UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

POPULAGES OU LES GENS ORDINAIRES N'EXISTENT PAS : UNE ÉCRITURE DRAMATIQUE ISSUE D'UNE PAROLE DITE « POPULAIRE »

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR
STÉPHANE SÉGUIN

MAI 2015

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je suis très reconnaissant envers toutes les personnes de cinq à quatre-vingt-neuf ans qui ont bien voulu me dévoiler quelques parcelles de leur vie, de leur feu, de leur âme pour amorcer toute cette aventure.

Sous la direction de Geneviève Billette, j'ai vécu une « maîtrise » passionnante et stimulante. Tant au niveau de la création qu'au moment de rédiger le mémoire, elle a su m'encourager, me questionner, m'inviter à pousser toujours plus loin la réflexion. Merci pour sa sensibilité et son intelligence.

Ce fut un bonheur de travailler avec tous mes comédiens : Martin Boileau, Roxanne Depratto Tremblay, Isabel Dos Santos, Bruno Forest, Élisabeth Locas, Pierre-Raphaël Roux et Guy Thauvette. Merci pour leur grand talent et leur générosité. Ils ont, de leur souffle lumineux, animé tous mes personnages.

Merci enfin à tous les autres qui, de près ou de loin, ont collaboré au parachèvement de ce mémoire-création. Je pense notamment à Violaine Genest, Paméla Vallée, Eddie Rodgers et Azraëlle Fiset. Merci.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ vi
INTRODUCTION 1

CHAPITRE I
COMMENT ABORDER LE RÉEL AU THÉÂTRE 3
1.1 LE THÉÂTRE DU QUOTIDIEN 4

CHAPITRE II
FONDEMENTS THÉORIQUES 7
2.1 LES RESSOURCES DES CYCLES REPÈRE 7
2.2 LES PICS DE RÉMINISCENCE 10
2.3 MYTHOLOGIE 12
2.4 POÉSIE 15

CHAPITRE III
LA CRÉATION DE CŒUR DE BŒUF 18
3.1 EXPLORATION 2010 18
3.2 LES INTERVIEWS DE 2013 20
3.2.1 Les adolescents 20
3.2.2 Les aînés 22
3.2.3 L'inévitable monde du travail 24
3.3 LES RESSOURCES 25
3.3.1 Le confident 25
3.3.2 Pics de réminiscence 26
3.3.3 Les rêves des adolescents 27
3.3.4 Exploration des Ressources 27

3.4 LES THÈMES INTERGÉNÉRATIONNELS 30
3.4.1 Les infirmières 31
3.4.2 Le chant 32
3.4.3 L'identité québécoise 34
3.5 ÉCRITURE DE LA PIÈCE 35
3.5.1 Les prémices 35
3.5.2 Le choix des Ressources 39
3.5.3 Les personnages 41
3.5.4 L'imaginaire 45
3.5.5 Propositions des comédiens 46

CHAPITRE IV
CŒUR DE BŒUF : THÉÂTRE DRAMATIQUE, POÉTIQUE OU MYTHOLOGIQUE? 48
4.1 LES MÉTAPHORES 49
4.2 DE L'IMPORTANCE DES PICS DE RÉMINISCENCE 51
4.2.1 Historicité 51
4.2.2 Récits à dimension mythologique 53

CONCLUSION 56

APPENDICE A
QUESTIONNAIRES 59
A.1 Questionnaire/Jeunes 60
A.2 Questionnaire/Aînés 61

APPENDICE B
TABLEAU DES FAITS RÉELS ET LEUR TRANSPOSITION DANS LA PIÈCE 62

APPENDICE C
DIFFÉRENTES VERSIONS DU MONOLOGUE DE MARGUERITE 67
C.1 Extraits de l'entrevue avec Madame A 68
C.2 Première version du monologue 72
C.3 Version finale du monologue 73

APPENDICE D
CŒUR DE BŒUF.....74

BIBLIOGRAPHIE.....120

RÉSUMÉ

Populages[1] *ou les gens ordinaires n'existent pas* est l'aboutissement d'une recherche qui a exploré un processus de création ayant pour point de départ la parole de gens dits « ordinaires ». Dans les années 70, en France, le Théâtre du quotidien s'est intéressé au même sujet pour renouveler l'écriture dramatique de l'époque. Sa démarche était d'abord politique et visait à dénoncer l'aliénation de l'homme du peuple. Mon processus a plutôt cherché à créer un théâtre poétique, en tablant sur le fait que la poésie nous révélerait davantage le monde intérieur des personnes observées.

La recherche s'est intéressée à deux groupes sociaux en dehors du monde du travail : les personnes âgées et les adolescents. Quinze personnes ont été interviewées. C'est en puisant dans toutes ces entrevues que les Ressources[2] sensibles, qui devaient amorcer la création, ont été dégagées. Tout dans les entrevues pouvait devenir une Ressource, mais j'ai principalement retenu des « pics de réminiscence »[3], à savoir des souvenirs importants. Ces moments font partie de la mythologie intime de chacune des personnes. Cet aspect de ma recherche m'a amené à me pencher sur le phénomène des mythes.

Deux Ressources « phares » sont devenues les éléments structurants de la pièce : le phénomène médical du « cœur de bœuf » et la transmission du geste bienveillant de l'infirmière entre plusieurs générations de femmes. D'autres Ressources sensibles ont été apposées à ces premiers éléments. En s'inspirant de la technique des Cycles Repère, c'est en faisant dialoguer ces Ressources entre elles, en les métamorphosant aussi, que sont apparus des personnages, des lieux, des enjeux, puis la pièce toute entière : *Cœur de bœuf*[4].

Le processus de création, qui faisait appel à des histoires personnelles, a généré une série d'histoires fictives, ayant parfois une dimension mythique, qui se sont exprimées à travers des dialogues et des monologues. C'est seulement une fois la

---

[1] Le populage est une magnifique fleur jaune qui pousse, au printemps, en sociétés rieuses et bavardes, le long des cours d'eau. Son apparence agréable dissimule néanmoins une surprise : elle est toxique. Pour ma part, je me plais à voir dans ce vocable la rencontre de trois mots : population, bavardage et mirage...

[2] Terme emprunté au vocabulaire des Cycles Repère. Voir leur description, ci-après, à la page 7.

[3] Voir à la page 10, la définition du pic de réminiscence.

[4] Vous trouverez, à l'appendice D, la version intégrale de la pièce.

pièce terminée, que j'ai pu déterminer ce qui la distinguait essentiellement du Théâtre du quotidien. Le recours aux pics de réminiscence s'est alors avéré un trait distinctif de cette démarche.

Mots clés : Théâtre, processus de création, pic de réminiscence, poésie, mythologie.

INTRODUCTION

Après un bac en Études françaises et une formation de comédien, j'ai beaucoup joué, dans les années 90, à partir de collages de textes littéraires, sous la direction de Stéphane Cheynis. Au début des années 2000, fort de quelques expériences comme metteur en scène, j'ai conçu, mis en scène et interprété mon propre collage, *La chair des arbres*[5]. En fait, même si je n'avais écrit aucun des textes, ce solo ne parlait que de moi. Ayant dit tout ce que j'avais à dire à mon sujet et constatant aussi que de nombreux spectacles conçus par des comédiens étaient principalement autobiographiques, je me suis demandé, pour sortir du piège de l' «auto-moi-même-à-toutes-les-sauces », comment offrir sur scène la parole de gens dits « ordinaires ».

Il est vrai qu'à notre époque un babillage omniprésent semble parfois nous étourdir. Réseaux sociaux, téléréalités, lignes ouvertes sont autant de plateformes où une parole issue du quotidien s'exprime. En fait, le point commun entre mon projet et ces phénomènes pourrait très bien être l'intérêt prononcé de notre culture post-moderne pour la notion de « vie quotidienne ». Toutefois, à bien y regarder, il me semble que les téléréalités cherchent, sous une forme nouvelle, à reproduire les modèles fictionnels traditionnels plutôt qu'à explorer les versants cachés du quotidien. « Facebook », tant qu'à lui, permet de démultiplier et de répandre à l'infini les conversations liées aux péripéties de nos vies professionnelles et sociales. Cependant, son mode en est un de ronron sans conséquence.

---

[5] Présenté au Bain St-Michel, à la Salle Intime du Prospero, puis dans sept Maisons de la culture, *La chair des arbres* s'appuyait sur des textes de Roland Giguère, Réjean Ducharme, Hubert Aquin, Jacques Ferron, Saint-Denys-Garneau, Yves Thériault, Jacques Cartier, le Frère Marie-Victorin, Anne Hébert, Paul-Marie Lapointe, Marius Barbeau, Émile Nelligan, Gatien Lapointe, Gabriel Sagard, Pierre Boucher, le baron de Lahontan et Pierre-François-Xavier de Charlevoix.

Pour ma part, j'ai plutôt recherché les vérités existentielles des êtres à travers leurs conversations que j'ai recueillies par l'intermédiaire d'entrevues. Pour les besoins de ma recherche, j'ai interrogé dix personnes âgées et cinq adolescents. Les histoires révélatrices de leur personnalité s'avéraient être pour la plupart des « pics de réminiscence » et nous dévoilaient leur mythologie personnelle. Un peu à l'image de la technique du Théâtre Repère, j'ai choisi différents moments issus de ces entrevues pour en faire les Ressources sensibles de la création. C'est en faisant dialoguer ces Ressources que des personnages, des lieux, des circonstances et des situations sont par la suite apparus. J'ai notamment eu recours à deux procédés, que j'appelle la technique du « tissage » et la technique de la « métamorphose », pour éprouver ces Ressources. Un texte dramatique, alternant monologues et dialogues, a lentement surgi et s'est consolidé au fil des mois. Finalement, la présentation de *Cœur de bœuf*, sous forme de lecture publique, a permis de peaufiner le texte et d'en évaluer la portée dramatique.

Au départ, ma première hypothèse était, qu'au-delà des paroles individuelles, des enjeux plus symboliques, voire mythiques, touchant notre société dans son entièreté ressortiraient de la théâtralisation de ces témoignages. Ma seconde hypothèse, et celle-là était le principal moteur de ma recherche, était qu'une approche poétique me semblait plus percutante qu'une approche politique pour témoigner des réalités « moléculaires » de l'Homme contemporain. Le poétique fait appel à toutes les dimensions de l'Homme. Il est connecté à sa chair, à son esprit et voyage à travers les temporalités. Il nous parle profondément à travers les méandres de l'inconscient et des images associatives.

CHAPITRE I

COMMENT ABORDER LE RÉEL AU THÉÂTRE

Différents mouvements, différents créateurs, différents penseurs ont réfléchi à ces problématiques : comment aborder le réel au théâtre, comment faire un théâtre qui parle des gens et aux gens de notre communauté, « question d'arrimer à nouveau le théâtre à la réalité contemporaine, de relancer une pratique d'écriture et de jeu qui permette au théâtre d'assurer une prise sur la vie et de rencontrer ce fameux « non-public » que l'on retrouve ni dans les salles, ni sur les scènes » (Talbot, 2005, p.1).

Le théâtre documentaire, développé notamment en Allemagne par Erwin Piscator et dont la compagnie Porte Parole nous offre, ici à Montréal, un parfait exemple, s'intéresse directement au réel pour révéler et questionner des problèmes et des enjeux sociaux. Le groupe Rimini Protokol, avec ses mises en scène incongrues de la réalité, le Groupov qui, avec *Rwanda 1994*, a abordé le génocide au Rwanda sous plusieurs angles, de même que le sensible montage de paroles de femmes réalisé par Philippe Minyana dans *Inventaires,* nous donnent autant d'exemples d'œuvres contemporaines qui exploitent des morceaux directement issus du réel. Leurs créations veulent nous faire réfléchir sur la société ou tentent de renouveler les principes de l'écriture dramatique. Un des inconforts que j'éprouve avec le théâtre documentaire, c'est que, bien souvent, il se permet peu de libertés avec la matière récoltée. Il procède par montages des paroles et événements rapportés en leur demeurant souvent très fidèle, dans le but de faire réagir le public à un phénomène

social. Le danger étant, comme le souligne Sarrazac (2002, p. 19), d'être parfois obnubilé et paralysé par le réel.

