

Nébuleuse créatrice et constellation familiale : les trois pièces satellites du *Chemin des Passes-dangereuses*, de Michel Marc Bouchard

Dominique Lafon

Number 27, Spring 2000

Circulations du théâtre québécois : reflets changeants

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041424ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041424ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lafon, D. (2000). Nébuleuse créatrice et constellation familiale : les trois pièces satellites du *Chemin des Passes-dangereuses*, de Michel Marc Bouchard. *L'Annuaire théâtral*, (27), 191–203. <https://doi.org/10.7202/041424ar>

Tous droits réservés © Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 2000

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Dominique Lafon
Université d'Ottawa

Nébuleuse créatrice et constellation familiale : les trois pièces satellites du *Chemin des Passes-dangereuses*, de Michel Marc Bouchard

La réception d'une œuvre théâtrale se mesure d'ordinaire aux critiques qu'elle suscite, aux mises en scène qu'on en propose, aux traductions ou adaptations par lesquelles on réduit la marge de l'ailleurs. Toutes ces démarches relèvent du jugement, de l'interprétation, voire de l'appropriation et, comme telles, déclinent les modalités de la différence pour les porter au compte de l'échange interculturel. Le phénomène que j'explore ici ne s'inscrit pas dans ce contexte de la réception et, à ma connaissance, il est le fruit d'une expérience, elle aussi, unique.

S'il fallait réduire cette expérience à une formule liminaire, je dirais qu'il s'agit moins d'un échange dramaturgique, bien que l'exercice ait mis en relation des dramaturges francophones, que d'une mise en orbite de l'imaginaire. Cette métaphore stellaire trouve son origine dans les circonstances qui entourent un projet conçu par Marie-Agnès Sevestre, directrice de l'Hippodrome (Scène nationale de Douai), et Vincent Goethals, directeur de Théâtre en scène (Roubaix),

pour servir à l'animation du Festival des Météores dont la vocation est « de bousculer la relation qui unit l'acteur et le spectateur » (Tartar, Mabardi et Kossi, 1998 : 4). Les organisateurs, prenant, dans tous les sens du terme, prétexte de la création du *Chemin des Passes-dangereuses* de Michel Marc Bouchard, le 26 mars 1998, à l'Hippodrome, commandèrent à trois jeunes auteurs contemporains francophones une courte pièce qui serait présentée en amont de la représentation de l'œuvre québécoise.

Leurs contraintes étaient les suivantes : Écrire sur les personnages absents, juste évoqués, à peine dessinés dans *Le chemin des Passes-dangereuses*. Écrire trois pièces en un acte, trois monologues, destinés à être joués en appartement ou dans des lieux non théâtraux. Inventer des histoires singulières dont le point de départ est l'œuvre d'un autre, mais qui ensuite peuvent prendre en toute liberté « *les chemins de l'imaginaire* » (p. 5).

Dans un premier temps, et le détail est d'importance, Sevestre et Goethals avaient demandé à Bouchard de leur fournir une liste d'auteurs susceptibles, selon lui, de relever pareil défi. Noëlle Renaude, Philippe Minaya et Eugène Durif déclinèrent l'invitation en raison de leur familiarité avec l'auteur comme avec son œuvre ; les organisateurs sollicitèrent trois jeunes dramaturges, moins chevronnés, venant de trois horizons différents de la francophonie : Luc Tartar de France, Veronika Mabardi de Belgique et Kossi Efoui, de France mais originaire du Togo. Ce choix, peu importe les circonstances qui y ont présidé, met en lumière certaines modalités de la contextualisation du projet qui déborde le cadre d'une francophonie strictement hexagonale et prend ses distances avec toute lecture autorisée de l'œuvre. La nébuleuse créatrice se mit ainsi en place dès l'été 1997, les trois dramaturges ayant en main une des premières versions de la pièce – je reviendrai sur ce point. « Lucie » de Tartar, « Martin » de Mabardi et « Le corps liquide » d'Efoui furent donc présentées, en appartement, à Douai, en janvier 1998, soit trois mois avant la première du *Chemin des Passes-dangereuses*, puis à Roubaix, début avril, toujours en avant-première. Deux d'entre elles seront présentées en décembre à l'occasion de la reprise de la pièce au Théâtre Gérard-Philipe, à Saint-Denis. L'expérience se poursuit ; la nébuleuse est devenue une constellation.

