

Le théâtre qu'on joue

Pirandella de Johanne Fontaine et Patricia Nolin à l'Espace GO.

La Trilogie des dragons de Marie Brassard, Jean Casault, Lorraine Côté, Marie Gignac, Robert Lepage et Marie Michaud, au Hangar no 9 du Vieux-Port de Montréal.

Les Muses orphelines de Michel-Marc Bouchard au Théâtre d'Aujourd'hui.

Stéphane Lépine

Numéro 52, hiver 1988–1989

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/38765ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Éditions Jumonville

ISSN

0382-084X (imprimé)

1923-239X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Lépine, S. (1988). Compte rendu de [Le théâtre qu'on joue / *Pirandella* de Johanne Fontaine et Patricia Nolin à l'Espace GO. / *La Trilogie des dragons* de Marie Brassard, Jean Casault, Lorraine Côté, Marie Gignac, Robert Lepage et Marie Michaud, au Hangar no 9 du Vieux-Port de Montréal. / *Les Muses orphelines* de Michel-Marc Bouchard au Théâtre d'Aujourd'hui.] *Lettres québécoises*, (52), 46–48.

LE THÉÂTRE QU'ON JOUE

par Stéphane Lépine

Pirandella de Johanne Fontaine et Patricia Nolin à l'Espace GO.

L'œuvre dramatique de Pirandello a pour thème dominant la tragique impossibilité du vivant à appréhender son moi véritable. De cet émiettement de la personnalité naît, selon Pirandello, une angoisse dont le seul refuge est dans la dérision, la folie ou la mort. Pas étonnant que le spectacle de Johanne Fontaine ait été présenté sous l'œil bienveillant du maître italien. Je dis spectacle, mais peut-être faudrait-il employer les mots laboratoire, exercice d'exorcisme ou même séance (au sens psychanalytique du terme, tant l'association libre semblait être à la base de l'organisation de la représentation) pour désigner cette chose atypique, sans doute ratée et même désagréable, mais dérangeante, déstabilisante, «questionnante».

Par une porte située à droite, une lumière pénètre et Pirandello nous regarde. Le décor? Une absence de décor, quelque chose comme un pré-décor, l'équivalent visuel, scénique et spatial du pré-texte, une installation porteuse d'infinies possibilités. Dans ce lieu en construction, en pleine élaboration, une comédienne fait son entrée. Elle se nomme Johanne Fontaine et va, pour sa part, se livrer à une déconstruction. Très vite, elle arrête l'enregistrement sur cassette qui nous faisait entendre Liza Minnelli ou une autre comédienne-chanteuse à succès, talentueuse, acclamée. Très vite, la comédienne va tenter, comme une anti-star, de démaquiller le théâtre et les théâtres de son moi. À l'exemple de Pirandello, elle va oser appréhender son moi véritable, malgré tous les risques que cela comporte, dont celui de ne pas donner un bon spectacle. Elle va émietter sa personnalité, égrener sa vie privée et sa vie d'actrice (ce sont les deux faces indissociables d'une même femme), et trouver un refuge à l'angoisse dans la sincérité, le renoncement et la mise à nu.

Dès lors, *Pirandella* va dans tous les sens. L'actrice occupe cette heure où elle affronte le public avec tout et n'importe quoi : l'histoire du Trouvère, le nettoyage d'un globe terrestre, une histoire de séduction, une envie de se déguiser en une de ces femmes que l'on retrouve sur les toiles de Toulouse-Lautrec (l'une d'elles est d'ailleurs reproduite et forme un élément de l'espace scénique), une envie de se déguiser, oui, et pourtant la démarche de Johanne Fontaine tend vers le dépouillement, vers la fin de la représentation, c'est-à-dire vers la présentation vraie, à cru.

Johanne Fontaine a osé présenter un non-spectacle où le spectateur n'en avait pas pour son argent. Johanne Fontaine a donné plus que ce que l'on donne habituellement au théâtre et a bouleversé la valeur d'échange. Si vraiment aimer,

c'est donner ce qu'on n'a pas, elle a beaucoup aimé son public pendant les représentations de *Pirandella*. Elle a joué à se perdre et, à ce prix-là, on gagne toujours.

