

Imaginer pour vérifier

Théâtre, de Evelyne de la Chenelière, Fides, 189 p.

Henri & Margaux de Evelynde de la Chenelière, Mise en scène de Daniel Brière, Nouveau Théâtre Expérimental, en reprise du 9 au 27 septembre 2003.

Pierre L'Hérault

Autour du récit

Number 194, January–February 2004

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/18373ac>

[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. (2004). Imaginer pour vérifier / *Théâtre*, de Evelyne de la Chenelière, Fides, 189 p. / Henri & Margaux de Evelynde de la Chenelière, Mise en scène de Daniel Brière, Nouveau Théâtre Expérimental, en reprise du 9 au 27 septembre 2003. *Spirale*, (194), 26–27.

IMAGINER POUR VÉRIFIER

THÉÂTRE de Evelyne de la Chenelière

Fides, 189 p.

HENRI & MARGAUX de Evelyne de la Chenelière

Mise en scène de Daniel Brière, Nouveau Théâtre Expérimental, en reprise du 9 au 27 septembre 2003.

IL FAUT saluer avec beaucoup de plaisir et d'intérêt la parution, chez Fides, du *Théâtre* de Evelyne de la Chenelière, l'une des figures les plus affirmées, non seulement de la génération des presque trente ans, mais de la dramaturgie québécoise actuelle. Ce n'est pas un hasard si ses pièces ont été, depuis 1999, créées dans plusieurs théâtres, reprises par d'autres, l'une même en anglais — et le Nouveau théâtre expérimental en programme une nouvelle, *Projet Aphrodite*, en janvier, que devait mettre en scène Jean-Pierre Ronfard. La Chenelière possède en effet l'une des écritures dramatiques les plus fines, intelligentes et sensibles, alliant avec habileté fantaisie et gravité, comme on peut le voir par le mot qu'elle a placé sur la quatrième de couverture de *Théâtre* qui réunit *Des fraises en janvier*, *Au bout du fil*, *Henri & Margaux* et *Culpa* : « Je suis sûre que vous avez déjà imaginé la mort de quelqu'un que vous aimez pour vérifier si ça vous fait pleurer. Pour moi, c'est ça le théâtre : c'est vérifier si je suis un être humain. » Deux mots clés : « imaginer » et « vérifier » qu'il faut relier par une préposition finale : imaginer pour vérifier. Au cœur du théâtre de La Chenelière, il y aurait donc un récit : non pas celui, maîtrisé, de faits accomplis que l'on pouvait entendre dans le théâtre antique et classique, mais à l'inverse, faute de pouvoir se concevoir dans la durée, un récit où l'on s' imagine dans la durée.

Le fil perdu du récit

Cela, dans *Au bout du fil* et *Culpa* s'exprime comme une incapacité du récit. La première, créée au Quat'sous en 2003 (*Spirale* n° 191) se déroule dans une atmosphère de flottement, d'indécision entre le rêve et la réalité, qui persistera tout au long de la représentation. Et pour cause, elle met en scène onze pensionnaires d'une maison de retraite conduits à l'activité de pêche au programme ce jour-là. C'est à quoi renvoie littéralement le titre. Mais, *au bout du fil* de pêche que chacun tient, il n'y a pas d'hameçon, ce dont personne n'est dupe : « On sait surtout qu'il y a rien au bout du fil. » Voilà un deuxième sens que l'on peut donner à ce fil : si les pensionnaires jouent le jeu, c'est qu'ils doivent s'en remettre à quelqu'un d'autre pour la suite de leur vie. Le fil est une laisse que tient le gardien. Aussi bien, la révolte contre ce dernier que tente de provoquer

l'un d'entre eux, Ré, tourne court, car qui les ramènerait alors au foyer? Le fil est donc en définitive celui de sa vie qu'on ne tient plus, le fil de son propre récit qu'on n'arrive plus à retrouver. Dès lors, on n'a plus le choix de laisser l'autre tirer le fil de son récit. Reste l'imaginaire, le « 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. Il y a dans ce « retour à l'enfance » autre chose que la confusion mémorielle qui frappe souvent le vieil âge et dont la forme la plus cruelle est la maladie d'Alzheimer — la référence n'est toutefois pas à exclure. La pièce de La Chenelière n'est pas une pièce sur la vieillesse : une pièce sur la vie, ses passages, sur la mémoire de soi, sur l'interférence inévitable du présent dans la construction du récit de soi. Ce qui est mis en évidence dans cette pièce de La Chenelière, ce me semble moins la confusion temporelle que l'abolition de la distance entre le passé et le présent, comme si l'approche de l'inconnu de la mort ne mettait plus d'obstacle à dire ce que cherche à cacher le récit : l'arrachement à la sécurité de l'enfance : « [...] on sait pas Maman, on sait pas quand est-ce qu'on arrive au pays des rêves que tu as peut-être tout inventé [...] » N'y a-t-il pas plus de vérité à mettre l'enfance et les appels à « Maman » et à « Papa » au temps présent qu'à les refouler dans le passé? « Moi mes parents à moi quand je reviens du camp de vacances, ils m'embrassent encore plus fort. » Bien plus que la confusion temporelle, c'est l'interférence des voix intérieures qui empêche la linéarité du récit et donne lieu à une écriture construite comme une partition musicale (les personnages d'ailleurs se nomment Do, Ré, Bémol, etc.) faite de répliques rapides, s'appelant moins par le sens que par les sonorités et les rythmes, de monologues assimilables à des récitatifs, et de silences — car il y a également « Celui qui ne parle pas » qui renvoie à l'incapacité du récit.