Il faut distinguer ce système dramaturgique des tentatives menées dans le passé par le Festival des francophonies de Limoges ou la Commission internationale du théâtre francophone (CITF) qui mirent en chantier des collectifs d'écri-

ture sur un thème donné. Ces initiatives, occasions d'échanges personnels très stimulants entre les dramaturges, ne permirent que rarement la création d'une œuvre. Mais ce constat n'est pas l'essentiel de la comparaison. *Le chemin des Passes-dangereuses* ne fut pas le prétexte à une collaboration, puisque chacun des textes est doublement autonome : les trois auteurs écrivirent sans concertation préalable, ni entre eux, ni avec l'auteur qui découvrit leur texte respectif en même temps que le public. Si le choix du lieu de leur représentation, l'appartement, illustre la dispersion de l'espace ; si le décalage de la programmation, qui inverse la logique causale, les pièces secondes précédant la pièce première, sanctionne l'éclatement temporel ; ces trois œuvres n'en gravitent pas moins dans une même orbite, chacune de leur trajectoire n'en dessine pas moins des liens spécifiques avec le texte dont elle s'inspire, liens qui ne doivent rien au partage, à l'échange, à la connivence. L'analyse de ces liens, qui participent de l'attraction comme de la répulsion, de la reconnaissance comme de la différence, permet de s'aventurer sur des chemins moins balisés par la théorie de la réception, que j'appellerai les passes dangereuses de l'imaginaire, qui pourraient bien être, à l'image du chemin au bord duquel se déroule la pièce de Bouchard, le lieu privilégié des vérités cachées.

*
* * *

Bien que le texte des trois pièces ait été publié en 1998 par les Éditions Lansman, sous le titre *Nouvelles Écritures 2*, une courte présentation s'impose, ne serait-ce que pour établir les liens fictionnels que chacune d'entre elles entretient avec la pièce de Bouchard. On se rappelle que cette dernière met en scène trois frères qu'un accident de la route a jetés au fond d'un ravin près du chemin des Passes-dangereuses. Le spectateur découvre peu à peu qu'ils sont déjà morts, par leur incapacité à se situer dans le temps, par la répétition de certaines phrases ; ou qu'ils sont *en passe de* traverser ce que les anciens nommaient le Léthé, le fleuve au-delà duquel cesse la mémoire de toute chose. Au bord d'une autre rivière, celle où quinze ans plus tôt se noya, sous leurs yeux, un père auquel ils ne prêtèrent alors aucun secours, ils évoquent des épisodes de leur existence, dans cet état de conscience rétrospective qui précède, dit-on, la mort définitive. Certains des épisodes parlent du futur, tel le mariage de Carl, le plus jeune, qui a abandonné sa fiancée quelques heures avant la cérémonie pour céder au caprice de l'aîné, pour montrer à ses frères son camp de pêche. C'est cette Lucie qui est le personnage éponyme de Tartar. D'autres épisodes sont contemporains, comme l'agonie de l'ami d'Ambroise, le cadet, qui se meurt du sida dans un hôpital, et qui refuse toute visite. Ce Martin est le personnage choisi

par Veronika Mabardi. Mais un événement ancien vient surtout hanter ces morts-vivants du souvenir : la mort du père qui constituera le *leitmotiv* du monologue « Le corps liquide », d'Efoui, qui donne la parole à la mère des trois héros.