En ce début de saison où les créations québécoises étaient rares et pauvres (que l'on pense au *Déversoir des larmes* ou au *Chien qui fume*), *Pirandella* se présentait comme un objet théâtral à hauts risques, qui ne s'est pas véritablement «accompli» et pouvait provoquer l'ennui, mais dont la démarche demeurerait tout de même éminemment louable. Pour ma part, j'aime cent fois mieux ces essais que le ron-ron satisfait que l'on voit trop souvent sur nos scènes. J'aurai toujours beaucoup de tendresse et d'estime pour le théâtre qui se joue à ses risques et périls.



Pirandella (Espace Go)

La Trilogie des dragons de Marie Brassard, Jean Casault, Lorraine Côté, Marie Gignac, Robert Lepage et Marie Michaud, au Hangar n° 9 du Vieux-Port de Montréal.

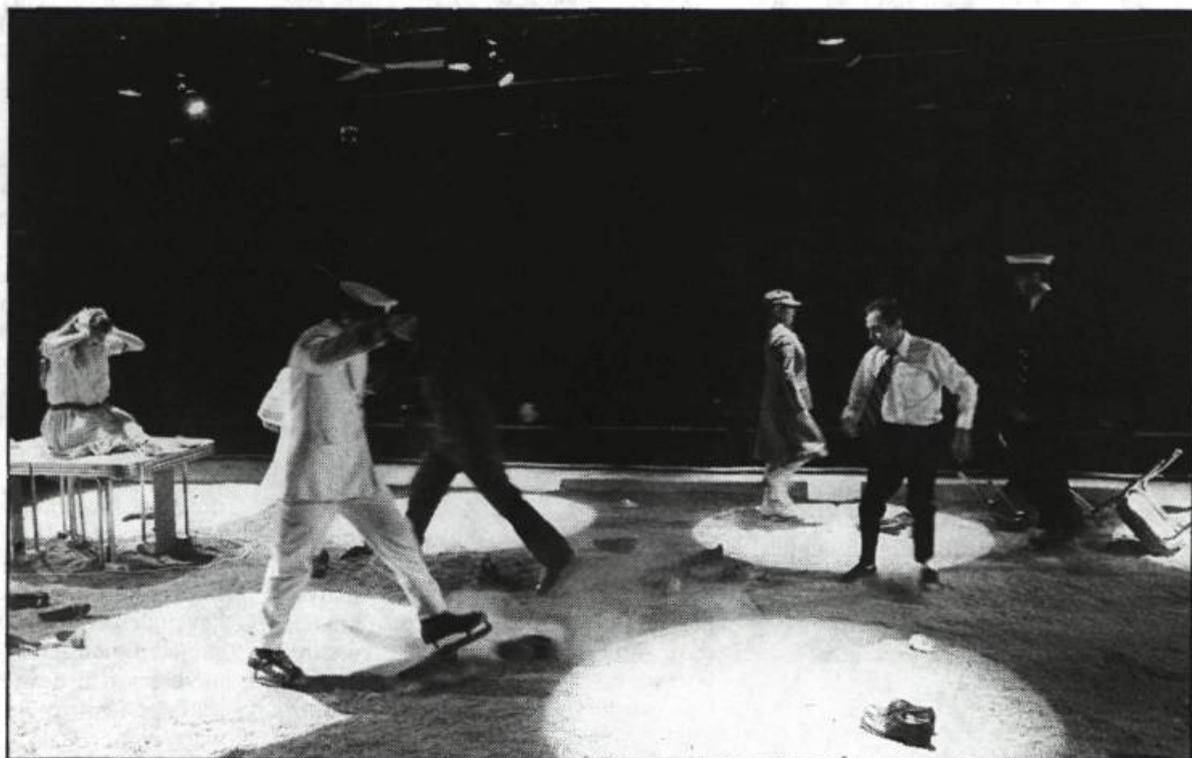
La scène du kamikaze, c'est d'abord ce que je retiens de *La Trilogie des dragons*. Au cours de la troisième partie, *Le Dragon blanc*, le pilote français Philippe Gambier raconte l'opération-suicide de certains commandos japonais pendant la Deuxième Guerre mondiale, dont «l'unique et ultime mission était de s'écraser désespérément sur leur proie dès qu'ils étaient touchés [je souligne]». Après quoi, il projette son avion de papier vers le bateau de Youkali, la vendeuse du kiosque de l'aéroport, qui venait elle-même tout juste de rappeler la légende du dieu Kamikaze. Il sort, mais revient une première fois, l'invite à sortir, tente de la séduire, devient agaçant à force d'insistance, frappe sur son kiosque, lui dérobe une feuille de papier, fabrique un Concorde, lui offre et, essayant un refus, y met le feu et le lance vers le sol. Youkali l'éteint, il part, mais revient tout de suite et reprend la scène plus rapidement, accentuant ainsi la violence de cette conquête amoureuse. Puis la scène est reprise une troisième fois, encore plus frénétiquement. Visiblement touché, Philippe Gambier s'abat désespérément sur sa proie. Il est un kamikaze.

