

## Entendre le Nord et le froid dans le texte dramatique. Étude du « paysage audible » dans *Floes* de Sébastien Harrisson et *Roche, papier, couteau...* de Marilyn Perreault

### Hearing the North and the cold in works of drama: a study of the “audible landscape” in *Floes* by Sébastien Harrisson and *Roche, papier, couteau...* by Marilyn Perreault

Julie Gagné

Volume 14, numéro 1, mai 2013

L'imaginaire du Nord et du froid en musique : esthétique d'une musique nordique

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1016196ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1016196ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société québécoise de recherche en musique

ISSN

1480-1132 (imprimé)

1929-7394 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gagné, J. (2013). Entendre le Nord et le froid dans le texte dramatique. Étude du « paysage audible » dans *Floes* de Sébastien Harrisson et *Roche, papier, couteau...* de Marilyn Perreault. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 14(1), 35–41. <https://doi.org/10.7202/1016196ar>

Résumé de l'article

En s'inspirant de la conception multisensorielle du paysage d'Alain Corbin, l'auteure réfléchit dans cet article à la manière dont le texte dramatique véhicule le « paysage audible » du Nord et du froid. Si, dans *Floes*, le Nord est le lieu d'un silence audible que le bruit des glaces, le vent et la voix, caractérisée par un souffle bref en raison du froid, en viennent à habiter, le rapport à l'absence ou au trop-plein de mots est intériorisé par les personnages de *Roche, papier, couteau...* Dans les pièces de Sébastien Harrisson et de Marilyn Perreault, l'écho se fait mémoire de la parole et amplifie la violence alors que la répétition des composantes acoustiques crée une temporalité gelée et circulaire. La mise en relief des éléments sonores et rythmiques utilisés par les deux dramaturges pour évoquer un (Grand) Nord froid permet de définir ce que les imaginaires du Nord et du froid donnent à entendre.

**Entendre le Nord et le froid  
dans le texte dramatique.  
Étude du « paysage audible »  
dans *Floes* de Sébastien  
Harrisson et *Roche,  
papier, couteau...*  
de Marilyn Perreault**

Julie Gagné  
(Université du Québec à Montréal)

**S**i, dans le théâtre québécois contemporain, l'environnement musical et sonore est la plupart du temps l'œuvre d'un concepteur que le spectacle donne à entendre, il n'en demeure pas moins qu'un « paysage audible » réside dans le texte dramatique. Par l'entremise des dialogues et des didascalies<sup>1</sup>, les dramaturges créent l'ébauche d'une partition, d'un espace sonore. Porteuses d'un rythme et d'une musicalité singulière, répliques et indications scéniques se révèlent comme la transcription scripturale d'un univers acoustique qui gagne l'oreille *a priori* par l'entremise des yeux. Dans *Floes* de Sébastien Harrisson tout comme dans *Roche, papier, couteau...* de Marilyn Perreault, l'auteur campe ses personnages dans un espace dramatique empreint de « nordicité<sup>2</sup> ».

*Floes*<sup>3</sup> raconte la dérive d'un vieux couple sur un glacier au cœur des eaux arctiques à la suite d'un accident d'avion. Paul, un médecin à la retraite, consent à mourir tandis qu'Adrien, un ancien professeur de littérature, refuse de rendre l'âme. La plainte d'une ourse ravive la mémoire des amants qui se racontent et s'affrontent pour une dernière fois. À trois reprises, les septuagénaires croisent le fantôme de Lady Franklin qui, enceinte depuis cent ans, erre dans le froid à la recherche de son mari, légendaire explorateur disparu. Chamboulés par la fertilité de la veuve, les amoureux constatent la stérilité de leur existence. Sans enfant, ils réfléchissent à ce qu'ils pourraient léguer à l'humanité. Dès lors, réverbérées par les glaces, leurs voix assurent

