

De figue et de raisin

Jean-François Caron, *Saganash*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 1995, 120 p., 19,95 \$.

Carole Frechette, *Les quatre morts de Marie*, Montréal, Les Herbes rouges, coll. « Théâtre », 1995, 120 p., 14,95 \$.

Raymond Pollender, *Tizoune*, Montréal et les autres. Théâtre, Montréal, VLB éditeur, 1995, 128 p., 15,95 \$.

Sylvie Bérard

Numéro 79, automne 1995

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/38647ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Productions Valmont

ISSN

0382-084X (imprimé)

1923-239X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Bérard, S. (1995). Compte rendu de [De figue et de raisin / Jean-François Caron, *Saganash*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 1995, 120 p., 19,95 \$. / Carole Frechette, *Les quatre morts de Marie*, Montréal, Les Herbes rouges, coll. « Théâtre », 1995, 120 p., 14,95 \$. / Raymond Pollender, *Tizoune*, Montréal et les autres. Théâtre, Montréal, VLB éditeur, 1995, 128 p., 15,95 \$.] *Lettres québécoises*, (79), 42–43.

Jean-François Caron, *Saganash*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 1995, 120 p., 19,95 \$.

Carole Fréchette, *Les quatre morts de Marie*, Montréal, Les Herbes rouges, coll. « Théâtre », 1995, 120 p., 14,95 \$.

Raymond Pollender, *Tizoune, Montréal et les autres. Théâtre*, Montréal, VLB éditeur, 1995, 128 p., 15,95 \$.

De figue et de raisin

Série B esthétisante, tragédie du quotidien, burlesque documentaire : s'il est vrai que les contrastes s'attirent, c'est tantôt pour le meilleur, tantôt pour le pire...

THÉÂTRE
Sylvie Bérard



LES EXTRÊMES CONSTITUENT BIEN SOUVENT L'ÉTOFFE DU THÉÂTRE. Leur cohabitation, toutefois, est problématique. Le comique comme le tragique vont puiser aux pôles positifs et négatifs de l'expérience universellement humaine ou humainement universelle. La caricature et les archétypes font bon ménage avec le genre dramaturgique, de même que les passions clairement définies et les oppositions franches. Le demi-ton, les demi-teintes, l'entre-deux-genres sont parfois difficiles à rendre et, peut-être parce que le spectateur et sa jumelle la lectrice de théâtre sont d'une paresse inégalée, ils sont aussi difficiles à saisir.

« J'écrirai bientôt une pièce sur... »

Dans *Saganash*, Jean-François Caron a choisi de verser dans l'ironie au second degré (sic). C'est ainsi que s'échafaude une histoire de voyages aux antipodes vécue par des personnages mythiques engagés dans des poursuites effrénées... sans que l'auteur ait trop l'air de ne pas nous la raconter. Mieux : de même que, dans un enchaînement complexe, se tapit une action dont la simplicité révélée servira de tremplin à un nouvel imbroglio, sous un ton ironique se cachent des éléments issus en droite ligne de la série B dont la légèreté manifeste sert à camoufler le tragique final... apparent.

Saganash repose sur un chassé-croisé digne du plus pur vaudeville, mais dont le décor bourgeois aurait été remplacé par une mappemonde. Dans cet enchevêtrement référentiel, qui transite par Delhi

pour aboutir à Chisasibi et où personne n'est là où on le cherche, (ni celui qu'on cherche), évoluent des personnages tous plus insaisissables les uns que les autres : Virginie, l'aspirante détective polymorphe à laquelle le patron, Jeff, se dérobera jusqu'à l'ultime scène de reconnaissance; Sullivan Roche, la Française déracinée atterrée dans un *no-where* québécois ; Garou, le névropathe à l'étonnante présence d'esprit qui fuit pour tenter de se retrouver ; Cheyenne, entrevu sur un écran défaillant; Moustique et Saganash présents en souvenir ; Sacco, le

survenant. Au milieu de cette galerie de personnages, Manuel Dénomme, l'homme d'apparence rationnelle cherchant son Garou de frère envolé, apparaît presque comme une anomalie ; on est finalement rassuré : il n'est ni plus ni moins fou que tous les autres qui comme lui se cherchent dans une quête absurde.

