièce, parle d'une « *subtile musique qui demande [...] à être interprétée par des voix vivantes dans la bouche de personnages incarnés* ». Mission remarquablement accomplie par le Quat'Sous dans une très fine mise en scène de Daniel Brière qui a réuni et dirigé, comme on peut le voir, une riche distribution de comédiens de tous âges. Notons que l'aspect déroutant de cette distribution diversifiée qui consiste à confier certains personnages à des comédiens jeunes ou d'âge moyen se situait dans la logique d'une pièce qui n'est pas une étude de la condition des personnes âgées données en spectacle, mais d'une pièce où il est question de quelque chose qui nous concerne tous : la vie, ses passages



Josée Pellerin, *Le monde selon Milan Kundera*, 2002, impression numérique sur papier d'artiste Condor, 112 cm X 138 cm.

et sa fragilité. Je ne parlerai pas de compassion de la part de la dramaturge envers ses personnages de vieillards. Je parlerai de tendresse, ajoutant que si cette tendresse sonne si juste, c'est que nous sommes conduits à l'éprouver envers nous-mêmes. Cela s'appelle mettre le spectateur face à lui-même.

Le bruit des mots

Les personnages de Martin Pouliot sont trois adolescents : Loulou, 14 ou 15 ans (Patrick Hivon), son frère Cricri, 13 ans (Olivier Morin) et leur sœur de quinze ans, Vivie (Isabelle P. Roy). Leur langue crue et violente et leur rêverie suicidaire n'ont rien, à première vue du moins, de commun avec les personnages de La Chenelière. Mais est-il si sûr que leur désespoir n'a pas à voir, comme la nostalgie de leurs aînés, avec la menace du temps sur le rêve? Les propos de Vivie pourraient s'entendre dans ce sens : « Vous voyez bien qu'on a beau s'démener d'touit'lés bords, d'touit'lés côtés, qu'touit'c'qu'on é capable de faire, c'é d'se remplir la tête de mensonges pis d'illusions. L'espoir, c'é rien qu'du vent pis ça nous mène nulle part. La seule chose qui nous res'à faire, c'é d'accepter not'pauv'condition sans rien exiger en retour, ni dés aut', ni d'soi-même. D'attendre sagement que le temps détruise son œuvre, au jour le jour, seconde après seconde, pis d'viv'c't'échec du mieux qu'on peut, ec le pluss'de dignité possible, le pluss'de prestige qu'on en é capable? » Il y a une différence notable toutefois entre les personnages de La Chenelière et ceux de Pouliot : Loulou et Cricri n'ont pas la sagesse d'attendre que « le temps détruise son

œuvre » : ils imaginent une façon de provoquer la destruction en dirigeant sur leur maison un poids lourd qui l'écrasera, et eux avec elle. Telle est l'anecdote de cette « tragédie naïve en un cri » que l'on présente comme « une ode au pouvoir des mots et de l'invention, une fuite dans l'imaginaire ». Ce « pouvoir des mots » est troublant, dérangeant, voire choquant. Comment ne pas d'abord être atteint par l'anecdote qui est la mise en œuvre minutieuse et réussie de la volonté de suicide d'adolescents ne pouvant entrevoir une autre façon de sortir d'une famille complètement dysfonctionnelle : un père ivrogne et incestueux — qu'on ne voit jamais — et une mère qui a reçu tant de coups qu'elle est représentée par un mannequin de chiffon (en forme de chien!). Ce dernier détail montre qu'une lecture réaliste est ici insatisfaisante. Michel Bérubé l'a bien compris qui, dans sa mise en scène, met en avant le délire verbal et imaginaire soulignant ainsi que ce qui est en jeu dans la pièce de Pouliot, c'est moins la mise en œuvre d'une volonté suicidaire que la mise en scène du pouvoir de refus et de changement quasi magique et absolu des mots. Cette idée est efficacement représentée par la scénographie de Jean Bard qui oppose le monde imaginaire et le monde réel de la manière suivante. Au-dessus du plateau de scène placé au milieu des spectateurs est suspendue une sorte de grande cage grillagée remplie d'objets familiers (articles de sport, radio, etc.). Loulou s'y trouve au début de la pièce et y remontera régulièrement, car, on l'aura compris, il s'agit du centre nerveux et imaginaire de l'opération, autrement dit du cerveau. Le scénographe a en cela tiré le meilleur parti de la didascalie de l'auteur : « La

scène représente la chambre de Loulou et Cricri, elle est d'une profondeur insondable. Le plafond est jonché d'objets qu'on utilise très rarement ou plus du tout : skis, vélos d'enfants, crazy carpets, vieilles planches de bois, table et chaises de patio, etc. ; ça donne une impression d'étouffement par le haut. » C'est bien le pouvoir des mots et de l'imaginaire qui, plus que le suicide, sera mis en évidence quand, à la fin, la cage, et non le camion, s'écrasera sur la scène. Ce n'est pas en vain que Ducharme est invoqué dans la dédicace (« pour paraphraser Ducharme »). Car le désastre est aussi la beauté du monde : « Criss que le monde est beau. »

Le renversement affirme la force provocatrice des mots que l'on trouve à l'œuvre, de façon diverse, dans l'écriture de La Chenelière et dans celle de Pouliot. Voilà deux jeunes dramaturges qui témoignent de la vitalité de la relève. Si, dans le cas de Pouliot, il s'agit d'une entrée remarquée, pour La Chenelière, la création d'*Au bout du fil* (écrite avant *Des fraises en janvier*) confirme un talent qui s'est affiché cette année au NTE, au Quat-Sous et au Centaur. Je n'exagérerai pas mon plaisir en disant que ce sont là deux créations remarquables de la deuxième partie de la saison 2002-2003.

PIERRE L'HÉRAULT

1. Les citations sont tirées de Evelyne de la Chenelière, *Au bout du fil*, Montréal, Éditions Élaeis, coll. « Acta fabula », 1999.

2. Les citations sont tirées de Martin Pouliot, *Le bruit des camions dans la nuit. Tragédie naïve en un cri précédée d'un préambule*, Notre-Dame-des-Neiges, Éditions Trois-Pistoles, 2003.