la pérennité de leur amour. *Roche, papier, couteau...*<sup>4</sup> met également en scène un (Grand) Nord imaginaire. Après un mois confinés dans un cargo, avec l'exil comme point de mire, cinq jeunes originaires de la Brusquie débarquent dans un village de l'Extrême-Nord. Seule à maîtriser la langue des nouveaux arrivants qui, par le truchement des mots, font ressurgir sa propre identité brusque qu'elle tente de taire afin d'exorciser son passé sanglant, Mielke délaisse peu à peu son travail à l'infirmier pour prendre soin d'Ali, de Lonely, de Nox et de Iourded. Elle leur enseigne le norien, la langue du Nord, et encadre la sépulture de Mute qui, avant de mourir en mer, se nommait Cute. Puis, les parties de Roche, papier, couteau, un jeu de main meurtrier inventé par Ali et son frère, Iourded, veillent à apaiser drastiquement la douleur des plus souffrants... Alors que le couple de *Floes*, comme le laisse présager le titre qui renvoie au concept anglais de « *flat masses of floating ice* » (Harrisson 2007, [7]), anticipe la mort sur un îlot de glace qui dérive sur les mers du Nord, les jeunes clandestins de *Roche, papier, couteau...* se réfugient dans un village de l'Extrême-Nord. Puisque les imaginaires du Nord et du froid constituent, dans ces deux pièces, la toile de fond sur laquelle se déploie l'action, je postule que ces deux textes dramatiques contiennent certains signes sonores, vocaux et musicaux qui participent au déploiement d'un (Grand) Nord froid<sup>5</sup>. Ainsi, cet article a comme visée de relever les éléments qui composent « le paysage audible » du Nord et du froid dans *Floes* et dans *Roche, papier,*

<sup>1</sup> Les diverses didascalies citées dans cet article sont en italiques, conformément au protocole de rédaction des textes dramatiques. Cette typographie particulière vise à les distinguer des dialogues.

<sup>2</sup> Ce néologisme, créé par le géographe et linguiste québécois Louis-Edmond Hamelin, exprime « [...] l'état, le niveau et la conscience d'une territorialité froide à l'intérieur de l'hémisphère boréal » (Hamelin 1996, 243).

<sup>3</sup> En 1999, *Floes* remporte la Prime à la création du Fonds Gratien-Gélinas et la bourse Louise-LaHaye. Deux ans plus tard, la pièce est créée par Alice Ronfard au Théâtre d'Aujourd'hui. En 2003, elle est mise en lecture par Christian Rousseau dans le cadre du Festival d'Eysine en France. L'année suivante, la compagnie girondine les Enfants du Paradis produit *Floes* dans une mise en scène de Christian Rousseau.

<sup>4</sup> Création du Théâtre I.N.K. mise en scène par Marc Dumesnil, *Roche, papier, couteau...* est à l'affiche de la salle Jean-Claude-Germain du Théâtre d'Aujourd'hui en 2007. En 2010, la pièce est reprise à la salle Fred-Barry du théâtre Denise-Pelletier, puis le Talisman Theatre présente *Rock, Paper, Jackknife...* dans la traduction anglaise de Nadine Desroches, au Centaur en 2009.

<sup>5</sup> Les recherches menées par le Laboratoire international d'étude multidisciplinaire comparée des représentations de Nord à l'Université du Québec à Montréal depuis 2003 ([www.imaginaireunord.uqam.ca](http://www.imaginaireunord.uqam.ca)) – projets portant principalement sur la littérature, le cinéma, les arts visuels et la culture

*couteau*... afin de réfléchir à la manière dont les dramaturges pensent les sonorités nordiques. Le « paysage audible », qui s'inspire de la notion de paysage élaborée par l'historien français Alain Corbin<sup>6</sup>, est une construction abstraite et subjective grâce à laquelle les auteurs traduisent le Nord et le froid par la mise en place d'éléments perceptibles par l'ouïe une fois mis en scène ou imaginés comme tels lors de la lecture du texte dramatique. En ce sens, en analysant principalement les sons et la langue des personnages, je montrerai comment le « paysage audible » de *Floes* et de *Roche, papier, couteau*... véhiculent un (Grand) Nord froid. Dans un double mouvement, je mettrai en relief la façon dont les sonorités et la musicalité des mots se font discours sur le Nord et le froid en plus de (re)définir leur imaginaire respectif.

### Habiter le silence du Nord

Dans *Floes*, le Nord est a priori le lieu du silence que l'entrechoquement des glaces, le sifflement du vent ou encore les paroles des personnages habitent, comme le laisse entrevoir la didascalie liminaire suivante : « *Un silence épais meublé de collisions sourdes entre les glaces, de vibrations, de vents et que deux voix mâles viennent à tout coup briser.* » (*Ibid.*, 9). La présence humaine qui se manifeste par le biais des voix, des cris ou des pleurs des personnages de Paul et d'Adrien, plongés dans la pénombre de la nuit boréale pendant la plus grande partie de la pièce, trouble la quiétude de cet espace nordique et parvient à « dénordifier », à dénaturer, pour reprendre les mots du philosophe et écrivain Michel Onfray, cette « géographie silencieuse » (Onfray 2002, 64). Si Adrien se raccroche aux mots pour s'agripper à la vie, pour cultiver l'espoir de la survie, Paul, quant à lui, tend l'oreille au bruit étouffé de l'avion submergé, présage de mort amplifié par le silence :

ADRIEN  
Je te dis que non

PAUL  
Chut !