L'écheveau se démêle au fil de la pièce, révélant de nouveaux nœuds gordiens que Virginie et son client doivent trancher. Essentiellement complexe, la trame en devient à certains moments confuse, si bien que, lorsque Manuel lutte pour conserver au moins les apparences de la cohérence, il se fait presque notre porte-parole.

Manuel. Oui. Alors, s'il vous plaît, tenez-vous-en au contrat, qui stipule que vous me ramenez. Vivant ou mort. Pour ce que nous pensons chacun, ça vous regarde pas. Le linge sale se lave en famille, chez nous. Excusez mais ça fait deux mois que vous travaillez pour moi et je sais même pas si votre patron existe. Vous riez. Moi je me questionne sur votre compétence et votre crédibilité. (p. 62)

Quand on peut faire compliqué

Il faut que survienne la révélation (presque) finale — vous savez, ce coup d'éclat où dans tout feuilleton qui se respecte le héros se démasque en clamant : je ne suis pas celui que vous croyez — pour qu'on comprenne tout le sens de cette pièce, c'est-à-dire le refus de tout sens. En effet, si bien des mystères se résolvent à la fin de l'enquête marquée notamment par les retrouvailles des deux frères, on comprend aussi que l'enjeu central de l'œuvre n'était à son tour qu'un faux-fuyant et qu'il cachait, comme toutes les autres trames parallèles, une quête plus profonde et indicible.

L'usage du motif de l'enquête est judicieux à ce titre, car cette dernière cautionne d'une certaine manière le traitement au second degré et motive les renversements successifs ; toutefois, cette structure a ses limites. De même que la pièce fait semblant de nous faire parcourir le monde alors que les personnages demeurent somme toute dans la quiétude de leur contrée, de même l'action fait du surplace en prétendant nous mener quelque part. La pirouette finale, soit la nouvelle disparition de



Garou, prolonge le schéma actanciel au-delà des limites de la pièce, mais on se prend à se demander si cette profondeur renouvelée n'est pas le fruit d'un nouvel artifice.

Histoire d'une jeune fille sans histoire

Dans *Les quatre morts de Marie*, Carole Fréchette donne dans une nuance plus réussie. Entre le rêve et la réalité, entre le tragique et le comique, entre la douceur et la violence se balance Marie quatre fois trouvée morte dans ses larmes.

Au premier tableau, on assiste à la fin de l'enfance de Marie. Simone — sa mère — enfuie, Théo revenu en vain, Marie est submergée par la boue et on devine que c'est la terre qui la tue. Deuxième tableau, on retrouve Marie, adolescente, qui s'embrase et meurt par effigie interposée. La Marie du troisième tableau est une adulte qui mord encore à belles dents dans l'imaginaire de son enfance, mais qui préfère s'étouffer avec l'os que de croire les autres qui lui disent : « Ça va passer. » Au quatrième tableau, on retrouve Marie, en paix avec elle-même, qui coule doucement dans une mer étale.

Il y a des risques, c'est vrai : les vagues, les requins, les dragons, le ciel, le froid, le silence, c'est terrible, vous avez raison, terrible, on frôle la mort, mais au moins, au moins, on se sent vivant. On avance sur la mer, et on se sent vivant. (p. 115)

L'histoire de Marie, soutient l'éditeur, elle celle de toutes. Cependant, par moments, on voudrait que son expérience soit plus éclatante, plus singulière tout au moins. Car somme toute, que fait Marie sinon aller à l'école par le chemin le plus long, vivre une adolescence contestataire, chercher à s'entourer de personnes qui lui sont chères, mourir, mourir, mourir et mourir ? Or, la démarche de Carole Fréchette dans cette pièce vise justement l'universel en chacun de ses personnages. C'est pourquoi, sans doute, les figures de mère dans cette pièce se prénomment Simone et Sylvette, les personnages de père Théo et Thomas, les personnages de frères Pierrot Désautels, Pierre, Pierre-Jean — il y a quelque chose de judéo-chrétien dans ces dénominations... C'est dans cette même logique que de la mère initiale on passe à la mer finale. Et c'est peut-être ce qui explique que Louis soit le seul, avec Marie, à survivre à plus d'un tableau.