Une première lecture des trois monologues met en évidence la distance que les auteurs et l'auteure ont prise avec le contexte sociologique de l'œuvre prétexte. Pourtant, les personnages de Bouchard incarnent, à l'évidence, des destins presque caricaturaux de l'*homo quebecus* : l'esthète homosexuel, de Montréal ; le vendeur du Club Price, de Québec ; le bûcheron, du Lac-Saint-Jean. Trois lieux, trois discours contrastés qui s'opposent dans des dialogues où transparait la satire, voire le règlement de comptes. Seul leur passé commun, le drame de leur enfance, unit ces frères qui ne se ressemblent plus. Les monologues ignorent cette caractérisation externe, même s'ils cherchent à mettre en place une contextualisation nord-américaine par quelques détails. Tartar situe la rencontre de Carl et de Lucie dans un MacDonald, la mère d'Efoui évoque un révérend James, mais il ne s'agit là que de faibles indices d'un univers référentiel qui demeure dans l'ensemble largement tributaire de traits européens : la Simca dans laquelle Lucie oublie sa grand-mère et le quai de gare sur lequel Ambroise et Martin se rencontrent ont peu à faire avec la réalité québécoise.

On ne s'étonnera donc pas que des trois personnages de Bouchard, le seul auquel il n'est fait aucune allusion dans les trois pièces est Victor, dont le poids fictionnel est pourtant majeur, puisqu'il est l'instigateur de l'expédition punitive au terme de laquelle il jette son camion dans le ravin. C'est qu'il est le plus folklorique dans sa caractérisation d'*habitant*, de « John Wayne local ! Six de quotient intellectuel jacké sur des bottes de construction ». Il faut dire que, dans la première version¹, le personnage, qui n'entre en scène qu'au début de la deuxième moitié de la pièce, reprend dans son discours bon nombre des éléments déjà présentés dans le dialogue entre Ambroise et Carl. La version définitive² lui accordera plus d'autonomie discursive et fera une large place à l'évocation de ses fréquents retours sur les lieux de la noyade, accompagné de ses enfants et de sa mère. À la création montréalaise, Victor fut le personnage le plus prisé du public qui reconnut en lui une figure comique traditionnelle de l'épais, porte-parole de vérités rustiques et roboratives. Il défend ainsi le québécoïsme « plus pire » au nom de la loi de l'usage (« Tout le monde icitte disent « plus pire » » – Bouchard, 1998 : 46), et s'étonne de l'homosexualité de son frère,

1. Celle qui a été soumise aux auteurs.

2. La « version européenne » de la pièce a été publiée par les Éditions Théâtrales, à Paris, en 1998.

car pour lui « un homme, ça ronfle, ça du poil, c'est pas fidèle, c'est lâche, ça se lamente dès que ça travaille, ça s'endort après, ça parle pas, pis quand ça parle, c'est pour dire des menteries. J'comprendrai jamais » (p. 47). Cette autodérision implicite qui suppose une autoréférentialité et une complicité avec le public a été ignorée par les trois auteurs satellites pour cause de couleur locale. La folklorisation n'a pas sa place dans cet échange d'imaginaire, ce qui sanctionne le fait que, depuis quelques années, la couleur locale n'est plus au cœur de la perception du théâtre québécois à l'étranger.

Il est vrai qu'une des consignes imposées aux trois dramaturges, à savoir le monologue, les obligeait à privilégier l'intime aux dépens du général ou du sociologique. Il est non moins vrai que, en raison de l'absence sur scène de tout personnage féminin dans *Le chemin des Passes-dangereuses*, il était logique que deux des trois personnages absents choisis soient des femmes. Pourtant, même « Martin », seul texte à échapper à la loi des probabilités, est un curieux monologue qui donne la parole à un personnage cantonné dans un mutisme absolu, en mettant en scène non pas son incarnation, mais une incantation que décrit ainsi la didascalie liminaire : « Le comédien arrive, de passage, une valise à la main. Jeune en costume de ville. Il n'a rien d'autre que son corps pour convoquer, évoquer, donner à voir Martin. Ce qui reste de Martin tient dans une valise. [...] Le comédien pose la valise au centre de l'espace de jeu. [...] Il s'adresse à la valise » (Tartar, Mabardi et Kossi, 1998 : 23). C'est donc par la médiation de l'objet qu'est consacrée l'absence, comme le silence d'un être déjà disparu, réduit aux cendres que contient la valise. Peu à peu le texte passe du « il » au « tu », puis du « tu » au « je », dans une quête de la parole proférée et libérée d'un corps malade qu'on tient à l'écart de tout attouchement à mains nues. Les premiers mots audibles de Martin sont pour une femme, une aide soignante stagiaire qui voudra enlever les gants dont se servent toutes les autres infirmières, moins bouleversées qu'elle par la nudité d'un corps dévasté. Martin, dit le texte, est le premier homme nu d'Irène. La relation entre les deux personnages s'apparente dès lors à une relation amoureuse ; Martin souligne, dans son unique évocation de la noce de Carl, qu'elle a le même âge que Lucie ; c'est l'amour d'Irène qui conduit Martin à raconter pour elle, et pour le spectateur, l'éblouissement de sa rencontre, puis de sa relation avec Ambroise. Dans une sorte de maïeutique de la parole, le personnage féminin remet au monde l'exclu social, le reclus volontaire qui refuse de répondre aux appels téléphoniques quotidiens de son amant. La formule est belle qui résume, dans le texte, cette renaissance : « Quand j'étais intact, quand tu étais en rage, tu disais *Je ne comprends rien à ton envie d'être au monde*. Maintenant je pourrais te le dire, mais tu n'es pas là. J'étais au creux