ADRIEN  
Que non, nous  
N'allons pas mourir ainsi

PAUL  
Écoute !

ADRIEN  
Non  
[...]

PAUL  
Chut !  
C'est beau

ADRIEN  
Non

PAUL  
Je l'entends  
Beau, ma foi, comme un concert !  
Plus beau même  
– et ce n'est pas rien –  
Que la messe, que le collègue des médecins fera chanter en ma  
[mémoire  
[...]

Furieuse  
Poussée par le dernier élan du moteur  
L'hélice du biplan ravage le fond marin  
[...]

C'est un bruit presque imperceptible  
[...]

Sourd  
Parce qu'absorbé par les tonnes d'eau de la nappe arctique

ADRIEN  
Paul, survivre...

PAUL  
Chut !  
C'est le chant de rage de l'invention humaine  
Ah oui !  
Contre cette nature maudite  
Qui ne cesse de lui rappeler sa vanité  
Il faut tendre l'oreille (Harrison 2007, 9-11).

Contrairement à la vision funèbre de Paul, où le son étouffé des dernières rotations de l'hélice de l'avion échoué au cœur de la mer Arctique se fait présage de mort et prétexte

populaire – conçoivent le froid comme un « élément » (Chartier 2008, 24) constitutif de l'imaginaire du Nord, véritable « réseau discursif, dont on peut retracer historiquement les constituants, les formes privilégiées, les figures, les personnages, les schémas narratifs, les couleurs et les sonorités » (*Ibid.*, 23). Toutefois, mes recherches qui portent sur l'usage du froid dans les pratiques dramaturgiques et scéniques du théâtre québécois contemporain m'amènent à penser le froid comme un imaginaire singulier qui, bien qu'intimement lié à celui du Nord et de l'hiver dans les représentations artistiques et culturelles québécoises, tisse ses propres réseaux de significations. Par exemple, le froid se fait métaphore des angoisses existentielles, de la mort, de la solitude, de l'incommunicabilité, mais aussi de l'espérance, de la vitalité, de la paix, de la prise de conscience de soi, de la sexualité et même de la lucidité (Voir Désy et Michelis-Masloch à ce sujet.) Ainsi, il m'apparaît plus juste de percevoir le Nord et le froid comme deux imaginaires particuliers dont les composants coïncident, par moment, notamment en raison de la polysémie des signes.

<sup>6</sup> Chez Corbin, le paysage est « une manière de lire et d'analyser l'espace, de se le représenter, au besoin en dehors de la saisie sensorielle, de le schématiser afin de l'offrir à l'appréciation esthétique, de le charger de significations et d'émotions » (Corbin 2001, 11).

à philosopher sur la nature humaine, pour Adrien, les bruits sont gages d'espérance puisque témoins d'une présence humaine, d'une aide éventuelle. En parlant probablement des Inuits qu'il nomme ces «gens de là-bas» (*Ibid.*, 18), Adrien rêve le secours à venir :

ADRIEN  
[...]

Ils nous chercheront  
J'entends déjà leurs traîneaux qui glissent sur la banquise  
Et la course, et le souffle de leurs chiens...  
Sans doute, ils viennent  
N'entends-tu pas, Paul ? (*Ibid.*, 19).

Les sonorités du Nord se soumettent à ce qu'Alain Corbin qualifie de «disjonction entre l'entendu et l'identifié», dans *L'homme dans le paysage*, un ouvrage où le paysage n'est pas décelé uniquement par le regard, mais bien par l'ensemble des sens (Corbin 2001, 29). Les personnages se méprennent sur la source, l'origine du bruit. Adrien confond la «*musique des glaces sous le vent*» (Harrisson 2007, 25) et le «*chant aigu d'[une] femme, à mi-chemin entre l'aria et la sirène*» (*Ibid.*, 25) avec l'«appel d'un bateau» (*Ibid.*, 25). La voix de la veuve de Sir John Franklin, le célèbre explorateur britannique ayant péri au 19<sup>e</sup> siècle en quête du passage du Nord-Ouest, apparaît comme une illusion, un mirage dans ce paysage nordique :

PAUL  
Mais c'est si aigu  
Si humain  
Pourtant, qu'est-ce ?  
Sinon le vent qui flirte avec les glaciers pour nous leurrer ?  
(*Ibid.*, 25).

