

**Mariel O'Neill-Karch, *Théâtre franco-ontarien : espaces ludiques*, Vanier, Les Éditions L'Interligne, 1992, 190 pages**

Jean Fugère

---

Numéro 70, janvier 1993

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/42846ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

Les Éditions l'Interligne

ISSN

0227-227X (imprimé)

1923-2381 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

Citer ce compte rendu

Fugère, J. (1993). Compte rendu de [Mariel O'Neill-Karch, *Théâtre franco-ontarien : espaces ludiques*, Vanier, Les Éditions L'Interligne, 1992, 190 pages]. *Liaison*, (70), 45–45.

Mariel O'Neill-Karch, **Théâtre franco-ontarien : espaces ludiques**, Vanier, Les Éditions L'Interligne, 1992, 190 pages.

Ceux qui ont eu l'occasion d'entendre ses critiques à l'antenne de CJBC-Toronto le savaient déjà : Mariel O'Neill-Karch est passionnée de théâtre. Son livre **Théâtre franco-ontarien : espaces ludiques** est l'occasion de mieux mesurer son plaisir, celui qu'elle trouve non seulement à voir et à parler théâtre, mais aussi à en réfléchir le langage.

À partir du texte de sept oeuvres dramatiques franco-ontariennes publiées au cours des vingt dernières années, Mariel O'Neill-Karch se prête à une analyse de l'espace. L'espace scénique d'abord, celui que le spectateur voit sur scène, puis l'espace dramatique, celui qu'évoque le texte, et finalement l'espace ludique – fort mal défini, il faut le dire – qui semble contenir les deux autres et référer en outre au type de jeu, à la forme, aux moyens d'expression qu'ont choisis les différents artisans de la scène pour théâtraliser le texte. Bref, une sorte de fourre-tout conceptuel.

Fortement inspiré, de son propre aveu, des écrits d'Anne Ubersfeld, l'ouvrage s'appuie souvent sur une méthodologie propre à la linguistique, plus précisément la sémiologie, afin de mieux nous révéler, comme en chambre noire, les replis secrets d'un texte ou d'une production. Pour emprunter le jargon de rigueur, disons que cette opération passe par une analyse serrée de différents paradigmes – spatiaux, sonores, de nomenclature d'objets, etc. – inscrits non seulement dans le texte mais tout aussi bien dans les notes de l'auteur, dans les choix et les réalisations du metteur en scène, des comédiens et des différents artisans. Dans le meilleur des cas, les chapitres sur **Lavalléville**, **Nickel** et particulièrement **Le Chien**, cela nous vaut de belles intuitions, une mise à jour de couches insoupçonnées de l'oeuvre. Fort éloquente à cet égard est son analyse du **Chien** et plus précisément tout le passage sur la tension créée par la juxtaposition d'espaces scéniques à la fois statiques et dynamiques, d'un espace sonore à la fois réaliste et transposé, et d'un espace textuel inscrit dans un temps à la fois réel et psychique. Une réflexion fort bien étayée qui nous fait mieux comprendre l'articulation et l'ampleur du texte de Jean Marc Dalpé et du coup nous montre à quel point tout, dans cette production, concourait à traduire et magnifier ce potentiel dramatique inscrit dans le texte.

Domage pourtant que l'ensemble de l'ouvrage ne soit pas de la même mouture et que la méthode d'analyse, d'ailleurs si fluctuante d'un chapitre à l'autre, ne donne pas en bout de ligne les fruits annoncés. Trop souvent, l'auteure se limite à un travail d'inventaire – clair et bien documenté, là n'est pas la question – mais purement descriptif et qui ne réfléchit pas suffisamment les liens qui existent entre le contenant et le contenu, entre l'expression théâtrale et la réalité ou la psyché franco-ontarienne. Comme si, timide, elle s'arrêtait à deux pas de la découverte, au seuil de l'hypothèse qui éclairerait globalement. Ainsi en est-il du très faible chapitre sur **Les Rogers** qui va rarement au delà de la pure description et qui surtout ne répond jamais clairement à l'ambition de départ qui était de démontrer «à quel point la structure des **Rogers**, sans être savante, suit néanmoins une progression logique, influencée en partie par le monde du cinéma américain et soulignée par le jeu des comédiens qui utilisent diverses techniques pour créer l'espace ludique d'un spectacle dont le sujet est l'homme moderne, les quatre actes ayant été pensés en fonction de son évolution».

Bien que prévenu que cet ouvrage n'est qu'une première exploration d'un terrain presque vierge, on aurait souhaité que Mariel O'Neill-Karch, certes habile à analyser le détail, ose tirer des conclusions, émettre des hypothèses, amorcer des pistes de réflexion, qu'elle questionne ce qui unit ou distingue ces différents espaces entre eux et nous dise un peu plus ce qu'ils disent sur notre façon de voir le monde et de l'exprimer.

Somme toute un livre fort inégal qui retiendra néanmoins l'attention des inconditionnels du théâtre auxquels il s'adresse ne serait-ce que parce qu'il en dit long sur la santé créatrice du théâtre franco-ontarien au cours des vingt dernières années, qu'il va au delà de l'encensement de rigueur si fréquent dans la critique en milieu minoritaire et qu'il envisage «des problématiques qui dépassent le bilan historique et le repérage de corpus». Souhaitons d'ailleurs que le travail de Mariel O'Neill-Karch suscite d'autres points de vue critiques et des réflexions que l'on voudrait tout aussi scrupuleuses dans le souci des détails, mais nettement plus téméraires dans leur interprétation.

JEAN FUGÈRE

N.B. Évidemment, pour les philistins de mon acabit, le jargon universitaire est une plaie. N'aurait-on pas pu avoir la bonté de définir ce qu'est un espace diégétique, une fonction phatique et autres mises en abyme, avec un y, que mon *Petit Robert* se refuse à m'expliquer ?

*Critique*  
ESSAI