de toi avec mon corps, comme j'ai été au creux d'Irène avec les mots » (p. 38). La parole des trois monologues est donc le fait des femmes, soit explicitement, soit symboliquement.

« Le corps liquide » est peut-être encore plus explicite de cette dérive sexuelle, puisqu'il est le seul qui s'attache à un personnage presque totalement absent de la première version de la pièce québécoise. Si de nombreuses références donnent à Lucie et à Martin une épaisseur fictive à la mesure des sentiments qui les lient à Carl et à Ambroise, la mère n'y est jamais évoquée. Le texte d'Efoui rompt ainsi délibérément avec un traitement voué à l'image paternelle, traitement qui organise *Le chemin des Passes-dangereuses* et, plus largement, l'œuvre de Bouchard. *Le voyage du couronnement*, en une sorte de perversion de la figure biblique d'Abraham, est exemplaire d'une remise en question radicale du père indigne qui sacrifie ses fils aux ambitions d'une carrière douteuse. Si les fils du Caïd se font justice en jetant par-dessus bord le Diplomate suborneur dont leur père s'était fait le complice, les frères des Passes-dangereuses désignent le vrai coupable en condamnant leur père à la noyade. La figure maternelle est absente de cette réitération des antagonismes virils. *Les muses orphelines* mettent en scène cette absence très significative d'un à priori qui explique peut-être en partie le refus de l'auteur à publier la version finale de *Soirée bénéfice*, pièce dont la figure centrale et la victime expiatoire sont justement la mère. Le choix d'Efoui compense une absence plus symbolique que fictionnelle, qui s'inscrit dans le même paradigme que le traitement de Mabardi qui réinstaurait la parole féminine dans le corps du sujet homosexuel.

La version finale du *Chemin des Passes-dangereuses*, rédigée sans que Bouchard ait eu connaissance du texte d'Efoui, évoque la mère à cinq reprises, comme si le dramaturge avait voulu, lui aussi, après coup, par l'évocation des circonstances de l'agonie maternelle, redonner au tableau de famille une composition fictive moins déséquilibrée. Cette chronique d'une mort annoncée est prévisible au regard de l'œuvre prétexte, comme des œuvres satellites, imposée plus par la logique de l'action que par l'imparfait du souvenir de la seule mention de la première version : « Not' sainte mère qui expliquait aux agents du BS que si on était dans la misère, c'était parce que son mari était pas né à la bonne place pis à la bonne époque. A'disait que le monde d'Alma était pas près à entendre l'invisible. "Le monde d'Alma avait pas d'amour pour le beau" » (Bouchard, 1998 : 57-58).