Seule, la «plainte intermittente d'une ourse polaire affamée» (*Ibid.*, [8]) échappe à la disjonction. Comme le mentionne R. Murray Schafer dans *Le paysage sonore. Le monde comme musique* en parlant des sons d'animaux, elle «évoqu[e] des images acoustiques intenses, et celui qui les entend, ne serait-ce qu'une fois, les reconnaîtra toujours et ne les oubliera jamais de sa vie» (Schafer 2010, 72). Le chant bestial de l'ourse, qui surgit sporadiquement dans le texte, véritable signe du danger, de la mort qui guette les deux protagonistes, accentue la tension dramatique en rappelant à Paul et à Adrien l'hostilité de ces terres nordiques. Le vent, la collision des glaces, les voix, puis les lamentations de l'ourse polaire meublent le silence du Nord pour en faire un lieu habité par le froid, par l'homme et par la nature sauvage.

## Le souffle du froid

À l'exception de quelques points d'interrogation, de suspension et d'exclamation disposés ici et là à des fins phonétiques plutôt que grammaticales, les répliques de *Floes* sont dépourvues de ponctuation. Le rythme de ces partitions vocales est déterminé par un souffle court mis en évidence par une disposition graphique singulière<sup>7</sup>. Sur la page, ces bribes de phrases se donnent à lire comme la représentation scripturale de la buée qui s'échappe de la bouche d'un sujet soumis au froid ; elles matérialisent la difficulté à respirer à de basses températures puisque, dans de telles conditions, l'être humain privilégie naturellement un souffle court au détriment des inspirations et des expirations profondes. La fugacité des phrases morcelées contribue à l'élaboration d'un rythme hachuré et animé par une nécessité de prendre la parole avant que les mots ne se figent<sup>8</sup>. Dans *Floes*, il est possible d'entendre le froid dans ce souffle bref qui laisse entrevoir une nécessité de «parler court», pour reprendre l'expression de Gilles Girard dans un article consacré à la pièce *Les neiges* de Michel Garneau (Girard 1993, 101).

En plus de fragmenter les phrases et de contribuer à la création d'une rythmique saccadée, le froid fait glisser la rationalité du côté de la confusion. Soumis au froid, les corps tendent vers l'hypothermie et le langage s'engourdit. La désarticulation de la pensée transparait dans les propos du personnage de Paul lorsque celui-ci dit : «Déjà mes mots sont confus» (Harrisson 2007, 20). Même si le froid ralentit le processus réflexif et rend plus difficile le passage de la pensée aux mots, dans *Floes*, il devient prétexte à l'introspection, à la prise de conscience de soi. Aux prises avec le froid, probablement en raison de la mort à laquelle mène inéluctablement une exposition prolongée aux basses températures, les personnages font preuve d'une lucidité aiguë et parviennent à formuler des vérités relatives à l'existence. Le froid incite parfois aux envolées philosophiques :

PAUL  
C'est si pénible  
De se retourner devant la mort  
Pour essayer de voir derrière soi  
Ce que l'on laisse au monde  
Quand deux yeux malades  
Les traîtres  
Nous donnent alors l'impression  
Qu'il n'y a rien sur cette terre qui fut enraciné par nous  
Sinon des choses aux contours flous  
Qu'on ne saurait reconnaître (*Ibid.*, 56).

<sup>7</sup> Les citations de *Floes* respectent la mise en page du texte dramatique telle que publiée chez Dramaturges Éditeurs, tandis que les extraits de *Roche, papier, couteau...* sont conformes à celle de Lansman.

<sup>8</sup> Cette fugacité rappelle celle de la stichomythie qui se définit comme une succession de courtes répliques de longueur similaire visant à rythmer les échanges.