1.1 LE THÉÂTRE DU QUOTIDIEN

Au milieu des années 70, a émergé, en France, un mouvement qui a eu recours au thème du « quotidien » pour revitaliser la création théâtrale qui se voulait politique. Jusqu'alors Brecht et les sacro-saints classiques (Molière, Racine, Corneille, Marivaux, etc.), qu'on tentait d'actualiser du mieux qu'on pouvait, occupaient tout le champ d'un théâtre « politique » qui ne parvenait pas à parler de la réalité contemporaine. Dans la foulée du « nouveau réalisme » allemand (Kroetz, Fassbinder, dans une certaine mesure Handke), différentes œuvres et mises en scène commencèrent, en France, à explorer le quotidien comme ultime réceptacle de toutes les aliénations de l'homme du peuple. Le but du Théâtre du quotidien était « d'intriguer, d'étonner, de susciter une interrogation sur le cours familier et trop évident des événements quotidiens révélateurs, en vérité, du non-dit des êtres » (Lemahieu, 1991, p. 686). Le principal noyau de ce mouvement regroupait Jean-Paul Wenzel, Michel Deutsch, Michèle Foucher et Claudine Fiévet, qui créèrent une troupe qui s'appela justement le « Théâtre quotidien ». D'autres auteurs tels Michel Vinaver, Georges Michel, ainsi que le Théâtre de l'Aquarium, sont aussi associés à ce mouvement. Jacques Lassalle a été, pour sa part, le metteur en scène majeur du Théâtre du quotidien. Il prônait un minimum d'effets et un jeu se rapprochant du cinéma.

Contrairement à Brecht qui s'intéressait à l'Histoire pour dénoncer dans de grandes fresques simplifiées les abus du pouvoir, le Théâtre du quotidien s'attaquait aux formes perverses du pouvoir qui viennent aliéner l'Homme moderne jusque dans son quotidien. Sous l'inspiration de Foucault (*Surveiller et punir)*, on démasque les rapports de pouvoir « qui ne se manifestent plus exclusivement au niveau de l'appareil d'État, mais qui nous traversent complètement, qui traversent les corps »

(Sarrazac, 1980, p. 52). On tente une description « moléculaire » de ces nouveaux rapports de force.

Le Théâtre du quotidien ne développe pas de fables spectaculaires, c'est le plus souvent par l'exploration de la forme dramatique et du langage que ces différents auteurs ont réussi à exprimer les drames latents ensevelis dans la vie de tous les jours.

> Le texte est une succession d'accidents, de trous, d'arrêts subits dans le dialogue, de silences, d'intervalles, de courts-circuits, d'entrechoquements incongrus de sonorités, de mélanges de niveau de signification d'une phrase à une autre, de déflagrations d'humeur à peine perceptibles entre les personnages, d'enchaînements manqués. (...)L'événement réside dans les creux, les anfractuosités de l'écriture laissant poindre des histoires multiples dont aucune ne prédomine. (...) Le personnage ne donne pas de leçons. Il est déconstruit, sans psychologie unifiante, sans caractère déterminé. (...) Tout est saisi au travers du prisme de structures narratives ouvertes, béantes, composant une marqueterie kaléidoscopique. (Lemahieu, 1991, p. 686)

Cependant, ce mouvement fut de courte durée. D'une part, il fut victime de son succès quand plusieurs auteurs mineurs se revendiquèrent de cette allégeance pour produire un théâtre au populisme misérabiliste et lénifiant qui n'avait plus rien à voir avec les objectifs des premiers créateurs. D'autre part, victime peut-être de sa naïveté et de son idéalisme, certaines de ses explorations ne donnèrent pas les résultats escomptés. Le Théâtre de l'Aquarium notamment, après de longues enquêtes sociologiques avec interviews, auprès de populations de banlieue, dut se résigner à mettre en scène tantôt le silence, tantôt la vacuité des propos qu'il avait enregistrés. Par exemple, un de ses spectacles commença avec des acteurs « empêtrés dans des kilomètres de bande magnétique dévidés sur le plateau » (Sarrazac, 1999, p. 127). Ainsi, peu de temps après l'apparition du label « Théâtre du quotidien », plusieurs de ses initiateurs cessèrent d'écrire alors que d'autres s'engagèrent dans de nouvelles voies. Wenzel passa du quotidien socialisé à un quotidien subjectif et intime, « empreint de narcissisme » (Sarrazac, 1980, p. 54). Deutsch explora la dimension tragique du quotidien et s'orienta vers l'écriture de poèmes pour le théâtre. Jacques Lassalle, à travers une expérience limite de

« cinéfication du théâtre » tenta, dans la mise en scène de sa propre pièce, *Un dimanche indécis dans la vie d'Anna*, de fixer la temporalité « fuyante, impalpable, labile » (Sarrazac, 1980, p. 55) d'un triangle amoureux sclérosé.

Pour mon mémoire-création, j'ai exploré un concept théâtral qui a sensiblement les mêmes données de base que le Théâtre du quotidien : un intérêt pour les gens dits « ordinaires ». Mais contrairement au Théâtre du quotidien qui cherchait surtout à mettre en relief l'aliénation sourde et perverse que la bourgeoisie faisait subir à l'homme du peuple, c'est d'abord à l'histoire de chacune des personnes que j'ai rencontrée à laquelle je me suis intéressé. J'ai recherché ce que ces histoires pouvaient avoir d'unique et aussi ce qu'elles pouvaient avoir de plus universel. J'étais convaincu qu'en passant par l'unique on pouvait atteindre le poétique. En fait, le règne du théâtre politique soixante-huitard est depuis longtemps révolu et j'ai entrepris mon exploration là où celle du Théâtre du quotidien s'était arrêtée, autrement dit au moment où le politique s'est montré incapable de nous livrer véritablement toute la complexité de l'âme humaine des personnes observées. J'étais confiant que le poétique pouvait combler cette exigence.

Mes motivations premières étaient donc davantage poétiques que politiques. En ce sens, si le Théâtre du quotidien s'intéressait principalement au « travailleur », j'ai ciblé pour ma recherche deux groupes qui sont en dehors du monde du travail : les personnes âgées et les adolescents. Sociologiquement, je m'intéresse aux jeunes et aux aînés parce que ces deux groupes sont aux extrémités de la vie et que leur rapport au réel est nécessairement différent de la population active qui s'accomplit sur le marché du travail. Je misais sur le fait que leur position « excentrée » éliminerait d'emblée un certain babillage anecdotique et faciliterait la mise à jour d'aspects fondamentaux et sensibles de leur vie.

CHAPITRE II

FONDEMENTS THÉORIQUES

Au cours des lectures préparatoires à l'écriture de ma pièce, je me suis intéressé à différents processus créateurs. Il y a bien sûr l'incontournable procédé du Théâtre Repère : les Cycles Repère. Il y a aussi la méthode de création développée par Alain Knapp[6]. C'est pourtant en lisant un traité de psychologie gérontologique que j'ai découvert un phénomène qui allait devenir un des vecteurs essentiels de toute ma recherche : « les pics de réminiscence ». Ce phénomène peut être associé à la notion de mythes personnels, ceux-là même qui expriment les souvenirs fondateurs d'une personne. Pendant mes travaux, j'ai donc étendu mes recherches à la mythologie. Enfin, puisque la poésie devait être le but ultime de ce voyage, j'en ai étudié différents paramètres.

2.1 LES RESSOURCES DES CYCLES REPÈRE

La méthode des Cycles Repère a été inspirée par un concept de création en architecture développé par l'architecte américain Lawrence Halprin, dans un ouvrage intitulé *The R.S.V.P. Cycles* (1969). Il recommandait aux architectes de créer à partir d'un matériau qui les touche. Jacques Lessard et Robert Lepage, du Théâtre

[6] Méthode qu'il a minutieusement développée dans son livre *A.K. une école de la création littéraire*.

Repère, ont adapté ce principe pour le théâtre. Les créateurs doivent enclencher le processus de création à partir d'objets avec lesquels ils ont une relation sensible : ce sont les Ressources initiales. Les quatre étapes de création sont les suivantes : RE pour Ressource, P pour Partition, E pour Évaluation et Re pour Représentation. La Ressource doit être « concrète et sensible », elle peut être « visuelle, tactile, olfactive, sonore » (Roy, 1993, p. 35). Ce doit être un objet qui touche émotivement le créateur. « Ce n'est qu'à cette condition que sortiront les multiples interprétants qui déjà préexistent dans l'alphabet de la forme » (Roy, 1993, p. 35). Une fois le processus enclenché, d'autres Ressources peuvent venir le nourrir. En dehors des objets, à peu près tout peut servir de Ressource : éclairages, décor, sons, gestes, paroles, représentation, etc. Par conséquent, des récits de vie peuvent aussi devenir des Ressources.

Dans la seconde étape, la Partition, on explore les différentes potentialités de la Ressource, en privilégiant des utilisations inédites. Puis dans l'Évaluation, on fait des choix, on dégage des objectifs et des propos. On peut revenir en arrière dans le processus pour questionner de nouveau les Ressources. C'est ici que le créateur entreprend de réorganiser différents signifiés qui, imbriqués dans une nouvelle syntaxe, prendront de nouveaux sens. Le processus obéit à une logique à la fois objective et subjective qui travaille sur plusieurs axes, notamment la contiguïté et la ressemblance. Enfin, il y a la Représentation, appelée aussi œuvre-chose, qui peut devenir elle-même une nouvelle Ressource, point de départ d'un nouveau spectacle ou exploration continuelle du spectacle en cours.

La méthode d'Alain Knapp possède certaines similitudes avec celle des Cycles Repère. Il s'agit là aussi de déterminer quelques données de base pour enclencher toute la création. Les données doivent cependant être simples et concrètes, dépourvues, au point de départ, de toute connotation dramatique : un ou quelques objets sans lien apparent, un lieu, un moment. À ces trois éléments, s'ajoute un personnage, sommairement décrit, qui fait une action. Alors que les Ressources d'Alain Knapp sont objectives, celles des Cycles sont subjectives et sensibles.

Je me suis aperçu que les Ressources que j'ai retenues pour ma création tenaient un peu de ces deux approches. D'une part, ma matière de base était l'ensemble des entrevues que j'avais réalisées avec les aînés et les adolescents. Il y avait donc une certaine objectivité initiale, puisque je ne partais pas d'histoires personnelles. Par contre, je choisissais des faits, des histoires qui me touchaient, qui m'impressionnaient. Ma subjectivité était donc interpellée dès la sélection des Ressources qui devenaient, par ce fait même, des Ressources sensibles. En fait, ma matière de base recelait tant les récits récoltés que mes impressions, ainsi que l'énergie et l'émotion communiquées par les interviewés. C'est au sein de toute cette matière que j'ai identifié les Ressources qui me stimulaient, m'inspiraient. Je les ai par la suite questionnées, activées, transformées pour former des personnages, des monologues, des dialogues, puis l'ensemble de mon récit, *Cœur de bœuf*. Dans le cas du Théâtre Repère, le processus, enclenché par la manipulation d'objets, menait à la création d'une partition scénique où la mise en scène prédominait. De mon côté, mes Ressources sensibles étant principalement des récits de vie, c'est donc à la création d'un autre récit que me convièrent les différentes manipulations et alchimies auxquelles je les ai soumises.

Par contre, je dois établir que, dans le cas de *Cœur de bœuf*, le véritable élément déclencheur, en amont des Ressources, a été mes « grands-parents ». Le projet d'entreprendre une création à partir d'entrevues avec des aînés et des jeunes m'habitait depuis plusieurs décennies et probablement depuis ma plus tendre enfance. On verra plus loin que les adolescents que j'ai approchés n'avaient pas développé de relation privilégiée avec leurs grands-parents. Tel n'a pas été mon cas, j'ai eu la chance, tout au long de mon enfance et de mon adolescence, de les fréquenter régulièrement.