Dans *Les quatre morts de Marie*, heureusement, Carole Fréchette s'est trouvé un langage dramaturgique qui transcende la banalité du contenu et en fait oublier certains détours mièvres. Les touches d'humour arrivent à point pour, le temps d'une réplique, faire basculer le drame dans la douce folie du quotidien. Le déjà-vu n'est jamais loin dans ce texte, mais jamais la pièce ne sombre dans le cliché.

Les sabots de Tizoune

Le cliché se ramasse à la pelle dans le burlesque qui, jugé grossier par ses détracteurs, universellement efficace par ses défenseurs, carbure littéralement à l'archétype, aux motifs convenus, aux clins d'œil. Dans *Tizoune, Montréal et les autres*, Raymond Pollender choisit de métisser le genre de notes métatextuelles. Il en résulte une production que je situerais à mi-chemin entre le documentaire burlesque et la pochade didactique.

La formule est simple. À la sempiternelle fabula du père qui veut marier sa fille avec celui dont elle ne veut pas, l'auteur superpose l'histoire du *Tartuffe* (c'est l'auteur qui le souligne). Il enrobe le tout de commentaires émanant d'un certain Jean (Grimaldi) chargé de dévoiler les mécanismes à mesure qu'ils surviennent et d'esquisser un historique du burlesque. L'ajout d'un élément de costume fait de Jean le point de jonction entre les deux niveaux en lui permettant de se transformer en la « mouman » de la belle Manda.

Les défauts ici sont liés en partie à la rencontre improbable des deux genres : les ressources du burlesque sont réunies, mais les nécessités de la forme choisie court-circuitent l'effet comique de l'accumulation burlesque. De plus, la lecture de la pièce fait parfois douter également de l'efficacité respective des deux niveaux référentiels.

D'une part, le burlesque de Pollender passe mal à l'écrit. Les effets comiques textuels sont compromis par un texte didascalique maladroit. De même, les anachronismes dans les répliques — *La vie en rose* (p. 76) dans l'inconscient des personnages des années vingt, l'usage de l'insulte « chromo » (p. 85), l'allusion au « turban » de Francine (p. 101) par le personnage Jean Grimaldi —, s'ils provoquent un rire facile sont un bon indice des douteuses ressources comiques du texte. D'ailleurs, pour provoquer le rire entre deux tirades édifiantes, l'auteur n'hésite pas à faire feu de tout bois, quitte à rompre le pacte des deux niveaux : « *Tartuffe !* » (p. 91) s'écrie Jean pourtant toujours dans le rôle de mouman lorsque le personnage de Tizoune sombre dans l'hypocrisie la plus éhontée.

D'autre part, le volet documentaire justifiait peut-être la représentation scénique, mais il apparaît oiseux dans un texte dramatique publié, d'autant que les informations issues d'une recherche rigoureuse ne révèlent rien de neuf sur la question. Cet apport didactique serait sans doute plus à l'aise dans un essai, ce dernier dût-il accompagner le texte burlesque, car le contenu ne serait pas limité par les exigences dramatiques (l'alternance du comique et du reste) et pourrait dépasser les notions élémentaires sur le sujet.

Tout compte fait, *Tizoune, Montréal et les autres* est plus près du théâtre corporatif que de l'œuvre dramatique puisqu'il enrobe d'une dramatisation un contenu instructif (qu'agrémentent les très sympathiques croquis de Mireille Vachon). Il faut une certaine habileté pour exceller dans ce genre hybride, certes, et Raymond Pollender sait joindre l'utile à l'agréable (ou vice versa), mais le résultat demeure insatisfaisant, d'un côté comme de l'autre. À la lecture de ce texte, je songeais à la perception de l'œuvre dramatique comme aide-mémoire pour des représentations à jamais perdues et je me permettais de douter d'une telle définition. En refermant ce livre, je me disais plutôt qu'on diffuse certains textes de théâtre comme on édite tout autre texte : pour publier à tout prix. Sinon, comment expliquer la publication de cette pièce purement ponctuelle et fonctionnelle dont personne n'avait besoin de se souvenir ?