Si le froid permet de mettre des mots sur l'humain et de verbaliser une part d'indicible, la violence verbale, quant à elle, cultive et intensifie la présence du froid. En effet, les paroles virulentes et dépourvues d'affection refroidissent davantage les personnages, comme le souligne encore le personnage de Paul: «Chaque mot qui me blesse est une chaleur que tu arraches / À nos deux corps enlacés» (*Ibid.*, 24). Brève et morcelée, la parole «aux pays froids»<sup>9</sup> demeure empreinte tantôt de sagesse, tantôt de violence, et révèle l'être humain à lui-même.

### Le jeu de l'écho : entre éternité et amplification

Pour les deux hommes échoués sur une parcelle de banquise, il est risqué d'occuper vocalement l'espace puisque la glace peut se fendre sous un trop-plein de décibels. Les sons perçants émis avec puissance sont donc à proscrire, puisque susceptibles de provoquer le tremblement des glaces flottantes :

PAUL  
Ne crie pas  
Je t'en prie  
Tu vas faire trembler les icebergs  
[...] (*Ibid.*, 2007, 24).

Si les eaux froides des mers du Nord étouffent les sons, comme semble l'indiquer le bruit sourd de l'hélice submergée, la glace, selon Paul, les emprisonne dans un jeu d'échos sans fin :

PAUL  
[...]  
Il y a une légende  
Selon laquelle  
Les voix en Arctique ne se perdent pas  
Selon laquelle  
Elles restent prisonnières de l'architecture de la banquise  
Leur écho se heurtant d'iceberg en iceberg  
Parfois durant des centaines d'années  
Avant de trouver une oreille qui les entende  
Et c'est ce qui abuse les pauvres voyageurs de la nuit polaire  
À faire frémir  
Je l'ai lu quelque part (*Ibid.*, 30).

Les ondes sonores et vocales rebondissent ainsi sur les sculptures glacées, et ce, à l'infini, de sorte qu'elles s'inscrivent dans la pérennité de la répétition. Cette ritournelle perpétuelle rendue possible grâce à ce phénomène de réverbération devient mémoire des égarés et hante éternellement le silence paisible du Nord. L'écho permet à la parole de transcender la mort et immortalise l'amour

d'Adrien et de Paul en le faisant glisser dans ce qu'Onfray appelle un «temps figé» (Onfray 2002, 87), soit une temporalité cyclique et répétitive :

ADRIEN  
Une sorte de seconde vie virtuelle  
Qui sait, Paul!  
Peut-être au lieu de devenir les mammoths du prochain  
[millénaire  
Serons-nous, de nos deux voix réunies, un chant cristallin  
[...]

PAUL  
Ah oui !  
Quelle belle mort ce serait  
Un opéra-écho  
Qui voyagerait à jamais  
Dans l'éternité

ADRIEN  
Et qui, un soir au hasard, émouvrait  
Quelques hommes en ronde de nuit  
Sur le pont d'un grand et inébranlable pétrolier...  
[...]

Un chant sans corps, sans âge et sans fin  
Seulement des voix  
Réunies, inséparables  
Que des voix  
Qui traverseraient une mer ou un océan  
Non !  
(*Un temps.*)  
L'éternité !  
[...] (Harrison 2007, 57 et 63).

À l'unisson, les voix de Paul et d'Adrien meubleront le silence du Nord à tout jamais jusqu'à ce qu'elles rencontrent une oreille attentive dans le creux de laquelle s'échouer. Par conséquent, l'écho devient lieu de mémoire. Il rappelle au Nord ses morts et apparaît comme les restes audibles d'une présence humaine. Habituellement reconnue pour renvoyer à l'homme son reflet, la glace fait désormais ricocher les mots et permet au couple de concevoir le Nord, non plus comme une destination mortelle, mais plutôt comme le lieu de la pérennisation des élans de leur cœur et de leur être.

L'écho constitue également le «paysage audible» de *Roche, papier couteau*... Il court dans la toundra et s'es-souffle jusqu'à devenir silence. En cherchant à corps perdu sa bouteille de vodél<sup>10</sup>, Mielke, une femme âgée d'une trentaine d'années qui s'est réfugiée au Nord pour échapper à son passé, appelle Ali et Lonely, deux des jeunes clandestins

<sup>9</sup> Cette appellation renvoie à l'*Écho aux pays froids* de Louis-Edmond Hamelin, ouvrage scientifique à la facture autobiographique qui aborde divers aspects se rapportant à la nordicité.