Culpa, créée par les Productions MÈA en 2000 (donc avant *Au bout du fil*, mais placée à la fin du livre), met également l'accent sur l'impossibilité du récit et reprend la forme de la partition, bien que de façon différente. La didascalie initiale présente ainsi la situation : « Quatre personnages entrent tour à tour chez le dentiste. Ils enlèvent leurs chaussures, enfilent des chaussons en papier, et attendent. Noir. Musique étrange. On les retrouve

isolés chacun dans une cellule. Ils seront tantôt éclairés, tantôt dans le noir. » Ces personnages, ce sont deux femmes et deux hommes désignés simplement comme F1, F2, H1, H2. L'indication scénique suggère que le sujet de la pièce est l'incommunicabilité (« isolés chacun dans une cellule »). Oui, à la condition de faire jouer l'incommunicabilité à deux niveaux : celui du groupe et celui des individus. Les personnages ne communiquent pas entre eux, mais leurs répliques s'entrecroisent sans se répondre, sans constituer une conversation qui se développerait elle-même en un récit. Les personnages ne communiquent pas non plus avec eux-mêmes. L'interférence des répliques ne fait que renvoyer à l'impossibilité de chacun de se saisir et de se dire dans un récit. Ce ne sont que des bribes, sans suite. Au-delà de ce qui est dit, c'est ce fonctionnement qui fait sens. Ces bribes de discours que l'on entend sont comme des extraits d'un récit qui n'existe pas, ou encore des redites qui ramènent inlassablement à l'événement du passé sur lequel bute le récit. S'il y a ici, en effet, plus que dans *Au bout du fil*, une remontée du personnage vers un événement qui expliquerait le présent (par exemple, les difficiles rapports de H1 avec les femmes s'expliqueraient par les avances d'un ami de ses parents alors qu'il était adolescent), c'est bien davantage la présence même dans le présent de l'événement que l'explication qu'il peut constituer. La désignation alphabétique et numérique plutôt que nominale des personnages par F1, F2, H1 et H2, fait de l'histoire de chacun celle de tout le monde, donnant à l'impossibilité du récit une portée très large.

Le récit imaginé

Dans les deux autres pièces de La Chenelière, *Des fraises en janvier* (créée en 1999 au Théâtre La Molière à Carleton et reprise par le Théâtre d'Aujourd'hui en 2002), et *Henri & Margaux* (créée en 2002 par le NTE), le récit est considéré sous l'angle du pouvoir de l'imaginaire. Le titre *Des fraises en janvier* (*Spirale* n° 185) annonce que l'amour y sera traité, non à travers ses définitions, mais comme ce qui se goûte, se sent, se touche, au plus près du corps et de sa mémoire. Dans la présentation qu'elle en fait dans le programme du Théâtre d'Aujourd'hui, Diane Pavlovic, parle de la « saveur de chaque seconde » à laquelle sont sensibles les personnages dont chacun

« décrit un goût, une odeur, un souvenir, et tente d'en ressusciter le caractère avec exactitude ». Par là, poursuit-elle, ils manifestent leur « besoin, dans l'humour comme dans la nostalgie, de prendre acte de tous ces petits moments d'existence en apparence insignifiants et qui, mis à bout, constituent une vie humaine ». Cela dit l'importance du récit et le sens qu'il prend dans *Des fraises en janvier*. Les personnages en effet s'adonnent à la reconstruction, et surtout à la projection d'un récit, car ce travail concerne davantage l'avenir que le passé. C'est qu'ils ne peuvent concevoir la durée qu'en la découpant : « J'ai oublié de te dire que j'aimerais être avec toi jusqu'à demain, et que demain je te demanderai la même chose, et après demain et ainsi de suite jusqu'à ce que t'aies les cheveux blancs. » Il y a du marivaudage chez La Chenelière, non pas dans les formes, mais dans ce recours au pouvoir de l'imagination, au « jeu de l'amour et du hasard » par lequel les personnages cessent d'être des sujets passifs de l'amour éternel et deviennent acteurs de leur propre amour, se découvrant et se renouvelant à travers les jeux de rôles qu'ils inventent. Ainsi en est-il dans *Des fraises en janvier* où, grâce au personnage de François, qui écrit un scénario de film qu'il soumet à Robert, on oscille constamment entre le réel et l'imaginaire, ce dernier nécessaire, comme chez Marivaux, à la « vérification » — je reprends le terme de la dramaturge — de leurs sentiments et au maintien d'un état permanent de surprise — mot d'ailleurs utilisé par François — dans lequel ils doivent demeurer. La pièce met en scène deux couples, Sophie et François, Léa et Benoît qui, au-delà des contrastes de leurs situations respectives, vivent des choses semblables. Les premiers, au seuil de la trentaine, sont des colocataires devenus amoureux; ils ont même décidé de se marier. Au dernier moment, Sophie recule, prise de panique devant l'engagement envers quelqu'un qui ne présente plus de surprise. Finalement les deux amoureux prendront le risque de l'amour plutôt que celui de se « perdre un jour pour toujours ». La situation de l'autre couple est bien différente. Il y a déjà quelques années, Robert, professeur de quarante-cinq ans, a eu une aventure, qu'il voulait et qu'il croit sans suite, avec Léa, lors d'un séjour de vacances à l'auberge de cette dernière. De celui qu'elle désigne, non sans humour, comme « un touriste un peu vagabond, un voyageur qui a choisi la liberté », Léa a eu un fils, François, qui est la mémoire vivante d'une rencontre que, contrairement à Robert, elle aurait voulu durable.