Kamikaze est sans doute le dieu caché de la pièce, dieu nommé et figuré qu'une seule fois, pendant cette scène, mais au nom de qui, dirait-on, se font toutes les rencontres entre l'Orient et l'Occident dont est tissée *La Trilogie des dragons*. J'ai tort d'écrire qu'un seul geste kamikaze figure dans cette pièce : en fait, *La Trilogie* accumule les sacrifices mortels, les immolations, les suicides provoqués par la rencontre avec l'Orient. Si *La Trilogie des dragons* retrace l'histoire de la conception québécoise de l'Orient, parle du fantasme qu'est l'Orient (Chine et Japon confondus), du rapport de séduction mais tout de même conflictuel entre deux cultures, entre deux conceptions du monde, le spectacle du Théâtre Repère repose sur la fascination perverse de ce kamikaze, que représente, à travers une scène de séduction (car c'est bien par le biais de la séduction que la rencontre s'opère), le pilote Philippe Gambier, et dont une foule de personnages subissent l'attrait mortel. Ce que raconte *La Trilogie des dragons*, comme entre les lignes, c'est le désir de survivre à la rencontre Est-Ouest.

Car il semble, dans un premier temps, que la rencontre avec l'Autre (à cet égard, l'Orient est, pour la pensée occidentale, l'Autre absolu, irréductible) provoque la mort : W.S. Crawford meurt dans un accident d'avion avant d'avoir pu retrouver Hong-Kong; la geisha, séduite et abandonnée par un soldat américain, meurt à Hiroshima; Jeanne, après avoir

été forcée d'épouser le Chinois et après avoir connu tous les malheurs, se suicide; Stella, fille d'une Québécoise et d'un Chinois, souffre d'une méningite et meurt, croit-on, suite aux mauvais traitements subis en institution psychiatrique. La liste des sacrifiés, qui n'ont pas survécu à leur rencontre avec l'Autre, est longue et éloquente. Seul le dialogue final entre Pierre et Youkali (superposé à la représentation de la coutume japonaise selon laquelle l'on procédait annuellement à l'accouplement symbolique du yin et du yang par un grand jeu qui réunissait tous les habitants d'un village) permet de croire que la rencontre peut être harmonieuse et fertile (tous deux sont d'ailleurs des créateurs). Cette scène, donc, satisfait peut-être à un certain humanisme, à un certain espoir, mais la véritable fin de *La Trilogie* n'est pas dans ce dialogue au cours duquel l'Occident épouse l'Orient; c'est cette scène nocturne, qui avait ouvert le spectacle, pendant laquelle des voix se font entendre, et disent : «Je ne suis jamais allé(e) en Chine.» La rencontre n'a-t-elle donc jamais eu lieu? Demeure-t-elle donc impossible?

J'aurais pu aborder ce spectacle charnière dans l'histoire du théâtre québécois de mille et une manières. Mais je crois vraiment que c'est cette attirance que raconte *La Trilogie des dragons*, et c'est cette façon oblique de raconter quelque chose, qui est le propre de Robert Lepage comme metteur en scène.



La
Trilogie
des
dragons
Hangar 9,
Vieux-Port
de
Montréal
1988

Les Muses orphelines de Michel-Marc Bouchard au Théâtre d'Aujourd'hui.

Comme Chaurette, comme Dubois, comme Tremblay, Michel-Marc Bouchard est un auteur. *La Contre-nature de Chryssipe Tanguay, écologiste, La Poupée de Pélopie, Les Feluettes et Les Muses orphelines* sont des œuvres signées de la plume d'un dramaturge qui a su très vite imposer un univers, une langue, des formes et des signes théâtraux singuliers. Ce sont autant de fragments d'une œuvre en élaboration. On sait d'ores et déjà que ce qui intéresse Bouchard, c'est le mélodrame, le psychodrame, le théâtre dans le théâtre, le travestissement. Dans ses pièces, ce sont le plus souvent les rapports familiaux (incestueux, contraignants ou marqués par l'absence et le manque), l'isolement affectif et géographique, l'univers fantasmagorique d'hommes et de femmes retenus, contenus dans une présence à soi exclusive et terriblement autiste, qui sont passés au crible et qui font l'objet d'une théâtralisation. En effet, chez Bouchard, les personnages sont presque tous amenés à théâtraliser leurs désirs et leurs misères affectives, à «faire une scène»: ils élaborent une représentation et trouvent dans le jeu, dans la fausseté du jeu, un moyen de libération des vérités étouffées.