Pour pallier l'absence du premier jet, Bouchard insère cinq références aux souffrances maternelles – elle est morte d'un affreux cancer – au fait qu'Ambroise ne s'est jamais déplacé pour assister ses frères dans les soins qu'ils lui prodiguaient, et qu'il les a obligés à remettre les obsèques sous le prétexte d'un emploi du temps trop chargé. En fait, le seul des fils qui a manifesté une vraie tendresse à son égard, c'est encore une fois Victor, le dépositaire de la saga familiale, le seul à savoir que le jour de la noce de Carl coïncide avec le quinzième anniversaire de la noyade du père, le seul enfin à avoir conduit sa mère sur les lieux du drame pour tenter, sans y parvenir, de lui dire la vérité comme il l'a dite à ses deux enfants : « Avec elle, j'ai pas trouvé les mots » (p. 49). La mère demeure, jusque dans les remaniements du texte, un personnage effacé, tenu à l'écart de la vérité, *mater dolorosa* dont le stéréotype nourrit bon nombre de pièces québécoises. « Le corps liquide » lui donne plus que la parole. Il lui donne le discours des origines, de toutes les origines, en une rétrospective qui en fait tout d'abord l'écho de l'annonce de l'accident sur la noce dont elle efface peu à peu la réalité pour établir une temporalité diffuse et pourtant balisée par l'événement initial, déclencheur, la mort du père : « C'est comme ça depuis la mort du père. Je ne dis pas que c'est lié. Je dis que c'est utile pour dater » (Tartar, Mabardi et Kossi, 1998 : 42). Des circonstances de cette mort, elle n'ignore rien, sans que l'un des fils lui en ait fait l'aveu. Sa lucidité vient de plus loin, d'avant le passage à l'acte. Depuis le jour où il est entré dans l'église en titubant, « les fils ont eu envie de tuer le père » (p. 45). Dans la pièce initiale, l'événement déclencheur de la haine patricide se produit alors que le père saute sur la patinoire de l'aréna où ses fils disputent une partie de hockey, pour entonner un poème sur la douleur du givre. Le scandale public se joue dans le lieu consacré de la filiation québécoise, le temple du sport national.

Il s'agit là d'un autre folklorisme ignoré par le texte satellite qui lui substitue un lieu consacré, au sens religieux du terme. Dans ces circonstances, ce ne sont plus les fils seuls qui méprisent l'ivrogne saisi d'inspiration poétique, c'est toute l'assemblée qui « a désapprouvé le père, l'a honni, lui et son nom, et son surnom, et son prénom, et son nom de famille, et sa filiation, et sa réputation » (p. 45). Efovi donne ainsi aux élans poétiques du père une dimension qui déborde le cadre étroit du malaise familial ; d'autant plus que le blasphème du père n'est pas de sa composition. Les quatre vers par lesquels le scandale arrive sont de Baudelaire, car le père « n'a jamais écrit de poème de sa vie [...] Il disait que tous ceux qui ont écrit depuis des siècles l'ont fait à sa place, et que lui se contentait de réciter » (p. 48). Le père n'est pas un créateur, à la différence du poète d'Alma dont les antennes ne devaient rien à la culture, même si elles

puisaient dans la bière la source de leur inspiration. Le père du « Corps liquide » auquel les paroles échappent hors de propos est, selon les mots de la mère, atteint d'un mal, pour ne pas dire une maladie, l'incontinence verbale. Sa parole est tout à la fois empruntée, débridée et... indigeste : « Parfois, il s'en allait à la suite d'une phrase échappée. Puis quelqu'un le croisait et lui disait bonjour ; il répondait *C'est très instructif* et s'en allait à nouveau. Comme si son ventre digérait une parole sans fin et que, de temps en temps, il faisait un renvoi bruyant » (p. 49). À cette parole incohérente, la mère oppose sa propre litanie, celle de la Bible, des origines de la loi qui décline les pères fondateurs de l'humanité : « Adam engendra Seth engendra Enosch engendra^o Kenan engendra », etc. (p. 49). À partir de la problématique familiale de Bouchard, apparemment limitée au champ clos d'un lieu et d'une cellule spécifique, l'auteur esquisse une extrapolation plus universelle, nettement marquée par la dialectique de deux textes de référence, d'autorité, l'anthologie poétique et la Genèse. On ne saurait mieux prendre ses distances avec le contexte québécois ou, plus exactement, ignorer la différence pour reconnaître dans la fiction particulière une histoire qui échappe au lieu comme au temps.