Il faudra que Léa réapparaisse subitement dans la vie de Robert pour que celui-ci envisage la possibilité d'une « relation à long terme ». Ainsi amenée aux situations initiales et au double dénouement heureux, l'intrigue ne dit rien de ce qui produit la transformation : le récit. C'est François qui en a l'initiative. Sur le comptoir du dépanneur où il travaille, il écrit une histoire d'amour qu'il raconte à Robert. Ainsi l'un et l'autre, le premier par l'écriture, le second par la lecture de ce récit fictif, qui projette leur réalité dans celle des personnages, finiront par être éclairés sur la vérité de



Christine Major, *Le torrent* (détail), 2003, acrylique sur toile. Photo : François Rivard.

leur sentiment amoureux. La fonction du récit, dont le besoin motive les personnages et dont la construction constitue l'action, montre que, dans cette pièce, le débat a lieu dans l'espace étroit d'une conscience coincée entre la fragilité de l'amour et son besoin qui n'a rien à voir donc avec la reconduction des éternels clichés sur l'amour — loin en effet de l'hédonisme, du désenchantement comme du romantisme — mais avec les questions d'une génération plus méfiante que ses devancières envers les grandes idées et les grands sentiments et plus sensible à la menace que fait peser sur l'amour l'instantané et la banalisation de la sexualité.

Récits en miroir

Le récit comme miroir était déjà présent dans *Des fraises en janvier*. Il sera mis en évidence dans la plus récente pièce de La Chenelière, *Henri & Margaux*. Cela se joue au moins à quatre niveaux. Celui des personnages d'abord : Henri et Margaux se projettent dans des histoires qui se mêlent à leur réalité, se confondant même avec elle. Celui des comédiens ensuite : Evelyne de la Chenelière et Daniel Brière ne sont pas qu'un couple au théâtre mais aussi dans la vie — donnée non seulement connue mais sur laquelle on table. Troisième niveau : c'est Brière qui met en scène le texte de sa compagne qui incarne une dramaturge qu'elle est dans la réalité. Enfin — quatrième niveau —, ce mélange de situations réelles et fictives, ces passages des unes aux autres — que ne peut évidemment pas démêler le spectateur — installe un rapport assez particulier entre la salle et la scène ; le public, ayant conscience d'avoir en face de lui, non pas de simples comédiens mais des individus identifiés, est entraîné à son tour à

ne plus se considérer comme un simple spectateur mais comme interlocuteur dans un échange qui le concerne. La réplique initiale dite par Margaux et reprise à la fin par Henri établit ce double rapport — celui du théâtre et celui de la vie — entre les comédiens et les spectateurs et le maintient jusqu'à la fin : « Oui, mais est-ce que tu trouves ça plus agréable quand il y a du monde qui nous regarde ? » Convenons qu'il y a là un jeu de miroirs absolument fascinant, étourdissant même, d'une efficacité théâtrale extraordinaire, mais en définitive commandé par le besoin d'imaginer un récit, non seulement pour voir clair en soi, mais pour exister : « Pour moi, c'est ça le théâtre : c'est vérifier si je suis un vrai être humain. » Ce n'est pas sans raison que la dramaturge a placé, sur la quatrième de couverture, ce commentaire sous un extrait d'*Henri & Margaux* où Margaux imagine qu'Henri va mourir un jour : « MARGAUX. Tout le monde a toujours voulu me faire croire que j'étais jamais la seule, et m'obliger à être courageuse au nom de la vie des autres, tout le monde a voulu me toucher avec des œuvres à caractère humain, pour que je me reconnaisse de la parenté sentimentale avec les autres êtres humains, et ça m'énerve, les œuvres, avec leur volonté de toucher le monde, comme ça, avec leur petit air de connaître nos préoccupations en tant qu'êtres humains quand, en fait, moi ça n'a rien à voir avec les autres. Moi c'est bien pire. » Imaginer son récit, c'est-à-dire se « toucher » soi-même et échapper aux récits des autres. « Alors vous comprendrez qu'il ne me reste plus qu'à écrire pour ne pas entrer en convulsions », ajoute-t-elle dans l'« Avant-propos ». C'est tout dire !

PIERRE L'HÉRAULT