Les personnages des *Muses orphelines* n'échappent pas à cette généralisation. Ce sont quatre enfants qui, dans le village perdu et balayé par le vent qu'est Saint-Ludger-de-Milot, souffrent de l'absence de la mère. Attirée hors du foyer familial par un Espagnol qui lui disait son amour dans une langue étrangère, Jacqueline Tanguay a suivi son rêve, son château en Espagne (car cet amant espagnol n'était sans doute qu'un fantasme ou un appel symbolique de l'ailleurs) jusqu'au bout et abandonné ses enfants, que l'on voit aujourd'hui empêtrés, emprisonnés dans la langue maternelle. Dans le Québec des années 1940, fermé à tout ce qui est étranger, la mère a choisi l'ouverture, s'est ouverte à l'Autre; vingt ans après son départ, l'une de ses filles (qui tient d'ailleurs à ce que la porte reste toujours fermée) tente de maintenir l'équilibre familial traditionnel, de garder son frère et sa sœur dans un ventre artificiel et en rien nourricier, de sauvegarder la présence et la langue de la mère, qu'ils sont maintenant les seuls à parler.



Photo : Anne de Guise

Les Muses orphelines

En fait, la pièce aurait pu s'intituler *La Muse et les Orphelins* tant la figure de la mère s'affirme comme le paradis perdu que chantent, qu'implorant ces orphelins, fidèles jusqu'à la folie ou rebelles pour mieux camoufler leur fidélité. Alors que Catherine joue (avec conviction) le rôle de la mère pourvoyeuse qui, comme le pélican de Musset, se donne entièrement et nourrit l'œuvre de son frère, ce dernier, incapable d'écrire l'absence, de combler par des mots l'écart qui s'est taillé entre lui et sa mère, en vient à nier l'écart et l'absence par une identification trouble à la langue et au corps de la mère. Les deux autres filles, chacune à sa manière, ont vécu l'absence en s'absentant (physiquement ou mentalement) ou en feignant l'absence. Dans *Les Muses orphelines*, la mère est donc responsable de tous les maux. Mais si cette question riche et complexe, avec tous les enjeux psychologiques, historiques et oserai-je dire mythiques qu'elle contient, ne manque pas d'intérêt, on ne peut toutefois dire que ce texte est une totale réussite.

Empreinte d'une conception romantique et très judéo-chrétienne du rôle de la mère, la pièce de Bouchard n'analyse pas, n'interroge pas tous les éléments de cette situation conflictuelle. Lacunaire, le texte juxtapose des scènes où l'analyse psychologique est d'une rare subtilité (le personnage de Martine, par

exemple, s'impose avec une netteté du trait qui ne gomme aucunement la complexité et l'abîme qu'il camoufle) à d'autres curieusement lâches et brouillonnées. Tout ce qui entoure la figure du fils, Luc, aurait nécessité réécriture et approfondissement. Handicapé, il est vrai, par une interprétation à la fois convulsive et caricaturale, le personnage de cet homme-enfant qui, comme la comtesse de Tilly dans *Les Feluettes*, entretient un rêve d'amour perdu jusqu'à la folie, est potentiellement d'une grande puissance, mais, mal dessiné, entache toute la pièce.

La production, dirigée par André Brassard, n'était pas non plus sans failles. Reprenant certains éléments de sa mise en scène de *La Contre-nature de Chryssipe Tanguay, écologiste*, Brassard a schématisé à outrance des aspects du conflit qui, à mon avis, méritaient d'être abordés de façon moins spectaculaire. Il a par ailleurs présenté un point de vue pseudo-objectif du conflit, alors qu'il eut fallu, je crois, compte tenu des raccourcis psychologiques et des simplifications parfois choquantes de ce texte, présenter la pièce comme la vision trouble d'une situation vécue de l'intérieur, dans l'ignorance, l'inconscience et l'aveuglement. En accusant le regard subjectif, peut-être le personnage de la mère serait-il devenu plus qu'une absence génératrice de malheurs non analysés... □