La démarche de Tartar participe du même mouvement qui, jouant sur le nom de la fiancée, lui prête l'identité de ce squelette fossile, notre ancêtre paléolithique, en qui les savants virent le plus vieux témoignage de notre présence sur terre. « Lucie est un australopithèque un machin vieux comme le monde une petite femme recourbée qu'on voit trotter dans la savane et qui se pend aux arbres » (p. 18). L'atemporalité du personnage a été posée d'emblée par la didascalie initiale qui décrit une femme sans âge ; son état de nature s'affirme dans la narration que Lucie fait de sa rencontre avec Carl. Alors que chez Bouchard elle est caractérisée comme une gentille petite bonne femme assez naïve dont Ambroise tourne en ridicule les fautes de goût comme l'art des tourtières, elle est ici d'une énergie formidablement organique que l'auteur traite sur le mode de la métaphore concrète. Tout son corps vibre, son bonheur inonde le monde. « Je me lâche je me vide et je fais à ses pieds une flaque comme jamais je ne pensais être capable d'en fabriquer. Je pisse. Voilà » (p. 10). Plus encore, cette émotion se propage à la terre entière sous la forme d'un

feu qui prend la ville [...] quartier après quartier la gare après le parc l'église après la gare et par-dessus le marché les faubourgs la campagne les villages le tout en ligne droite jusqu'à la mer et de là sautant par-dessus les vagues jusqu'à l'horizon [...] qui court maintenant un peu partout dans les docks d'Irlande et les landes écossaises chez les

Chinetoques et les Lapons au Mexique comme au Chili le long de la Cordillère des Andes jusqu'à la Terre de Feu... (p. 11-12).

L'espace couvert par le personnage lui fait déborder les frontières étroites du terroir, symbolique mais circonscrit du Lac-Saint-Jean. Cette ouverture spatiale se double d'une généalogie des origines qui a pour grand-mère Lucie, l'australopithèque, et pour mémoire trois millions d'années de veuvage, de grands-mères qui ont perdu, comme cette fiancée éperdue de douleur, leur « vieux singe ». Dès lors, le texte inscrit le personnage dans la cohorte de la souffrance des femmes, « des vieilles folles qui se jettent sur le sol et qui creusent la terre à la recherche d'un sourire édenté d'un paquet de cigarettes ou d'une médaille militaire » (p. 19). Comme elles, Lucie est veuve et inutilisée ; comme elles, elle va partir à la recherche des traces ou du souvenir ; le texte est magistral ici dans son appropriation de la fiction québécoise qu'il intègre par un jeu verbal et toponymique dans le contexte de la première guerre mondiale :

Je vais te suivre à la trace, Carl et je finirai bien par te retrouver. Je vais prendre les voies rapides des chemins de croix aux noms évocateurs chemin des Passes-dangereuses ou bien Chemin des Dames un parcours à la noix parcours des combattants et des accidentés semé d'embûches et de voitures en flammes une route en surplomb de l'enfer un itinéraire de casse-cou qui finira par débouler sur les lieux du drame : au fond d'un défilé un camion couché sur le flanc des roues qui tournent à vide et le bruit d'un torrent (p. 19).

Le monologue se termine sur l'évocation de la noce rendue sur les lieux de l'accident, offrant ainsi à la pièce de Bouchard *le fin mot de l'histoire* ; c'est d'ailleurs le sous-titre de « Lucie », qui est à prendre aussi dans son sens figuré, le véritable sens de l'histoire. Les trois pièces donnent donc aux femmes le fin mot de la pièce originelle. Respectivement gardienne du souvenir, accoucheuse de la parole perdue, dépositaire de la filiation dénaturée, c'est à elles que revient, dans tous les sens du terme, le fin mot de l'histoire des hommes. Si le personnage d'Irène, conçu par une femme, est assez explicite d'un *topos* de la compassion spécifique aux femmes qui, dès la naissance, veillent au soin des corps, Lucie et la Mère redéfinissent la problématique des origines du *Chemin des Passes-dangereuses* de façon radicale, dans la mesure où elles dessinent une trajectoire qui lui serait antérieure et à laquelle elles la soumettraient, inversant les rapports que les circonstances semblaient leur imposer. Je m'explique. Les monologues écrits après la pièce originelle, arimés à elle par le poids d'une fiction

très explicite, d'un lieu référentiel très typique, renversent les liens de causalité, pour révéler moins son aval que son amont. Dans cette perspective, les trois auteurs semblent tenir compte des modalités de la représentation de leurs textes qui sont joués avant la pièce de Bouchard. Mais il y a plus dans cette démarche qui, même si elle respecte la chronologie fictive – les trois monologues prenant en compte l'accident qui a déjà eu lieu –, refuse d'avaliser sa problématique.