<sup>10</sup> C'est le nom donné par Marilyn Perreault à un alcool imaginaire. Par association, la sonorité de «vodél» convoque celle de «vodka» de manière à laisser croire qu'il s'agit d'une boisson à forte teneur en alcool.

arrivés par cargo. Rapidement, les cris de Mielke deviennent prétexte à un jeu où les deux filles campent l'écho :

*(L'écho de cet appel se répand dans la plaine et devient de plus en plus faible)*

**Lonely** (de l'extérieur, imitant Mielke): Ali!

**Ali** (de l'extérieur, imitant Mielke aussi): Lonely!  
(Perreault 2007, 21).

Cependant, comme le suggère le titre de la pièce qui renvoie au jeu de mains meurtrier inventé par Ali et son frère, Iourded, pour sélectionner la prochaine victime de ce dernier, dans *Roche, papier, couteau...*, la frontière est parfois poreuse entre ludisme et cruauté. En ce sens, la « plainte » (*Ibid.*, 43) qui suit la macabre découverte du corps de Lonely se métamorphose en écho et remplit la vacuité silencieuse, la vastitude qui règne à l'extérieur du « hangar-classe » (*Ibid.*, 5). À la manière d'une caisse de résonance, l'écho amplifie les cris qui voyagent dans l'immensité et intensifie la cruauté en la rendant plus perceptible.

### Intérioriser, incarner le silence et le trop-plein de mots

Alors que le silence compose la toile de fond du « paysage audible » de *Floes*, à laquelle s'ajoutent des voix humaines qui refusent de se taire et de mourir, l'intériorisation du silence dans la pièce de Marilyn Perreault définit l'essence même de certains personnages. Dans cette optique, Cute, le bambin qui rend l'âme sur le cargo, change de nom pour devenir Mute, mot anglais qui véhicule explicitement le mutisme. Pour sa part, le personnage de Iourded, dont les répliques se composent principalement de point de suspension, se terre dans le non-dit, comme l'expose Ali : « Sa tête lui a dit de faire la grève des mots sinon il fait mal avec. Il a installé une douane dans sa bouche pour filtrer les phrases. Et puis, il a pas le besoin de parler, je comprends, et moi je dis. » (*Ibid.*, 16). Atteint de ce qu'il nomme des « traumutismes » (*Ibid.*, 51), Iourded voit les mots se multiplier dans sa tête, véritable cacophonie mentale martelant à coup de verbes sa paix intérieure et cultivant ses gestes violents. Toutefois, Iourded met des mots sur son trouble, qu'il décrit ainsi :

**Iourded** : Les cauchemars qui font la réalité même / le jour. La petite / voix comme Ali qui / s'emporte, qui parle quand elle veut. Comme quelqu'un / qui / me suit derrière ma tête. Quelqu'un / qui me crie<sup>11</sup> (*Ibid.*, 51).

Tandis que Iourded reste silencieux, Ali rend audible l'absence de paroles et, par le fait même, le manque d'échanges avec l'Autre, voire la distance qui se creuse entre les personnages. Malgré la proximité que sous-tend l'espace restreint et intérieur du hangar-classe, le froid est omniprésent. Le personnage de Lonely, qui n'hésite

pas à user de son corps pour consoler sa solitude, expose clairement le rôle d'Ali consistant à remplir la vacuité silencieuse qui s'imisce entre les personnages et qui les ramène inévitablement à leur propre malaise intérieur :

**Lonely** : Ali, c'est ça : pas la langue dans ses galoches. Ali, elle a la fonction de remplir le vide. [...] (*Ibid.*, 13).

Puisque le Nord silencieux est souvent propice à l'introspection et à la prise de conscience de soi, car il s'avère un espace vierge que l'homme en vient à habiter par la pensée, par la parole, Ali tue le silence pour conjurer l'angoisse existentielle qu'il recèle. Elle n'hésite pas à gorger le réel de mots pour mettre fin à cette terreur silencieuse, comme l'indique Mielke : « Ali a compris ce que c'est qu'un mur du son. Elle est en train d'en construire un solide entre le silence, le vide et elle. Il y a des mots dans chaque centimètre cube. » (*Ibid.*, 44). Le trop-plein de mots d'Ali donne paradoxalement à entendre le silence qui se fait souvent l'ombre d'un mal-être ou d'un malaise à être ensemble. Néanmoins, la saturation de paroles suscite parfois des sourires qui se colorent souvent de jaune :

*(Elles [Mielke, Lonely et Ali] attendent en silence. Lonely regarde dehors. Tranquillement, Ali se remet à parler)*