À Rigaud, terre de mes ancêtres, à chaque dimanche, après la messe, nous allions saluer mes grands-parents, figures protectrices empreintes de bonté et d'espièglerie. Mes grands-parents paternels, plus âgés, vivaient dans un univers antique rempli de magnifiques meubles sculptés de mille et une figures fantastiques, mais où rôdait toujours une étrange odeur de ranci. Mes grands-parents maternels, plus jeunes,

avaient, pour leur part, troqué depuis longtemps toutes leurs antiquailleries contre un mobilier chromé et moderne qui sentait toujours le net et la lumière. Sur leur table de cuisine, une énorme jarre, en forme de fraise, délivrait arômes et sucreries. C'étaient des figures emblématiques, des personnes sans richesse, mais fières. Je savais que leurs sourires perpétuels dissimulaient néanmoins une vie parsemée de tragédies de toutes sortes, à une époque où le labeur et la pauvreté étaient les denrées quotidiennes. Ce sont eux qui m'ont convaincu que toute vie est digne de mémoire.

C'est le souvenir de cette relation privilégiée qui a été en quelque sorte ma Ressource « baromètre ». Ce souvenir a certainement alimenté mon désir d'explorer de nouveau le rapport aînés/jeunes, qui m'avait tant apporté quand j'étais enfant, en récoltant les histoires de personnes situées en début et en fin de vie. C'est dans toutes ces histoires que je suis allé puiser les Ressources qui ont contribué concrètement à l'écriture de la pièce. Tout dans ces entrevues pouvait devenir une Ressource du moment que cela stimulait mon imagination et ma sensibilité. J'ai remarqué cependant que plusieurs de ces Ressources ont été puisées parmi les pics de réminiscence qui m'avaient été dévoilés.

2.2 LES PICS DE RÉMINISCENCE

Bien évidemment, en allant interviewer des aînés et des adolescents, je prévoyais qu'ils me parleraient de leur vie en général, mais surtout qu'ils me révéleraient certains moments plus sensibles, plus déterminants, des moments fondateurs de leur histoire. C'est dans *Psychologie gérontologique,* un livre rédigé par un groupe de spécialistes qui réfléchissent sur la condition physique et psychologique des personnes âgées, que j'ai découvert le phénomène de la mémoire autobiographique, appelé plus précisément le « pic de réminiscence ».

> On peut penser que ces souvenirs sont bien préservés parce qu'ils sont intimement liés aux plans de vie et à la construction et au maintien de l'identité. [...] Ces souvenirs bénéficient d'une intégration plus grande lors de l'encodage et d'une intégration dans des structures cognitives stables,

> liées aux composantes de l'identité qui exercent une influence pendant toute la vie. À ce titre, ces souvenirs font l'objet d'une réactivation fréquente en pensées et dans les conversations tout au long de la vie, ce qui contribue à entretenir la mémoire. (Vézina, 2007, p. 75).

Ces souvenirs, qui s'élaborent à partir de la quarantaine, concernent les événements marquants, et souvent heureux, que les individus ont vécus entre 10 et 30 ans. Pour mon projet, ce sont certains de ces souvenirs révélateurs que j'ai tenté de mettre à jour chez les personnes âgées. En contrepartie, chez les jeunes, ce sont les événements susceptibles de devenir de tels souvenirs que j'ai tenté de débusquer. Et, à travers ces souvenirs et aspirations de deux générations aux extrémités de la vie, il a été intéressant d'observer les similitudes et les différences qu'ils proposent et ce que cette comparaison nous enseigne sur notre société.

Mon premier travail avec les aînés et les jeunes a donc été un travail sur la mémoire. Dans *Aspect du mythe*, Mircea Eliade traite de l'importance de la mémoire dans la conception des mythes. Il nous précise que « la mémoire est considérée comme la connaissance par excellence. Celui qui est capable de *se ressouvenir* dispose d'une force magico-religieuse plus précieuse encore que celui qui *connaît* l'origine des choses » (Eliade, 1963, p. 113).

Les aînés et les adolescents ne m'ont pas dévoilé que des souvenirs heureux. En fait, on pourrait considérer que les pics de réminiscence (souvenirs heureux) font partie d'un plus vaste ensemble : la mythologie personnelle qui englobe tous les moments, heureux ou malheureux, auxquels une personne a recours pour se définir. Lors d'une psychanalyse, par exemple, on tente de faire ressurgir les souvenirs malheureux qu'on a voulu oublier pour les maîtriser et les empêcher d'agir dans le présent. Évidemment, ce n'est pas une psychanalyse que j'ai fait subir aux personnes que j'ai interrogées, mais l'opportunité de raconter des souvenirs, parfois malheureux, leur permettait aussi de prendre une distance avec ceux-ci, de les relativiser. Par exemple, Madame A. me répétait souvent en me racontant avec humour les péripéties de sa vie : « J'en ris maintenant, mais à l'époque, c'était pas drôle! ».

Claude Lévy-Strauss compare le fonctionnement des mythes à la psychanalyse. Il définit le subconscient comme le « réservoir des souvenirs et des images collectionnés au cours de chaque vie» (Lévy-Strauss, 1958, p. 224). Ce « réservoir » est unique à chaque personne. Il le distingue de l'inconscient qu'il décrit comme suit :

> L'inconscient cesse d'être l'ineffable refuge des particularités individuelles, le dépositaire d'une histoire unique, qui fait de chacun de nous un être irremplaçable. Il se réduit à un terme par lequel nous désignons une fonction : la fonction symbolique, spécifiquement humaine, sans doute, mais qui chez tous les hommes, s'exerce selon les mêmes lois; qui se ramène, en fait, à l'ensemble de ces lois. (...) On pourrait donc dire que le subconscient est le lexique individuel où chacun de nous accumule le vocabulaire de son histoire personnelle, mais que ce vocabulaire n'acquiert de signification, pour nous-mêmes et pour les autres, que dans la mesure où l'inconscient l'organise suivant ses lois, et en fait ainsi un discours. (Lévy-Strauss, 1958, p. 224- 225).

En fait, selon l'anthropologue, ces observations valent également pour les mythologies personnelles et les mythologies collectives. Les souvenirs et histoires qui alimentent les mythes sont uniques à chaque individu ou à chaque société. Cependant, la structure de leur organisation répond à des modèles multiples, mais limités, qui sont les mêmes pour tous les individus et toutes les sociétés.

2.3 MYTHOLOGIE

Au cours du XXe siècle, plusieurs théories ont été publiées autour de la mythologie, abordant le phénomène sous des angles différents. Pour certains, les mythes étaient, autrefois, des histoires imaginaires tenues pour vraies transmises de génération en génération. Ils avaient plusieurs fonctions. Ils pouvaient raconter la création du monde, l'apparition de certaines coutumes ou de différents phénomènes. Ils enseignaient souvent les valeurs sociales et éthiques de la société.

Mircea Eliade convient que le mythe est une réalité culturelle complexe difficile à cerner. Il se hasarde néanmoins à en faire une définition la plus large possible.

> Le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des « commencements ». Autrement dit, le mythe raconte comment, grâce aux exploits des êtres Surnaturels, une réalité est venue à l'existence, que ce soit la réalité totale, le Cosmos, ou seulement un fragment : une île, une espèce végétale, un comportement humain, une institution. C'est donc toujours le récit d'une « création » : on rapporte comment quelque chose a été produit, a commencé à être. Le mythe ne parle que de ce qui est arrivé réellement, de ce qui s'est pleinement manifesté. (Eliade, 1963, p.15)

La modernité[7] a souvent conspué les mythologies, leur reprochant d'être l'instrument des pouvoirs en place, de maintenir les populations dans des visions du monde fausses et arriérées qui les empêchaient d'avoir une véritable prise sur le réel, ce que la science pouvait leur assurer. Cependant, Claude Lévi-Strauss a su démontrer que les mythes faisaient preuve, dans leur structure, d'un mode de pensée et de résolutions de problématiques aussi subtil et performant que les plus savants modèles de la modernité.

Pour l'anthropologue, ce n'est pas tant la fable des mythes qui est révélatrice que leur structure. C'est la structure du mythe qui tente de résoudre les équations complexes et souvent contradictoires auxquelles l'homme primitif était confronté. « La pensée mythique procède de la prise de conscience de certaines oppositions et tend à leur médiation progressive » (Lévi-Strauss, 1958, p. 248). Autrement dit, le mythe réussit à réconcilier des oppositions, en réalité irréconciliables (comme la vie et la mort), en intégrant dans son récit une succession d'oppositions médianes qui parviennent, progressivement, à résoudre la problématique initiale. L'anthropologue précise : « Si les mythes ont un sens, celui-ci ne peut tenir aux éléments isolés qui entrent dans leur composition, mais à la manière dont ces éléments se trouvent combinés » (Lévi-Strauss, 1958, p. 232). Monique Borie résume comme suit la pensée de Lévi-Strauss :

> Les mythes d'une société sont en effet organisés autour d'événements fondateurs qui sont au centre du système et où se formule la médiation essentielle. Mais, pour l'analyse structurale, le fait que la situation et les

[7] Notamment Roland Barthes dans son essai *Mythologies*.

> actes d'une société soient rattachés à des événements premiers et exemplaires importe moins que sa formalisation dans une armature logique qui résout symboliquement les oppositions. (Borie, 1981, p.19)

Monique Borie a analysé la place des mythes dans la dramaturgie contemporaine. Elle a démontré que les œuvres de Beckett et Genet exprimaient l'impossibilité de perpétuer une certaine mythologie occidentale et témoignaient d'une société qui doutait de l'ordre passé et remettait en questions ses fondements. C'est chez Grotowski et le Living Theatre qu'elle a identifié une véritable démarche pour réactiver la puissance des mythes dans notre société. Dans les deux cas, c'est le corps de l'acteur, dirigé par le metteur en scène, qui est devenu le véritable laboratoire de l'expérience mythologique. Elle constate néanmoins que ces deux mouvements, bien qu'ils aient momentanément révolutionné l'art théâtral, n'ont pas réussi à avoir un large impact auprès de la société. Et de fait, on ne peut imposer un mythe, il est par définition « le produit du fonctionnement « naturel » d'une pensée collective » (Borie, 1981, p.207).

> Le caractère collectif de l'imagination mythique garantit assez qu'elle soit de substance sociale, existant à la faveur de la société et en sa faveur. C'est là, certes, son être propre, sa fonction spécifique. Mais son *innervation,* pour ainsi dire, est d'essence affective et renvoie aux conflits primordiaux suscités çà et là par les lois de la vie élémentaire. (Caillois, 1938, p.98)

J'ai déjà établi que plusieurs Ressources ayant servi à la création de *Cœur de bœuf* provenaient des mythologies personnelles (pics de réminiscence ou événements plus malheureux) des personnes rencontrées. Les mythes personnels fonctionnent comme les mythes collectifs. J'ai beaucoup retenu, pour mon exploration, l'aspect fondateur du mythe : il raconte des histoires qui expliquent l'apparition de phénomènes ou la formation d'une personnalité. J'ai également retenu ses révélations plus structurales, telles qu'exprimées par Lévi-Strauss, qui mettent en lumière la dynamique d'oppositions originelles. Par ailleurs, à partir de maintenant, pour les besoins de ma recherche, quand j'utiliserai le concept de « pics de réminiscence », j'entendrai par là : tous les souvenirs heureux ou malheureux qui ont eu une importance significative dans la formation de la personnalité et de

l'inconscient des individus interrogés. Le terme « pic de réminiscence » englobera ainsi tous les mythes personnels des interviewés.

2.4 POÉSIE

Pour Lévi-Strauss, mythe et poésie sont deux modes d'expression linguistique diamétralement opposés. Le mythe est d'abord affaire de structure, une structure immuable et objective, alors que la poésie relève beaucoup du style, du jeu avec les mots et avec les métaphores : une expression libre et subjective.

> La poésie est une forme de langage extrêmement difficile à traduire dans une langue étrangère, et toute traduction entraîne de multiples déformations. Au contraire, la valeur du mythe comme mythe persiste, en dépit de la pire traduction. (...) La substance du mythe ne se trouve ni dans le style, ni dans le mode de narration, ni dans la syntaxe, mais dans l'histoire qui y est racontée. (Lévi-Strauss, 1958, p. 232)

Pourtant, un des grands spécialistes des mythes a dit : « Grâce à la mémoire primordiale qu'il est susceptible de récupérer, le poète inspiré par les Muses accède aux réalités originelles » (Eliade, 1963, p.149). Il faisait référence aux grands poètes de l'Antiquité qui nous ont rapporté plusieurs grands mythes. En fait, on peut présumer que, si la structure profonde des mythes est rigide et immuable, son expression peut laisser beaucoup de liberté stylistique et poétique au conteur. Et cette expression sera d'autant plus formidable que le conteur possède talent et imagination.