Il y a, sinon une révolte ou une critique, au moins une insoumission à l'homogénéité de la parole virile ; il s'agit moins de lui faire pendant que de la compenser par le flot du récit de Lucie qui comme sa vieille ancêtre, notre vieille ancêtre à tous ou à toutes, bavarde à cœur et à corps ouverts, en un flot de paroles qui tombe dru sur la terre ; de la ressourcer par le corps liquide de la mère qui, récitant la généalogie des hommes, « dit qu'un oracle encore illisible se cache sous la table des généalogies, illisible dans les yeux, illisible dans le catalogue des gestes, l'album de photos de famille, les annales de l'état civil, sur le front des astrologues... Et ça fait partout des pointillés dans le corps d'un vaste récit qui ne sait pas finir. Dans mon propre corps qui ne sait pas se tenir » (p. 54).

Comme les personnages du *Chemin des Passes-dangereuses*, ces femmes sont mortes, sans âge ; leur parole est réitérative, mais sans la caution de l'accident, du *flash-back* de l'agonie, par nature. Au discours circonstancié et articulé se substitue une parole élémentaire, originelle et féminine. Efoui est le plus radical, qui contredit la caractérisation initiale du père, qui lui refuse la parole poétique, et n'en fait que le récitant maladroit de citations déplacées, hors contexte. À l'origine des personnages de la pièce de Bouchard, il n'y a que des femmes qui seules seront aptes à garder la flamme du souvenir, à perpétuer le souvenir. La mère découvre, dans les dernières lignes de son texte, qu'elle aussi est morte. C'est un geste, dit-elle, qui lui a échappé.

Depuis longtemps je ne serais rien d'autre qu'une voix dans le chœur des pleureuses, et je n'en ai rien su ? Difficile de récapituler les gestes qu'on n'a pas faits. C'est-à-dire [...] on ne réajuste pas, on ne répète pas, on ne se contente pas, on ne se joue pas, on ne repère pas, on ne date pas, on ne se refait pas [...] on laisse couler... C'est-à-dire encore on s'occupe. À quoi?... À toutes fins utiles. À toutes fins utiles (p. 55).

« Fins utiles », derniers mots de la mère, fin mot de l'histoire, sous-titre du monologue de Lucie, plus qu'une coïncidence terminologique, il y a là la marque d'un

rapport qui inverse les circonstances de l'expérience et fait de ces textes satellites des textes d'origines.

* * *

Cet échange d'imaginaire créateur semble échapper aux lois de la réception, comme aux lois de l'adaptation. Tout se passe comme si la communication s'établissait indépendamment d'un public cible, pour reprendre la formule de Patrice Pavis dans *Le théâtre au croisement des cultures*, indépendamment aussi d'une logique narrative qui ancrerait les textes dans un rapport de soumission. Les auteurs de la francophonie mettent en place un espace qui déconstruit la référence contextuelle, élargit les données de l'histoire particulière pour la situer dans l'orbite d'une problématique universelle : l'histoire de la famille du Lac-Saint-Jean s'inscrit dans l'histoire de l'humanité. Cette mise en orbite du texte de référence, du particulier à l'universel, du viril au féminin, est-elle significative de la perception du théâtre québécois ? Le phénomène est trop isolé pour tirer des conclusions définitives. Mais il fournit néanmoins quelques pistes d'analyse, à savoir que la problématique familiale, ligne de force de la dramaturgie québécoise, n'est plus interprétée dans une perspective sociologique, pas plus qu'elle n'y est adaptée. C'est la portée mythique du creuset familial qui organise les trois monologues dans lesquels se lient en filigrane des métaphores élémentaires, la prégnance d'un état de nature dont la forêt québécoise serait dépositaire. Alors que la pièce de Bouchard fait une large place à la critique d'un Québec contemporain qui dévaste les forêts, sacrifie à la société de consommation, en particulier aux bruyants outils de domestication du milieu naturel (*seadoo*, *skidoo*, tondeuse et *chain saw*), deux des trois monologues présentent des personnages enracinés dans l'humus, corps liquide ou fossile. Seul le monologue de Martin sacrifie quelque peu à l'actualité, en évoquant l'ostracisme auquel la société condamne les victimes du sida.