**Ali** : Moi, je porte plus les jupes. Je les ai toutes données à elle qui est Lonely. Elle, elle est devenue grande maintenant. Elle aime les vêtements qui "vêtent" pas beaucoup. C'est pour ça qu'elle porte les miens. Quand elle était petite, elle était encore possible à contrôler. Maintenant, elle peut choisir le matin en s'habillant si elle met ou pas des petites culottes sous sa jupe. Ça, c'est un avantage... euh... social qu'elle a compris qu'elle avait. Je parle de elle, mais c'est Iourded qui la connaît par cœur. Ils ont souvent joué au docteur ensemble. (*Ibid.*, 16).

Les personnages de Perreault incarnent le silence et la froideur du mal-être ou du malaise à être seuls ensemble.

### Tendre l'oreille à la violence

Dans le village de l'Extrême-Nord de *Roche, papier, couteau...*, qui n'est calme qu'en apparence, la violence gronde. Souvent, les indications sonores contenues dans les didascalies contribuent à la construction d'un Nord empreint d'une brutalité qui est l'œuvre des hommes. Du « [b]ruit d'un loquet » (*Ibid.*, 11) qui évoque l'enfermement et l'animosité de la promiscuité, au « [b]ruit sourd de quelqu'un qui reçoit un coup dans le ventre » (*Ibid.*, 35), en passant par les « éclats de voix en langage norien, [le] bruits d'une bagarre et de coups donnés contre la porte » (*Ibid.*, 35), ainsi que par le bruit d'« un objet frapp[ant] contre la porte » (*Ibid.*, 5) du hangar-classe qui provient du corps pendu de Iourded, le « paysage audible » de *Roche, papier, couteau...* renferme une part de cruauté.

<sup>11</sup> Comme l'indique Marilyn Perreault, « / marque une coupure dans le débit » (Perreault 2007, [4]).

## La redondance du vent

*Roche, papier, couteau...* débute et se termine avec un « Je vais revenir » (*Ibid.*, 5 et 56) de Iourded, enregistré sur magnétophone, de façon à inscrire l'action dramatique dans une temporalité circulaire. Le vent, à la manière de l'ourse et de l'écho dans *Floes*, s'inscrit dans la répétition. Plusieurs didascalies rappellent la présence de cet élément nordique tout au long de la pièce : « *Un vent de tempête souffle à l'extérieur* » (*Ibid.*, 5), « *Une tempête fait rage à l'extérieur* » (*Ibid.*, 50), « *La flamme d'une dernière chandelle chancelle tellement il y a du vent* » (*Ibid.*, 52) et « *Le vent souffle toujours à l'extérieur* » (*Ibid.*, 54). En plus de matérialiser le froid qui court à l'extérieur, ce souffle du (Grand) Nord, perçu comme le territoire par excellence du froid aussi bien par Perreault que par Harrisson, devient la métaphore des méandres intérieurs des personnages, de la fragilité qui se cache au fond de leur être. Marque d'altérité, le vent siffle et remplit momentanément le silence lorsque Mielke se retrouve seule après que la mort a fait siens les quatre jeunes clandestins. Délaissant le norien pour retrouver sa langue d'origine qui est le brusque<sup>12</sup>, Mielke dit : « Et la tempête dans le dehors qui arrête pas d'étendre sa neige partout... Elle cogne à ma porte comme si j'allais vraiment lui faire la réponse. » (*Ibid.*, 5 et 56). Accentuant le risque de froidure et poussant l'être humain à opter pour l'action afin de ne pas mourir gelé, le vent devient aussi la métaphore d'une lutte pour se cramponner de toutes ses forces à l'existence :

**Mielke** : [...] Pourquoi vous courez toujours, hein ? Laisse-moi passer... Pourquoi il y a toujours un coup de vent autour de vous ? C'est pas une façon de vivre ça !

**Lonely** : On vit pas, la Madame ; on fait la survie. Comme vous. (*Ibid.*, 40).

Le vent en vient même à incarner les voix qui troublent le silence intérieur de Iourded :

**Mielke** : C'est le vent, Iourded...

**Iourded** (*montrant la bouteille de vodou*) : Ça / dans la bouteille / ça règle le vent / qui souffle / parle dans la tête ? (*Ibid.*, 51).