Mon but avec la création de *Cœur de bœuf* était de faire un théâtre à caractère poétique plutôt que politique en sélectionnant des Ressources sensibles parmi toute la matière récoltée lors d'entrevues. Je prévoyais que la combinaison de ces différentes images créerait un sens nouveau, produirait un effet de surprise, interrogerait notre perception des choses, comme dans un poème. Par contre, plusieurs de ces Ressources sont des pics de réminiscence. Est-ce que les différentes manipulations et métamorphoses auxquelles je les ai soumises ont

véritablement produit une œuvre poétique? Mais tout d'abord, qu'est-ce que la poésie?

> L'œuvre poétique, dans l'ensemble des valeurs sociales, ne prédomine pas, ne l'emporte pas sur les autres valeurs, mais n'en est pas moins l'organisateur fondamental de l'idéologie, constamment orienté vers son but. C'est la poésie qui nous protège contre l'automatisation, contre la rouille qui menace notre formule de l'amour et de la haine, de la révolte et de la réconciliation, de la foi et de la négation. (Jakobson, 1973, p.124)

Dans son livre sur le Théâtre Repère, Irène Roy parlait de poésie en citant Caillois. Il pose que la métaphore, comparaison entre des éléments à la fois semblables et dissemblables, est une composante déterminante de toute œuvre poétique.

> « La métaphore, par les correspondances qu'elle hasarde, se trouve définir le monopole de l'enrichissement de la perception et de la sensibilité. En fait, la comparaison ouvre les yeux ou l'esprit sur un rapport vrai ou faux qui n'était pas encore apparu » (Caillois, 1978, p.236). Mais il ajoute que le rapport proposé doit satisfaire à certaines conditions pour éviter la banalité ou l'arbitraire, comme l'absence d'évidence qui rend l'image inopérante et tue l'étonnement, ou l'incompatibilité entre les termes qui n'est que provocation et gratuité. (Roy, 1993, p. 66)

En s'appuyant sur les travaux de Jakobson, Irène Roy tente d'expliquer la formation de la métaphore.

> Jakobson se reporte aux deux modes fondamentaux d'arrangements utilisés dans le comportement verbal, soient la sélection et la combinaison. Le premier procède d'un choix entre plusieurs termes produit « sur la base de l'équivalence, de la similarité et de la dissimilarité, de la synonymie et de l'antynomie » (Jakobson, 1963, p. 220), alors que le second construit la séquence en reposant sur la contiguïté. (Roy, 1993, p. 68)

En résumé, l'image poétique survient lorsque l'on réunit sur l'axe de combinaison des éléments normalement disjoints, mais entre lesquels existent suffisamment d'aspects similaires pour que cette liaison ait un sens. Toutefois, l'image créée doit surprendre : il doit y avoir suffisamment de points de « dissimilarité » entre les éléments réunis pour susciter l'étonnement.

Pour Jakobson, le jeu avec les rythmes dans l'ordonnance des mots, notamment dans la versification est propre à la poésie. Dans l'univers de la poésie, « le mot se donne sa propre loi » (Jakobson, 1973, p.124).

> La visée *(Einstellung)* du message en tant que tel, l'accent mis sur le message pour son propre compte, est ce qui caractérise la fonction poétique du langage. (...) Cette fonction, qui met en évidence le côté palpable des signes, approfondit par là même la dichotomie fondamentale des signes et des objets. Aussi, traitant de la fonction poétique, la linguistique ne peut se limiter au domaine de la poésie. (Jakobson, 1963, p.218)

Autrement dit, la fonction poétique s'intéresse aux mots pour les mots, elle joue avec leur sens, leur sonorité, leur assemblage. Dans une œuvre dramatique, la fonction poétique s'intéressera à la construction d'images et de situations surprenantes, elle jouera avec la rythmique et la construction du texte, elle proposera une combinaison de personnages dont les relations pourront engendrer des enjeux inusités. Alors est-ce que *Cœur de bœuf* est une œuvre poétique ou non ? Je tenterai de répondre à cette question après avoir revisité les différentes étapes de sa genèse.

CHAPITRE III

LA CRÉATION DE CŒUR DE BŒUF

3.1 EXPLORATION 2010

Avant de m'engager dans l'aventure de la création de *Cœur de bœuf* à partir d'interviews auprès d'inconnus, j'ai réalisé une première exploration, en 2010, avec des membres de ma famille, afin de m'assurer de l'intérêt et de la valeur de cette démarche. J'ai rencontré mes parents, alors âgés d'un peu plus de 80 ans, et mes sept neveux et nièces, âgés de 10 à 18 ans. À partir de ces interviews, j'ai rédigé un texte dramatique, *Nicolas*, sous la supervision de Gilles-Philippe Pelletier, dans le cadre d'un cours d'écriture offert par l'UdA (je n'avais pas encore de directrice de projet à cette époque). Le but de cette écriture était également de me fournir un texte pour la présentation de l'exercice final du cours de mise en scène que j'ai suivi avec Martine Beaulne, à la session d'hiver 2010, à l'UQÀM.

Le texte, dans ces circonstances, avait été rédigé sans beaucoup d'approfondissement et peu de suivi, mais l'expérience avait été suffisamment stimulante pour me convaincre de l'intérêt du procédé. C'est surtout dans l'apparition de personnages hétéroclites et originaux que cette exploration s'était avérée prometteuse : une grand-mère dont les membres repoussent au soleil, un guignol incontinent qui dévore des livres et chie du Proust un peu partout, un concierge de l'intérieur veillant au bon fonctionnement des organes du protagoniste, une infirmière

du Grand Nord dévorée par les loups, etc. Je m'étais imposé comme contrainte de créer pour chacune des interviews un personnage qui devait se retrouver dans la pièce. Contrainte qui mena à la création d'une espèce de récit de voyage échevelé où plusieurs personnages disparaissaient aussitôt qu'apparus, sans que les enjeux dramatiques soient véritablement approfondis. Incidemment, je n'ai pas retenu cette obligation pour la création de *Cœur de bœuf* où, tout en désirant utiliser un maximum d'éléments issus des entrevues, leur concours à la création d'une intrigue cohérente devenait un critère de sélection obligatoire.

Pour mon mémoire-création, je n'ai gardé qu'un seul personnage apparu lors de cette première exploration : celui de Margot, l'infirmière du Grand Nord dévorée par les loups. C'était un personnage fort, susceptible de générer toute une mythologie. De plus, il s'intégrait parfaitement au milieu infirmier, thème récurrent qui s'est imposé lors de la création du texte à partir des interviews recueillies pour cette présente recherche[8]. Le personnage de Margot me permettait même de faire éclater cet univers en lui donnant une dimension fantastique. Je n'ai pas retenu d'autres personnages, car un des buts de ma recherche était de partir du vécu et de l'imaginaire d'inconnus. Aussi, comme je partage avec les membres de ma famille une même « mythologie familiale », je ne voulais pas que ce phénomène interfère dans ma recherche. Je dois cependant reconnaître, qu'en explorant le personnage de Margot, inspiré en partie par le témoignage de ma mère, j'avais accès à plus d'informations que lors des interviews avec des inconnus. Ce qui en faisait une Ressource sensible à « valeur ajoutée ».

Une partie de mon enfance a été bercée par le récit des aventures de ma mère infirmière chez les « Indiens » de la Baie James, dans les années 50. Le mythe de Margot avait donc commencé à germer depuis longtemps en moi. De plus, mes souvenirs me permettaient de compléter le récit que ma mère me livra lors de son entrevue. Ce sont mes souvenirs d'enfance qui me rappelèrent que, lors d'une balade dans la toundra, un anesthésiste américain avait tenté de l'impressionner en

[8] Voir à la p. 31.

hurlant comme un loup. Ce qui me donna l'idée d'introduire toute cette relation de Marguerite avec cette bête (le loup, pas l'américain!). Elle m'avait également révélé, jadis, que le principal passe-temps des gens à l'hôpital était de s'engager dans des intrigues amoureuses. Cela se passait au nord de l'Ontario (contrairement à mon récit), quelques années après la Seconde Guerre mondiale. Le personnel de l'hôpital venait d'un peu partout à travers le monde (Europe, Chine, États-Unis), car les étrangers pouvaient accélérer le processus d'immigration en acceptant de travailler, pour un temps, dans le Nord canadien. À quoi pouvait s'occuper une communauté déracinée recluse dans un hôpital, sur les bords de la Baie James, à des centaines de kilomètres de toute civilisation, si ce n'est à badiner avec l'amour? C'est ce qui m'a inspiré, en partie, tous les élans charnels de Marguerite et de l'Homme-Orignal.

3.2 LES INTERVIEWS DE 2013

Ainsi, le fait de connaître personnellement une participante m'a permis de compléter et de bonifier son interview. Par contre, toutes les révélations et récits que j'ai entendus pour une première fois, en 2013, en interrogeant des personnes que je ne connaissais pas, ont suscité un phénomène d'étonnement et de curiosité très stimulant pour enclencher l'acte de création. Je pourrais même dire que ce phénomène de nouveauté, face à des histoires révélées par des personnes qui avaient toutes des énergies différentes, a été plus stimulant pour l'imagination que le rappel de mythes personnels anciens. Je me retrouvais devant des phénomènes étonnants dont je n'avais jamais entendu parler, on me rapportait des situations parfois pleines de rebondissements ou encore emplies d'une tendresse toute simple.

3.2.1 Les adolescents

C'est par l'intermédiaire d'une amie qui enseigne le théâtre dans une polyvalente à Vaudreuil que j'ai pu rencontrer des adolescents. Après qu'elle eut parlé de mon

projet à ses étudiants, cinq se sont portés volontaires : quatre filles et un garçon. C'étaient donc des jeunes de banlieue, « québécois pure laine », inscrits à un programme enrichi en théâtre. Sans venir d'un milieu riche, on peut considérer qu'ils étaient privilégiés et ne manquaient de rien. Pour faciliter les rencontres, j'avais établi un questionnaire (voir l'exemplaire à l'appendice A) auquel je me permettais de déroger au besoin. Les entrevues avec les jeunes ont duré en général de quinze à vingt minutes. Au bout de vingt minutes, on avait fait le tour des moments marquants de leur vie, de leurs goûts, de leurs aspirations. Moins loquaces que leurs aînés, parfois un peu mal à l'aise, les jeunes semblaient plus hésitants à se dévoiler à un inconnu. Je devais les relancer souvent pour qu'ils élaborent leurs réponses. Ils ont tout de même collaboré au projet avec beaucoup de générosité. Pour les mettre davantage en confiance, je me suis inspiré de la technique d'approche du Playback[9] qui consiste à poser d'abord des questions plus anecdotiques avant de toucher à des sujets plus fondamentaux.

Par la suite, désirant rencontrer d'autres adolescents de différents milieux, dans le but d'avoir un échantillonnage diversifié, j'ai contacté plusieurs Maisons de Jeunes à Montréal. Puisque ça s'était passé rapidement et facilement à Vaudreuil, je m'attendais au même accueil à Montréal. Pas du tout : aucun jeune des différents centres n'a voulu collaborer au projet. Un intervenant jeunesse m'a alors informé que les adolescents n'embarquaient en général que dans des projets dont ils percevaient un bénéfice concret pour eux. Par exemple, si j'avais monté une pièce de théâtre avec eux ou si je m'étais associé à une école pour que leur participation fasse partie d'un projet qui aurait pu les exempter d'heures de cours. Et c'est bien parce que mon amie les connaissait personnellement qu'elle avait pu recruter autant de participants. Heureusement pour moi, ma démarche n'était pas d'ordre statistique et ne reposait pas sur la quantité : les cinq interviews de Vaudreuil renfermaient suffisamment de matériel pour mon exploration. Néanmoins, cette mésaventure

[9] Le Playback est une forme de théâtre communautaire créée à New-York, dans les années 70, par Jonathan Fox et Jo Salas. Influencé par les principes de la tradition orale, le Playback théâtralise instantanément les histoires que certaines personnes de l'assistance veulent bien partager pour créer des moments de réflexion et d'émotion qui demeureront inscrits dans la communauté. J'ai pratiqué le Playback avec L'Ollin Théâtre, à Montréal, de 2005 à 2012.

m'apprit qu'il me faudrait développer d'autres stratégies d'approche, si je voulais renouveler l'expérience. Une autre difficulté dans le recrutement des adolescents, mais qui n'avait pas été un problème dans le cas de la polyvalente de Vaudreuil, était que je devais forcément obtenir une signature de leurs parents autorisant leur collaboration au projet, en plus de leur faire signer, comme aux aînés, un contrat de participation.