Mais là encore, le plaidoyer cède rapidement la place au *topos* de la renaissance, d'un accouchement de la parole qui passe par l'attouchement des corps. Faut-il porter au compte de cet archétype de la terre nourricière la féminisation de la généalogie qui donne aux trois œuvres une certaine unité ? Ou y voir, plus largement, un refus de la loi, dont le père est la figure emblématique, et que la pièce québécoise décrit comme « une interminable litanie, plaintive, qui se répétait, qui se répète... qui va se répéter » (Bouchard, 1998 : 60), et dont les fils sont prisonniers. C'est à Victor, l'aîné, le personnage ignoré des trois monologues, que revient l'initiative de concrétiser cette paradoxale autorité d'une

parole poétique ressassée par « un diseux d'invisible, un ciboire de pelleteux de nuages qui hallucinait au lieu de se bouger le cul » (p. 58). En organisant ce suicide collectif sur les lieux de la mort du père, et le jour anniversaire de cette mort, Victor, désormais chef de la fratrie, sanctionne la mainmise du père sur le destin des fils. Le meurtre par lequel ils avaient cru en finir n'a pu les en libérer. Cette loi paternelle qui chez Bouchard est tout à la fois contestée et inéluctable, est dénaturée dans les pièces satellites, qui lui substituent la parole des femmes, parole éclatée, pulsionnelle. Sur le plan linguistique aussi, les monologues déconstruisent la facture classique du dialogue québécois, privilégiant une écriture elliptique, inchoative, métalangage de l'énonciation plus que récit qui décline l'interrogation, la liste et la récapitulation. Libérés de la fiction, libérés de la loi patriarcale, « Lucie », « Martin » et « Le corps liquide » ouvrent *Le chemin des Passes-dangereuses*, impasse où sont venus tourner en rond puis mourir les trois fils d'un nouveau Noé, coupables de ne pas avoir, comme Sem, Cham et Japhet, couvert la nudité de leur père ivre. On peut certes voir dans le décentrement orbital de ces satellites une ouverture sur l'universel, mais comment ne pas y lire aussi la suggestion d'une trajectoire qui réconcilierait l'imaginaire d'un auteur avec sa mémoire, ses sources. Cette trajectoire est d'autant plus appropriée qu'elle renoue avec la première œuvre de Bouchard; *La contre-nature de Chryssippe Tanguay, écologiste*, qui plaçait le héros au centre d'une constellation de figures féminines qui, seule, pouvait baliser sa douloureuse quête d'identité.

Faudrait-il en conclure que le théâtre d'ici écrit d'ailleurs donnerait à entendre les voix confuses de ses origines, qu'il donnerait à voir le lieu matriciel, souterrain et refoulé de sa genèse individuelle, et pourquoi pas collective ?

Dominique Lafon est professeur aux Départements de lettres françaises et de théâtre de l'Université d'Ottawa. Spécialiste de la dramaturgie classique et québécoise, elle vient de publier, en collaboration avec Jean Cléo Godin, Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt (Leméac, 1999).

Bibliographie

BOUCHARD, Michel Marc (1998), *Le chemin des Passes-dangereuses*, Montréal, Leméac.

PAVIS, Patrice (1990), *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti.

TARTAR, Luc, Veronika MABARDI et Efoui KOSSI (1998), « Lucie », « Martin », « Le corps liquide », dans *Nouvelles écritures 2*, Morlanwelz, Éditions Lansman. (Coll. « Nocturnes Théâtre », n° 40.)