Matérialisation du vent violent, tantôt en dormance, tantôt en pleine activité, au sein des personnages, la tempête augmente la tension dramatique. Elle contribue à l'élaboration d'un espace glauque lorsqu'elle siffle contre les parois du hangar et qu'elle plonge les personnages dans la pénombre en éteignant les chandelles, leur dernière source de lumière et de chaleur.

Les « paysages audibles » de *Floes* et de *Roche, papier, couteau...* donnent à entendre le silence du (Grand) Nord alors que les personnages s'agrippent aux mots afin

d'habiter ce territoire nordique par la parole ou par le mutisme. Soumis au froid, le souffle est court et la langue hachurée comme si elle mimait le frisson, le grelottement. Parfois, les phrases saturent la vacuité silencieuse pour plonger dans les méandres de l'humain et se métamorphoser en véritables envolées poétiques. À d'autres moments, elles se multiplient pour tuer l'angoisse, pour fuir l'introspection. Absorbés ou étouffés par les eaux glaciales, les bruits sont sourds tandis que l'écho hante l'immensité et amplifie la violence humaine.

Dans les deux textes dramatiques, la répétition d'éléments sonores participe à l'élaboration d'une temporalité figée, pour ne pas dire gelée. La musique de la glace et du vent donne à entendre le froid, caractéristique de ces deux éléments, et, par association, un (Grand) Nord où règnent les basses températures. Bien qu'ils visent à construire l'espace dramatique, les « paysages audibles » véhiculés par *Floes* et par *Roche, papier, couteau...*, majoritairement imitatifs et descriptifs, forment aussi un discours sur le Nord et le froid. Ainsi, l'omniprésence du silence évoque la tranquillité d'un Nord éloigné et peu habité. Le besoin viscéral des personnages de s'accrocher à la parole rappelle le combat constant du corps pour lutter contre l'hypothermie, pour échapper à la mort, pour survivre. La plainte de l'ourse polaire et les cris matérialisent l'hostilité d'un (Grand) Nord sauvage. La vastitude transparaît dans l'infinitude de l'écho et le froid, dans le vent, dans les phrases morcelées portées par un souffle bref ainsi que dans l'entrechoquement des glaces et des mots. Présents dans les deux pièces, le silence, l'urgence de dire, l'écho, le vent et la répétition témoignent de la cristallisation de certains sons et rythmes propres aux imaginaires sonores du (Grand) Nord et du froid. Quoique non exhaustives, ces composantes dévoilent une partie du large réseau de signes sonores, vocaux et musicaux qui rend audibles, au théâtre, lesdits imaginaires.

<sup>12</sup> Il s'agit de la langue parlée en Brusquie, le pays imaginaire d'où sont originaires les personnages de *Roche, papier, couteau...* Par association, la sonorité de « brusque » rappelle celle de « russe ».

## RÉFÉRENCES

- CORBIN, Alain (2001). *L'homme dans le paysage*, Paris, Les éditions Textuel.
- CHARTIER, Daniel (2008). «Couleur, lumières, vacuité et autres éléments discursifs. La couleur blanche, signe du Nord», Daniel Chartier et Maria Walecka-Garbalinska (dir.), *Couleurs et lumières du Nord. Actes du colloque international en littérature, cinéma, arts plastiques et visuels. Stockholm 20-23 avril 2006*, Stockholm, Acta Universitatis Stockholmiensis, p. 22-30.
- DÉSY, Jean (1991). *La rêverie du froid*, Québec et Sainte-Foy, Le Palindrome et Éditions La Liberté.
- GIRARD, Gilles (1993). « Les neiges de Michel Garneau », *Québec français*, n° 88, p. 101.
- HAMELIN, Louis-Edmond (1996). *Écho des pays froids*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval.
- HARRISSON, Sébastien (2007). *Floes et D'Alaska. Suite nordique*, Montréal, Dramaturges Éditeurs.
- MICHELIS-MASLOCH, Cornelia (1999-2000). «La vie et la mort. L'ambiguïté du froid dans la littérature autrichienne contemporaine», thèse de doctorat, Université Paris 12-Val de Marne.
- SCHAFER, Raymond Murray (2010). *Le paysage sonore. Le monde comme musique*, Paris, Éditions Wildproject.
- ONFRAY, Michel (2002). *Esthétique du pôle Nord. Stèles hyperboréennes*, Paris, Grasset.
- PERREAULT, Marilyn (2007). *Roche, papier, couteau...*, Carnières-Morlanwelz (Belgique), Lansman.