3.2.2 Les aînés

C'est du côté des aînés que je m'attendais à rencontrer de la difficulté à recruter des participants. Je craignais qu'ils soient plus rétifs et plus craintifs que les adolescents. Ce ne fut pas le cas. Comme pour les jeunes, j'ai fait appel à différents organismes qui offrent des activités de loisirs ou de soutien aux aînés. J'ai pu recruter sept de mes dix aînés au même endroit : le Centre Montrose, dans le quartier Rosemont. Le responsable du Centre m'a invité à la fête qui clôturait la saison. Il y avait plus d'une centaine d'aînés qui s'amusaient, jasaient, socialisaient. En début d'activité, je me suis présenté à toute l'assemblée pour expliquer ma démarche. Par la suite, pendant que les festivités se déroulaient, je suis passé de table en table m'enquérir des noms de ceux et celles qui étaient consentants à passer l'entrevue. J'ai eu plus d'offres que nécessaire.

Il peut y avoir différentes explications à cet empressement des aînés à participer au projet. Dans la plupart des cas, ce sont des personnes plutôt extraverties, du moins qui aiment parler, qui ont répondu à l'invitation. Les jeunes, vu leur âge, avaient forcément moins de vécu, moins d'histoires à raconter, alors que les aînés étaient rendus au moment de leur vie où l'on contemple tout le chemin parcouru. Il n'empêche que plusieurs avaient encore (même à quatre-vingt-neuf ans) toutes sortes de projets. Les aînés les plus vifs étaient d'ailleurs ceux qui, bien que pouvant parler du passé, ne s'y enfermaient pas et continuaient à avoir des rêves. Toutes ces personnes avaient un plaisir évident à parler de leur vie, une fois le stress des premières minutes de l'entrevue passé. C'était probablement exceptionnel qu'on

s'intéresse ainsi à leur parcours, à leurs valeurs, aux moments importants de leur existence. Elles me faisaient part également de leurs doutes et de leurs questionnements. Ces personnes venaient d'un milieu plutôt populaire ou de la classe moyenne et provenaient tant de la ville que de la région.

Chez les aînés, j'ai pu avoir la parité des sexes (cinq hommes et cinq femmes), alors que la gente féminine dominait nettement chez les adolescents (quatre filles pour un garçon). J'ai utilisé un questionnaire semblable à celui des jeunes, mais que j'ai adapté à leur génération (exemplaire à l'appendice A). Dans la plupart des cas, je n'ai pas eu l'occasion de poser toutes mes questions, car les personnes me racontaient d'emblée l'ensemble de leur vie. Je n'avais qu'à demander des précisions çà et là. Ces rencontres duraient d'une à deux heures, elles ont donc été beaucoup plus longues que mes entrevues avec les jeunes (vingt minutes). Mon échantillonnage de personnes n'avait rien de scientifique et reposait sur la libre participation, mais j'ai pu rencontrer des aînés aux personnalités et aux parcours très différents. Toutes ces rencontres furent intéressantes, je dirais même émouvantes en ce sens qu'une plongée généreuse dans le « roman » d'une vie fait ressurgir inévitablement des moments sensibles, dramatiques, cocasses, absurdes.

La plupart des personnes étaient d'origine québécoise, à l'exception d'un homme d'origine mexicaine. La plupart des Québécois, nés ici, avaient connu le Québec pauvre des années 30 et 40, puis la période de la Grande Noirceur. Toutes ces personnes avaient eu leur lot de bonheurs et d'épreuves. Une première observation est que toutes ont réussi leur vie. J'entends par là que tous les aînés rencontrés sont parvenus à se réaliser, à atteindre le meilleur d'eux-mêmes, compte tenu de leur personnalité et des contraintes familiales, économiques et sociales de l'époque, jumelées à la révolution culturelle que la modernité apporta au Québec, à partir des années 60. Bien qu'ayant traversé, avec plus ou moins de séquelles, différentes épreuves, une constance demeure à travers le témoignage de toutes ces personnes : une fierté, une force intérieure, une dignité non ostentatoires.

3.2.3 L'inévitable monde du travail

Même si j'avais délibérément ciblé, pour mes interviews, des adolescents et des personnes âgées, pour éviter de rencontrer des personnes trop définies par le monde du travail, j'ai été étonné de constater que les aînés m'ont beaucoup parlé de leur parcours professionnel. Il est vrai qu'en n'étant plus dans le feu de l'action, ils pouvaient le faire avec un certain recul. Je dois préciser que quelques-uns m'ont aussi parlé avec enthousiasme des projets personnels qu'ils ont pu accomplir au moment de leur retraite. Tous les jeunes, de leur côté, m'ont entretenu de leurs projets de carrière. C'est donc indéniable que, dans la société, les gens se définissent beaucoup par leur métier, leur profession, au-delà de leurs différents liens affectifs, de leurs positionnements philosophiques, de leurs croyances. Le monde du travail a occupé une grande place dans leur vie et dans la formation de leur identité. Il leur a fourni un gagne-pain, leur a permis d'acheter des biens et souvent de sortir de conditions précaires.

Les métiers qui sont pratiqués par les différents personnages de la pièce sont des métiers « populaires », des métiers exercés par le peuple. C'est normal puisque ce sont essentiellement des gens issus de la classe moyenne ou pauvre que j'ai interrogés. J'ai rencontré des infirmières, un professeur, une travailleuse sociale, des réceptionnistes, un comédien, un gérant de A & W, un ancien bûcheron qui est devenu galeriste. J'ai parlé à la fille d'un apprenti missionnaire qui est devenu libraire. Outre la profession d'infirmière, ce sont les métiers de bûcheron et de missionnaire qui ont retenu mon attention. Autrefois très répandus, ils font maintenant plutôt partie de notre mémoire collective. Le fait de disposer de témoignages vivants m'a permis de revisiter l'image folklorique du bûcheron et de l'homme d'Église en donnant une assise concrète à mes personnages de l'Homme-Orignal et de François.

3.3 LES RESSOURCES

Pour mon mémoire-création, je me suis donc retrouvé avec dix interviews réalisées auprès de personnes âgées, cinq interviews d'adolescents de seize ans et une interview avec un enfant de quatre ans (que je n'ai pas retenue finalement pour mon exploration). Ce qui représentait au total une quinzaine d'heures d'enregistrement. Je les ai toutes réécoutées en prenant en note la plus grande partie de l'information et des événements rapportés.

3.3.1 Le confident

Je me dois de rappeler que l'expérience et l'aventure de la rencontre avec des personnes inconnues, dites « ordinaires », étaient importantes pour moi. Je voulais expérimenter une approche qui sorte le créateur de sa bulle, de son univers intime et familier. Bien sûr, cette démarche impliquait le risque que la rencontre, la communication n'aient pas lieu. Dans ce cas, j'aurais disposé de très peu de matériel pour concevoir ma création, ce qui m'aurait obligé à travailler sur la non-rencontre. Mais une certaine « mise en danger » ne peut être que positive en création. Finalement, toutes les rencontres se sont bien passées. Je me suis retrouvé dans la position du « confident ». Un peu à l'image de tous ces auteurs-médecins, tels Tchekhov et Jacques Ferron, qui, par leur profession, se trouvaient à recueillir les confidences de leurs patients et à s'en inspirer pour leurs œuvres.

Ainsi, j'ai disposé de tout le matériel nécessaire pour entreprendre ma création. Ma stratégie était de stimuler mon imaginaire de créateur en faisant jouer le hasard et en le plaçant devant des éléments surprenants apparus lors des entrevues. Vous trouverez à l'appendice B un tableau exposant les principaux éléments retenus (pics de réminiscence et autres), ainsi que leur transposition dans la pièce. Vous pourrez y constater, qu'à partir de parcelles de vies individuelles qui furent réarrangées, modifiées, gonflées, des situations inusitées et des personnages plus grands que nature sont apparus.

3.3.2 Pics de réminiscence

J'ai retenu pour la création de *Cœur de bœuf* plusieurs témoignages particulièrement vibrants et sensibles qui se sont avérés, en fait, être des pics de réminiscence. Je rappelle que les pics de réminiscence sont des souvenirs importants qui ont contribué à forger l'identité des personnes interrogées. Lors des entrevues, ce n'était pas seulement des récits et des anecdotes que je recueillais, mais j'enregistrais aussi l'énergie, l'émotion, le rythme, la personnalité des interviewés. C'est la somme de toutes ces données qui m'a permis de bien identifier les véritables pics de réminiscence. Que ces moments soient spectaculaires (le jeune homme qui affronte une rivière déchaînée) ou tout simples (promenade avec son père, pique-niques dominicaux en famille), ils procèdent en général de l'accumulation de différents facteurs psychologiques et affectifs.

Ce n'est pas tant son exploit (traverser la rivière) qui avait marqué Monsieur L., mais le souvenir du fait que pour la première fois de sa vie, il avait réussi à s'attirer la reconnaissance de son père qui était un homme dur et autoritaire. Madame B. avait perdu à quinze ans son père qu'elle aimait beaucoup et qu'elle avait probablement mythifié par la suite. C'est pourquoi le souvenir des tranquilles balades pendant lesquelles les gens rencontrés lui disaient qu'elle ressemblait beaucoup à son père devint un des plus beaux souvenirs de son enfance. Monsieur T., à soixante-douze ans, avait toujours un grand amour et une grande admiration pour sa mère qui avait travaillé sans arrêt, toute sa vie, pour élever une famille de vingt-et-un enfants sur un lot à défricher. Son plus beau souvenir était les pique-niques du dimanche, les seuls moments où il voyait sa mère se reposer.

Il est bon de préciser que la plupart des aînés qui ont participé au projet étaient de bons conteurs. Ils savaient mettre en scène leur vie avec relief et intensité. Inévitablement, en me contant le récit de leur existence, ils mettaient de l'avant certains événements et en omettaient d'autres pour s'assurer de donner l'image qu'ils voulaient bien qu'on retienne d'eux. Ainsi, j'ai entrepris mon processus

créateur à partir de cette première sélection qu'ils avaient opérée dans l'ensemble des Ressources sensibles de leur vie.

3.3.3 Les rêves des adolescents

Les adolescents avaient différents parcours, mais forcément beaucoup moins de choses à raconter que les aînés. S'ils étaient moins prolixes et expansifs, c'est leur énergie juvénile, leur intensité, leur enthousiasme, leurs rêves, parfois leur candeur, qui animaient leurs témoignages. Ils avaient quelques souvenirs marquants, mais j'ai davantage retenu certaines de leurs aspirations (vouloir devenir infirmière, chanteuse, vouloir posséder un cheval) ou leur énergie globale (création du personnage de Mathieu). Quelques-uns avaient déjà connu des drames (divorce, maladie, tensions familiales, suicide d'un oncle), mais leur soif de vivre, leur aspiration au bonheur, l'aide de parents ou d'amis leur avaient permis de traverser ces épreuves. Ces adolescents étaient porteurs d'un héritage culturel et familial, mais tous possédaient déjà une personnalité propre qui commençait à s'affirmer sans qu'on sache quelle forme elle prendrait exactement. Ils étaient habités de rêves, d'espoirs. Ils étaient dans l'expectative, sans savoir ce que l'âge adulte leur réserverait, contrairement aux aînés dont on connaissait presque toutes les péripéties du voyage. Cet écart entre « le tout est possible » des jeunes et « le presque tout est accompli » des aînés, ce gouffre qui séparait la situation des deux générations, renfermait une tension énergétique des plus stimulantes pour la création.

3.3.4 Exploration des Ressources

Pour ne pas me limiter, avant d'établir des choix définitifs de personnages, d'intrigues, de lieux, d'époques, j'ai développé un ou plusieurs personnages à partir de la plupart des interviews. Je m'inspirais d'un élément de l'interview qui avait piqué

ma curiosité, touché ma sensibilité, cela pouvait être un pic de réminiscence, un individu, un sentiment, une qualité, un défaut, un rêve, un loisir, etc. C'était une façon d'explorer mes Ressources et de réchauffer le muscle de ma créativité et de mon imaginaire. J'ai ainsi créé toute une galerie de personnages pouvant potentiellement participer à la pièce, sans que cette participation ne soit une obligation. Pour éviter la cacophonie de mon expérimentation précédente, il était hors de question qu'ils parviennent tous à maturité. Encore là, j'ai dû faire des choix qui se sont, la plupart du temps, imposés d'eux-mêmes. J'entends par là que les premières situations et les premiers personnages établis ont été déterminants dans l'élaboration et dans le choix de toutes les autres composantes de la pièce.

Par contre, au moment d'entreprendre l'écriture de la pièce, ce sont des images et des thèmes qui m'avaient interpelé au moment même des entrevues qui se sont imposés comme les éléments structurants de la création. Je n'ai donc pas commencé la création à partir de la galerie de personnages que j'avais élaborée. Ce sont plutôt deux images révélées au moment des entrevues, deux Ressources « phares » et obsédantes, qui sont devenues les piliers de la pièce, à savoir : le phénomène du « cœur de bœuf » et l'image d'une transmission du geste bienveillant de l'infirmière à travers les générations. Avant les rencontres, je n'avais jamais entendu parler du « cœur de bœuf », maladie, souvent héréditaire, où le cœur se met à grossir. Sa seule dénomination, néanmoins, saisit l'imagination. L'expression, issue du langage populaire, sous-entend que le cœur d'un homme peut devenir aussi gros que celui d'un bœuf. Paradoxalement, alors qu'on associe habituellement cet animal à la puissance, celui qui possède un cœur de bœuf est condamné à vivre péniblement et à mourir prématurément.

Je dois avouer que la première dame qui m'avait parlé de ce mal (celle dont le père avait développé un cœur de bœuf après être tombé dans une rivière glacée) m'avait laissé sceptique et dubitatif. Mais, quand une seconde, Madame D., m'a raconté que son mari était mort, très jeune, de cette maladie et que cela avait eu de très graves conséquences sur son destin, je n'ai plus hésité : il fallait que j'explore le phénomène. Comme le faisait remarquer Caillois dans *Le mythe et l'homme* : « Tout

se passe en effet comme si certains objets et certaines images bénéficiaient, par suite d'une forme ou d'un contenu particulièrement significatif, d'une *capacité lyrique* plus nettement marquée qu'à l'ordinaire » (Caillois, 1938, p. 39-40). Étrangement, après ces deux interviews, j'ai reçu, dans ma vie quotidienne, plusieurs témoignages de personnes qui avaient eu des proches souffrants d'un cœur de bœuf.

Évidemment, la tentation était grande d'explorer d'une part la dure réalité de cette maladie incurable et d'autre part la métaphore immémoriale du cœur comme symbole de l'amour. L'image d'un cœur qui grossit pouvait suggérer une personne qui aime beaucoup, qui aime trop. Dans la pièce, j'ai tenté d'exploiter le paradoxe d'une maladie qui, tout en stimulant un accroissement du désir amoureux, mène le malade inexorablement vers la mort. Le cœur de bœuf devient aussi la métaphore des aléas amoureux, non seulement des malades (François et Mathieu), mais de tous les personnages : Marguerite, l'Homme-Orignal, Inês, Océane.

Je me suis aperçu que la maladie était un thème récurrent, chez plusieurs aînés, mais aussi chez certains jeunes. La maladie avait influencé considérablement l'histoire de vie de ces personnes parce qu'elles avaient été malades ou parce qu'elles avaient été affectées par la mauvaise santé d'un proche. En fait, je crois que la maladie, physique ou mentale, occupe une place importante dans la mythologie de plusieurs familles. Selon Linda et René Gandolfi, les pathologies ont un pouvoir structurant : « Un inventaire des grandes pathologies permettrait de démontrer à partir de leur symbolique, qu'elles viennent jalonner le parcours de l'homme testant sa résistance de plus en plus grande à la contamination, et forgeant par là même ses processus d'individualisation » (Gandolfi, 2001, p.369).

J'ajouterais que la maladie n'affecte pas seulement le malade, mais qu'elle a bien évidemment des répercussions sur tout son entourage en venant briser le déroulement régulier du quotidien ou d'une vie planifiée selon des normes sociales préétablies. Par exemple, le père de Madame D., avait refusé qu'elle poursuive ses études parce qu'étant une femme, elle devait se marier à un homme qui allait assurer sa subsistance, selon une conception largement répandue à l'époque. Dans

les faits, son mari ne lui avait pas révélé, avant leur mariage, qu'il était atteint d'un cœur de bœuf. Elle s'est retrouvée veuve très jeune, avec trois enfants. Ce n'était pas le destin que son père lui avait promis. Cependant, face à l'adversité, elle a su exploiter ses multiples qualités et talents, même si elle n'avait pas complété ses études et n'avait pas acquis de métier. Pendant toute sa vie, elle a assuré le bien-être de sa famille, elle a gravi les échelons de la société et a même terminé, à quatre-vingts ans, un baccalauréat. Elle était âgée de quatre-vingt-neuf ans lors de l'entrevue et sa beauté, sa perspicacité, son implication dans la société étaient toujours impressionnants. Madame D., comme plusieurs autres, venait déboulonner le mythe souvent répandu que « les vieux sont inutiles ».

3.4 LES THÈMES INTERGÉNÉRATIONNELS

Le « cœur de bœuf » me permettait aussi de développer un autre thème présent dans les interviews : la profession d'infirmière. On m'avait suggéré lors de l'élaboration de ma démarche d'interroger les participants sur leur perception de l'autre génération. À savoir : ce que les aînés pensaient de leurs propres petits-enfants et vice versa. À ma grande surprise, sauf exception, ils n'en pensaient pas grand-chose. Il n'y avait pas beaucoup de contacts entre ces deux générations. La plupart des adolescents voyaient peu leurs grands-parents qu'ils décrivaient tout simplement comme des « vrais » grands-parents, c'est-à-dire des personnes âgées, en perte d'autonomie, qui s'en vont vers la mort, mais qui peuvent parfois être là pour les gâter ou les réconforter. Parmi les cinq aînés (sur dix) qui avaient eu des petits-enfants, seulement deux avaient développé des liens plus étroits avec eux. En fait, il est ressorti des différents témoignages que la relation fondamentale, source de grandes émotions, positives ou négatives, est la relation du parent avec l'enfant. C'est une relation de proximité immédiate, faite d'amour et de conflits, qui se vit au quotidien. Ce fut le cas pour les adolescents et pour plusieurs aînés (que ce soit avec leurs parents ou leurs enfants). C'est une relation, plus que la relation avec les conjoints, qui est à l'origine de plusieurs pics de réminiscence.

3.4.1 Les infirmières

Ainsi, contrairement à ce que j'avais vécu, chaque génération avait peu de contact avec celle occupant l'autre extrémité du spectre de la vie. Cette découverte rendait plus problématique (et d'autant plus intéressante) un des pans de ma recherche : la quête de points communs, de correspondances (s'il y en avait) entre les générations des aînés et des jeunes. En dépit des observations précédentes, j'en ai identifié trois, parmi lesquels, on retrouve la profession d'infirmière. Bien sûr, pour la génération des aînées, ce métier allait de soi puisque les vocations possibles à leur époque se limitaient, bien souvent, à être mère au foyer, enseignante, secrétaire, travailleuse sociale, vendeuse ou infirmière. Ce n'était pas surprenant que quatre de mes cinq aînées aient travaillé, de proche ou de loin, pour le système de santé. Par contre, j'ai été étonné d'entendre une jeune fille de seize ans déclarer avec passion que la seule profession qui pouvait l'intéresser était celle d'infirmière. Pourtant, de nos jours, des milliers de possibilités s'offrent aux jeunes femmes. Elle avait souvent accompagné sa mère qui visitait son oncle malade à l'hôpital. Elle avait eu un véritable coup de foudre pour l'établissement, l'atmosphère, la relation d'aidante.

C'est à ce moment que m'est apparue l'image d'une lignée de femmes qui, à travers les temps, étaient porteuses de ce don de l'empathie, de la bonté, du dévouement et de l'efficacité qui pouvait les prédisposer à ce métier. Ce sont aussi des qualités qu'on attribue souvent aux mères. Le thème des infirmières permettait d'explorer une profession complexe, à la fois humble et essentielle, qui n'est pas si souvent représentée dans notre univers culturel. À la télévision, par exemple, les intrigues des « séries d'hôpital » tournent principalement autour des médecins.

En général, lorsqu'on crée, on veut éviter les clichés. Par contre, cette fois-ci, j'ai décidé de vérifier s'il n'y avait pas quelque chose de révélateur ou de porteur derrière le cliché de la femme-infirmière. Je voulais croire que l'âme des femmes, leurs qualités maternelles de soignantes, les prédestinaient à ce métier. N'y sont-elles pas associées depuis des temps immémoriaux puisque, pendant des siècles, ce sont des religieuses qui ont soigné les malades? Je pouvais d'autant plus

m'engager dans cette voie que le personnage d'Inês, par trop de compassion, devenait une infirmière tout à fait inefficace. Elle venait confronter le cliché : elle était femme et très mauvaise infirmière.

Le personnage d'Inês répondait aussi à un questionnement personnel. Lors de l'accompagnement de mon père, dans les derniers jours de sa vie à l'hôpital, j'avais été étonné d'une part par l'écoute et l'attention du personnel et d'autre part par leur capacité à ne pas se laisser submerger par la douleur qui nous habitait. Si leur insensibilité m'a d'abord choqué, j'ai vite compris qu'un être humain ne pourrait pas survivre en étant bouleversé quotidiennement par la mort et la douleur des personnes hospitalisées. Je me suis tout de même demandé s'il arrivait que certaines infirmières ou infirmiers le soient. Deux dames que j'ai interrogées ont répondu à ma question. La première, Madame A., m'apprit qu'elle avait dû abandonner la profession parce que la douleur de ses patients la bouleversait trop. Une autre, Madame T., « la super travailleuse sociale », avait travaillé avec passion, dévouement et efficacité toute sa vie. Elle m'a avoué que, lorsque des cas la touchaient trop et continuaient à la hanter jusqu'à la maison, elle savait que c'était le temps de les transférer à une collègue, sans quoi elle aurait été brûlée en un rien de temps.

3.4.2 Le chant

Le chant est un autre phénomène que j'ai retrouvé dans les deux générations. Un aîné avait étudié, puis enseigné la musique. Il avait été maître de chœur et venait d'une famille d'agriculteurs où tous chantaient. Il était d'ailleurs doué d'une mémoire prodigieuse pour tout texte porté par un rythme musical et se souvenait de comptines entendues tout enfant. Le père d'une des jeunes était musicien et le chant était au cœur de la vie de la jeune fille. Dans sa vie quotidienne, tout lui était prétexte à chanter. Pour ma part, le chant est un art absolument absent de mon quotidien. Cependant, devant ces témoignages de personnes issues de deux générations opposées et pour qui le chant était une réalité aussi signifiante et vitale,

je me suis imposé, comme défi, de trouver un moyen de l'introduire dans la pièce, tout en ne transformant pas celle-ci en comédie ou théâtre musical. Comme Monsieur L., le maître de chœur, avait été une des sources d'inspiration pour François, j'ai transmis au personnage sa passion du chant. En fait, le chant devient pour François un refuge lorsqu'il fait face à l'adversité. Au niveau formel, le chant s'est avéré un élément intéressant qui venait modifier la tessiture de la pièce en introduisant une autre dimension. Il n'y avait pas que des paroles dites et éventuellement des gestes : il y avait aussi du chant qui, par sa texture musicale et rythmée, venait interrompre le débit régulier des paroles.

Puisque l'intrigue se déroule en 1930, il me fallait une chanson issue de notre répertoire traditionnel, une chanson qui aurait pu être transmise à travers les générations. La chanson devait aussi soutenir les émotions de François et de Marguerite. J'ai longtemps espéré pouvoir recontacter Monsieur L., le maître de chœur, qui m'avait avoué posséder tout un répertoire de chansons anciennes qu'il avait recensées avant qu'elles ne sombrent dans l'oubli. Comme mon travail en était un sur la mémoire, c'eut été très pertinent. Malheureusement, les circonstances ne m'ont pas permis de réaliser ce projet. C'est donc un peu par hasard, parce que c'est une belle chanson de notre répertoire et qu'elle est relativement connue, que j'ai d'abord demandé aux comédiens de répéter en fredonnant *À la claire fontaine.* Dans les premiers temps, les comédiens ne chantaient que le premier couplet (le plus connu) et le refrain. Comme ils chantaient à plusieurs reprises, cela devenait redondant. C'est à leur suggestion que j'ai introduit les autres couplets. Comme par magie, les paroles de la chanson répondaient parfaitement à l'état émotif des personnages. De plus, cela nous permettait de faire revivre un segment moins connu de la chanson. C'est ainsi qu'*À la claire fontaine* est devenu la chanson officielle de *Cœur de bœuf.*

3.4.3 L'identité québécoise

J'ai entrepris cette création en voulant éviter le domaine politique et je n'ai pas posé de questions spécifiques qui allaient dans ce sens. C'est pourquoi j'ai été étonné de découvrir qu'un point commun, intergénérationnel, était l'éternel tiraillement entre la défense de la spécificité culturelle du Québec et la nécessité de s'adapter à un environnement nord-américain essentiellement anglophone. Cet enjeu s'est exprimé, même à travers un échantillonnage très limité de la population. Il est vrai que cette problématique fait partie de notre inconscient collectif, ce qui peut expliquer qu'elle ait ressurgi de cette façon.

Cette conscience s'est cependant exprimée différemment d'une génération à l'autre. Chez deux de mes aînés, la défense et la promotion de la langue française au Québec avait été, dans leur vie, un combat intense, fondamental, mais qu'ils considéraient peut-être perdu à jamais. Chez deux de mes adolescents, ce n'était plus la langue qui était le principal véhicule identitaire, mais la culture. Ils étaient fiers de la production culturelle québécoise, la jugeant différente, audacieuse, forte, reconnue un peu partout à travers le monde. Par ailleurs, pour trois participantes nées dans les années 30, l'apprentissage de l'anglais avait été un moyen de promotion sociale, d'opportunités et de bonification des conditions de vie. Ce qui n'avait pas empêché l'une d'entre elles, mariée à un anglophone, de tenir mordicus à s'exprimer en français dans sa vie privée. Ma jeune « future chanteuse » ne chantait qu'en anglais et voulait faire carrière dans cette langue. Dans ce sens, elle était représentative d'une partie de la population québécoise (et ce n'est pas unique au Québec) plus attirée par la langue de la culture internationalement dominante.

Bien que j'aie affirmé dans un premier temps ne pas être intéressé par le théâtre politique, l'exploration de cette ambivalence culturelle québécoise aurait tout de même pu être tentante. Cela m'aurait permis de faire ressurgir un de nos mythes fondateurs : la défaite canadienne-française de 1760 et toutes ses répercussions dans la définition de notre identité. À chaque génération, cette histoire, ce mythe, nous est raconté sous de multiples variantes. Et à chaque génération, le rituel et le

cérémonial de notre survivance est rejoué sous de multiples formes. C'est un thème vaste, immense, complexe, mais récurrent dans notre production culturelle. J'ai plutôt retenu, pour ma création, les deux points communs qui m'apparaissaient les plus surprenants, les moins exploités : le métier d'infirmière et le chant. L'apparition de ces deux thèmes intergénérationnels avec un si petit échantillon tient probablement du hasard. Le hasard était d'ailleurs un des facteurs importants de toute cette recherche : je ne savais pas qui j'allais rencontrer, comment ils réagiraient et surtout ce qu'ils me diraient. La fonction du hasard était de me réserver des surprises. C'était un enjeu stimulant et constructif de me retrouver avec des données que je n'avais pas au préalable choisies et de m'en inspirer pour créer une œuvre.

3.5 ÉCRITURE DE LA PIÈCE

Je trouve important de rappeler que cette écriture dramatique a été effectuée dans le cadre d'une maîtrise en théâtre (mémoire-création). Par conséquent, tout le travail de création et de réflexion s'est fait sous la gouvernance d'un maître, à savoir Geneviève Billette. Le travail dialogique avec le maître est forcément une variable importante et intrinsèque à ce genre d'études. Par ses conseils, encouragements, critiques, le maître oriente forcément le processus d'écriture, ne serait-ce qu'en confortant certaines intuitions, en déconseillant certaines propositions ou en faisant certaines suggestions.

3.5.1 Les prémices

La première scène que j'ai écrite fut la scène I de la troisième partie : la rencontre d'Océane et d'Inês (qui était alors une Québécoise appelée Maude). Je savais alors que le malade présent dans la scène (Mathieu) serait atteint d'un cœur de bœuf. Puisque je voulais que trois générations d'infirmières se rencontrent au chevet du

malade, je savais qu'une Margot, infirmière du Grand Nord dévorée par les loups, interviendrait plus tard dans la pièce. Je voulais qu'il y ait une cinquantaine d'années entre chacune des trois femmes, ce qui donnait plus de cent ans à Margot et lui conférait d'emblée une dimension mythique. Mais pour faire apparaître une Margot centenaire et mythique, il me fallait remonter le temps et raconter son histoire : d'où venait-elle, qu'avait-elle vécu, qui avait-elle rencontré, comment était-elle devenue un mythe ? C'est pour répondre à ces questions que j'ai rapidement dû m'atteler à faire émerger la première, puis la deuxième partie de la pièce. La troisième partie est demeurée en plan plusieurs mois avant que les origines et les destins de François, de l'Homme-Orignal et de Marguerite soient suffisamment dessinés pour que je puisse revenir à la chambre de l'hôpital Notre-Dame.

Marguerite, comme plusieurs autres personnages, a été créée à partir de plusieurs témoignages. Celui de ma mère, profondément marquée par son expérience comme infirmière auprès des Cris de la Baie James, puis celui de Madame A. Toutes les deux avaient fait leur cours d'infirmière à l'hôpital Notre-Dame. Madame A. s'était engagée dans cette profession pour fuir une famille et une religion qui tentaient de réprimer sa fougue amoureuse. Elle est quand même parvenue à acquérir son indépendance et à marier un Irlandais, charmeur et charmant, qui s'est avéré un mari généreux, mais buveur, coureur et dépensier... Au bout de quelques années, le mariage a périclité.

C'est en puisant dans le bassin de personnages que j'avais préalablement esquissés, à travers une série de monologues, que sont apparus les compagnons de Marguerite : l'Homme-Orignal et François. Plusieurs récits récoltés auprès des aînés se situaient forcément dans les années 30, 40, 50 ou même avant. Il est normal que soient apparus des personnages typiques de l'époque, tels un missionnaire et un bûcheron. Par ailleurs, ce sont encore les pics de réminiscence ou la verve des conteurs qui ont permis de mettre en exergue suffisamment d'éléments originaux et incroyables pour qu'apparaissent des personnages uniques, plus grands que nature, mythiques ou oniriques. Mon processus d'écriture s'est amorcé par la récolte de différentes histoires qu'on m'avait confiées. Ces différentes

Ressources ont engendré des personnages qui racontaient eux-aussi des histoires : les événements marquants de leur vie ou de la vie de personnes qui leur étaient proches. Une série d'histoires réelles, mais dont le processus de mythification avait été amorcé par les conteurs, a donc généré une autre série d'histoires, fictives celles-là, dont les personnages empruntaient différents traits aux personnes réelles.

Monsieur T. avait tout fait pour s'extirper de sa région qui ne lui offrait que des « jobs » abrutissantes. Toutefois, il portait un regard empli de nostalgie sur cette époque, pas si lointaine, de la colonisation du Lac Saint-Jean où son père s'était vu attribuer un lot « en bois debout » à défricher. C'est clair qu'il se remémorait régulièrement cette période de sa vie et profitait de la moindre occasion pour en parler. L'enthousiasme et la tendresse qu'il y mettait, alliés à son verbe savoureux, proposaient déjà au créateur toutes sortes d'images que j'ai continué à amplifier, que j'ai retravaillées, pour en explorer différentes potentialités. C'est sa description de sa façon de marcher dans les bois, les jambes haut levées pour ne pas s'accrocher dans les branches, qui m'a tout de suite fait apparaître un homme qui marchait comme un orignal. L'Homme-Orignal était né. Bientôt une bosse, une stature démesurée, puis une force animale se sont ajoutées. Il était prêt à assumer son destin de héros qui sauve une vie, qui recrée le monde. C'est encore parce que Monsieur T. m'a appris que sa mère accouchait de ses frères et sœurs comme une chatte, sans qu'il ne s'aperçoive qu'elle était enceinte, que m'est apparue l'image de la femme-chatte. Sa mère l'invitait tout simplement un matin à aller contempler le nouveau-né, comme on découvre avec étonnement une portée de chatons dans une garde-robe.

Le cas de Madame A., qui a inspiré Marguerite, est des plus intéressants. Elle avait elle-même déjà entrepris d'écrire ses mémoires. Ainsi, bien avant notre rencontre, elle avait déjà réalisé un important travail de mise en forme et de mise en perspective des événements marquants de sa vie. Ce travail concernait aussi la vie de ses parents, puisque leur épopée avait engendré la sienne. C'est elle dont le père, apprenti missionnaire, avait développé un cœur de bœuf en tombant dans une rivière glacée. Obligé d'abandonner sa vocation, il était revenu chez lui, à Magog, et

était tombé amoureux de sa voisine. Il avait dû la courtiser pendant onze ans, à travers une relation épistolaire (il s'était trouvé un emploi à Rimouski), avant que la belle-mère ne consente au mariage. Le père de cette dame mourut, alors qu'elle avait sept ans, non pas du cœur de bœuf, mais d'une tumeur au cerveau.

Née d'une épopée amoureuse qu'elle mythifia, Madame A., dès l'âge de douze ans, fit de la quête amoureuse le centre de sa vie. Elle dut affronter de nombreuses embûches : la religion, une mère anxieuse et des frères dominateurs qui auraient voulu qu'elle demeure vieille fille pour s'occuper de leur mère. L'histoire de Madame A., alliée au phénomène du cœur de bœuf, m'a beaucoup inspiré pour faire de la quête amoureuse un des principaux enjeux de la pièce. Paradoxalement, de tous les témoignages, seul le sien me dévoila toutes les joies et toutes les batailles de sa vie amoureuse. Tous les autres participants, tant les aînés que les jeunes, furent très discrets sur leurs amours. C'était un des handicaps de ma démarche : les gens me dévoilaient ce qu'ils voulaient que l'on retienne de leur vie. Plusieurs ont sûrement préservé des souvenirs trop intimes : les gens ne livrent pas d'emblée tous leurs secrets à un inconnu. On peut donc présumer que je n'ai pas eu accès à tous les pics de réminiscence des participants.

Par contre, ma démarche n'étant pas scientifique, mais plutôt artistique et « impressionniste », il suffisait d'un seul témoignage me livrant un thème et un sujet stimulant pour que je décide de faire de la quête amoureuse (symbolisée par le cœur de bœuf) le vecteur déterminant de ma création. Le but de cette création n'étant pas de représenter l'ensemble des témoignages, mais d'isoler les éléments les plus inspirants pour élaborer l'œuvre la plus porteuse possible. Ce faisant, je me trouvais peut-être à trahir l'esprit de tous les autres témoignages qui avaient été très pudiques sur leurs histoires d'amour. C'est une question éthique que je me suis tout de même posée. Mais ma subjectivité l'a rapidement emporté et je me suis laissé porter par mon inspiration.

3.5.2 Le choix des Ressources

Une fois les éléments structurants déterminés, à savoir le cœur de bœuf et les infirmières, ce sont les principes de similarité et de dissimilarité, de même que le principe de liaison, qui m'ont guidé dans le choix des Ressources qui ont servi à créer tout le reste de la pièce. À cette étape, je me retrouvais avec plusieurs Ressources provenant des histoires de vie de différentes personnes. Tantôt c'est le principe de similarité qui m'a guidé dans la sélection des Ressources. Par exemple, il était crédible de réunir un bûcheron, un missionnaire et une infirmière dans la même histoire fictive, même s'ils provenaient de récits de vie différents, puisque ces métiers pouvaient être pratiqués à la même époque. Dans ce cas, c'est l'époque qui devenait l'agent de liaison. Tantôt c'est le principe de dissimilarité qui me guidait dans la sélection des Ressources afin de créer des images plus surprenantes. Ainsi, sous l'eau glacée, alors qu'il se noie, une ballerine apparaît à François. Ce n'est pas, en général, le lieu où les ballerines s'exécutent (sauf en nage synchronisée...). Le délire de François, quelques secondes avant sa mort, lui fait apparaître une série d'images surréalistes. L'asphyxie de François devient alors l'agent de liaison qui rend crédible cette séquence.

C'est donc la conciliation des principes de similarité et de dissimilarité avec le principe de liaison « crédible » qui m'a guidé dans le choix de mes Ressources. Procédant de cette façon, j'ai cependant dû renoncer à exploiter des histoires en soit terriblement inspirantes, mais que je ne suis pas parvenu à lier aux éléments précédemment retenus. Parmi celles-ci, il y a l'histoire rocambolesque de Madame D. Pendant l'Expo 67, elle avait été engagée pour surveiller un kiosque où se vendait de l'art esquimau. Fascinée par l'habileté d'un artisan qui donnait des démonstrations, elle a voulu acheter une sculpture. Ce qui lui fut refusé, car toutes les pièces étaient exclusivement réservées pour les touristes. Qu'à cela ne tienne, elle décida, l'année suivante, de s'en procurer une à la source en se rendant elle-même dans un village inuit du grand Nord du Québec. Ce fut un long périple où, d'escale en escale, elle transférait dans des avions de plus en plus rudimentaires. Elle a terminé la dernière portion du voyage dans une espèce de gros oiseau

métallique brinquebalant qu'on aurait cru actionner à « pédales ». Elle aboutit enfin à Puvirnituq qui disposait, pour toute auberge, d'un « saloon » où les bûcherons « en chaleur » allaient se désaltérer. Un bon Père, rencontré à sa descente, lui déconseilla fortement ce lieu et l'invita plutôt à sa mission. Incrédule, le Père ne pouvait pas croire qu'elle avait réalisé tout ce périple uniquement dans le but de s'acheter une statuette. Devant son insistance, il la mena à l'entrepôt de la coopérative d'artisanat : il était vide. Toute sculpture, aussitôt exécutée, était expédiée vers le Sud. Le désespoir de Madame D. n'eut d'égal que sa joie quand le bon Père, l'ayant ramenée à la mission, lui proposa de lui « vendre » une des nombreuses statuettes que les Inuits lui avaient offertes en cadeau.

Voici donc un exemple d'histoire fascinante (et il y en a d'autres) dont j'ai tout de même retenu certains éléments (la détermination de la dame, l'Expo 67, le Nord, les sculptures), mais dont j'ai dû renoncer à l'essentiel du récit (le périlleux voyage, les escales, la déconvenue, la joie). Il faut dire qu'un nombre restreint de Ressources était nécessaire pour la réalisation du projet. D'autant plus que, contrairement à l'exploration précédente (la pièce *Nicolas*), je tenais, cette fois-ci, à bien explorer les Ressources retenues, plutôt qu'à me disperser. Même, qu'à la suggestion de ma directrice, j'ai dû renoncer, en cours d'écriture, à certaines Ressources que j'avais déjà intégrées à la pièce et auxquelles je tenais parce que je savais qu'elles avaient été importantes « dans la vraie vie » pour les personnes que j'avais interrogées. Cependant, le maintien de ces Ressources m'aurait obligé à développer des intrigues secondaires non essentielles au déroulement de l'intrigue. Je me suis rendu compte que l'écriture de ma pièce (de facture somme toute classique), bien qu'elle soit inspirée par la « vraie vie », gagnait à respecter certains principes d'efficacité dramatique. Je me suis alors souvenu de la mise en garde de Sarrazac (2002, p. 19) contre les effets pervers du réel qui peuvent parfois obnubiler et paralyser le créateur.

À mon étonnement, certaines Ressources, que j'avais mises de côté lors de la sélection initiale, sont réapparues, plus tard, dans l'écriture de la pièce. Les réalités qu'elles exprimaient ont donc pris un autre chemin pour se manifester. Par exemple,

lors des entrevues, j'avais été fasciné par la révélation de Monsieur M. qui affirmait que, pendant toute sa vie, il avait senti la présence d'esprits autour de lui. J'avais réfléchi, sans y parvenir, au moyen d'exploiter cette sensation dans la pièce, puis j'étais passé à autre chose. Une fois la pièce écrite, je me suis aperçu que cette dimension avait finalement été incarnée par le retour de François et la présence énigmatique de Margot, dans la troisième partie, sans que je ne m'efforce consciemment à illustrer ce phénomène.

3.5.3 Les personnages

Dans la méthode de création qu'il a développée, Alain Knapp s'est beaucoup attardé à la construction des personnages et à leurs interrelations. Il y a plusieurs types de personnages, mais il juge que les plus intéressants au théâtre sont ceux qui sont porteurs de tares, de faiblesses, d'un certain décalage par rapport à la société. Il affectionne les personnages entêtés dans une vérité qui ne correspond pas aux valeurs sociales, des personnages complexes partagés entre différentes aspirations. Il considère important que le personnage parle de son temps, ce qui permet à l'auteur de questionner certaines problématiques de son époque. L'image sociale du personnage peut éventuellement être un vecteur très intéressant de dramatisation, si son « moi » est en conflit avec elle. Selon lui, ultimement, le théâtre révèle « l'empêchement de l'être à s'accomplir » (Knapp, p.136). Un grand personnage est une figure emblématique de la société de son temps et ses conflits ont valeur d'exemplarité. Il insiste sur le phénomène de dérèglement du personnage qui peut avoir de graves conséquences pour son entourage, ce qui va mener l'action vers une crise. Mais il faut que cette crise soit amenée progressivement par paliers successifs. Ces principes sont inspirants et instructifs. Mes personnages, issus du réel, se sont débattus avec des tares, avec des contraintes sociales. Je crois cependant qu'ils ont plutôt réussi à s'accomplir, à l'image des personnes que j'ai rencontrées.

Tous les personnages de ma pièce, et tout particulièrement ceux de la première partie, sont d'abord apparus à travers des monologues que l'on retrouve dans le texte[10]. J'ai eu recours à différentes approches pour développer les monologues. Il y a eu la technique, que j'appellerais, du « tissage » où j'entrecroise, je mixe différentes anecdotes pour former le récit ontologique du personnage. Il s'agissait d'abord d'établir certains liens entre mes Ressources. Ces liens pouvaient être d'ordre analogique : deux histoires différentes pouvaient avoir des points communs qui facilitaient le mélange des récits. En fusionnant, par exemple, les deux histoires d'eaux (l'homme qui traverse la rivière pour ramener les vaches et le missionnaire qui s'enfonce dans une rivière glacée), j'ai pu faire apparaître l'enfance et la psychologie de François tout en préparant, dès la première scène, l'émergence du phénomène du cœur de bœuf qui serait au centre de toute la pièce.

Le tissage des éléments pouvait aussi s'opérer par effet d'ellipse ou de complémentarité, l'image d'une anecdote étant cristallisée par une seconde anecdote. Le père de Madame A. est tombé amoureux plusieurs mois après sa chute dans la rivière. J'ai plutôt imaginé que François tombait amoureux dès l'incident. Alors que le père de Madame A. était tombé amoureux de sa voisine, François tombe d'abord amoureux d'une vision archétypale de la femme, la ballerine. C'est la jeune fille G., écuyère émérite, belle comme une ballerine, qui m'a inspiré cette vision. Son arrivée sur un cheval complétait les visions d'enfance, reliées à la ferme, de François, tout en déclenchant chez lui un ébranlement amoureux qui transformerait toute sa vie.

Le personnage de Marguerite a été créé en tissant les histoires de deux infirmières : Madame A. et ma mère. Par contre, le monologue de la scène 3, qui fonde le personnage, a été essentiellement inspiré par le récit de Madame A. Je n'ai pas ici procédé par tissage, mais plutôt par transcriptions fragmentées successives. J'ai d'abord réécouté le témoignage en prenant des notes. Puis, après quelques jours, j'en ai rédigé, de mémoire, une version dramatisée. De cette façon, seuls les

[10] Première scène pour François, troisième scène pour Marguerite, septième scène pour l'Homme-Orignal, toutes dans la première partie.

éléments qui m'avaient le plus impressionné subsisteraient. Tout comme la mémoire de mes interviewés avait été sélective et avait certainement modifié la réalité, ma propre mémoire a opéré de la même façon. Par exemple, j'étais convaincu que le père de Madame A., tout comme François, était dans un traîneau lorsqu'il s'est abîmé dans la rivière. En relisant mes notes, je me suis aperçu qu'il se promenait plutôt en raquettes. L'imaginaire agit rapidement sur la mémoire. Probablement que mon imaginaire trouvait plus dramatique l'enfoncement d'un traîneau tiré par des chiens, plutôt que la disparition de simples raquetteurs, et c'est l'image que mon cerveau avait retenue. D'ailleurs, au sujet des mythes personnels, Lévy-Strauss disait que ce n'est pas tant l'événement qui importe, comme le souvenir qu'on en a gardé et l'interprétation qu'on en fait.

C'est donc en m'inspirant du récit de Madame A., que ma mémoire avait conservé, que j'ai écrit la première version du monologue de Marguerite. La forme du monologue était alors très littéraire et présentait une succession de faits. J'ai entrepris de le réécrire en hachurant les phrases, en procédant par élisions afin d'insuffler du rythme au récit. Cela permettait d'amplifier la portée de certains mots, leur résonance. Le caractère de Marguerite s'est affermi. Par la suite, une fois l'énergie du personnage bien établie, j'ai pu compléter son monologue en m'abandonnant complètement à l'imaginaire, mais j'avais une base solide sur laquelle m'appuyer. Vous trouverez à l'appendice C, les versions successives du monologue de Marguerite.

Je l'ai déjà souligné, mais je le reprécise, les personnages issus des entrevues avec les aînés ont beaucoup été inspirés par leurs pics de réminiscence. Dans leurs cas, ce sont souvent des phénomènes spectaculaires que j'ai retenus : le cœur de bœuf, le missionnaire qui s'enfonce sous la glace, le jeune homme emporté, avec ses vaches, par les flots d'une rivière, etc. Le récit de vie de Monsieur T., le bûcheron, était rendu spectaculaire par son anachronisme. Nous avons tous des ancêtres qui ont colonisé, il y a des siècles, le pays à coups de hache, mais d'entendre les histoires d'un homme qui avait réellement vécu cette épopée conférait à toutes ses anecdotes une dimension quasi extraordinaire.

Par ailleurs, chez les adolescents, c'est surtout leur énergie globale qui m'a inspiré. Contrairement aux aînés, ce n'est pas leur côté spectaculaire qui m'a interpellé. En fait, les deux jeunes qui ont inspiré les personnages de Mathieu et d'Océane n'avaient apparemment rien d'exceptionnel. Le jeune homme P. avait un physique un peu ingrat et il semblait un peu maladroit. Ce qui pouvait laisser deviner qu'il n'était pas très populaire auprès des filles. Par contre, il s'exprimait de façon très articulée et on le sentait passionné par ce qui lui tenait à cœur : les jeux vidéo, le métier de réalisateur, le rap québécois. Dans la pièce, le manque d'habileté physique du jeune homme s'est métamorphosé en problème cardiaque. Mais le personnage a gardé la même passion.

La jeune fille B., qui a inspiré Océane, se présentait comme la fille la plus ordinaire qui soit. Elle disait mener une vie tranquille qui oscillait entre le banc d'école et le fauteuil devant la télévision. Elle regardait toutes les téléséries québécoises et avait commencé à faire du jogging pour « se bouger » un peu. C'est elle qui voulait devenir infirmière, pratiquer un métier traditionnellement féminin. Elle aspirait à un bonheur simple : un mari avec des enfants. Il se dégageait d'elle l'énergie fascinante de la jeune fille douce. Elle avait ses convictions, ses passions. On sentait que, malgré son aspiration au bonheur, différents événements malheureux avaient perturbé son existence. Mais elle ne voulait pas s'y arrêter. Sa devise était : « La vie, ce n'est que du bonheur ».

Paradoxalement, c'est une jeune fille douce qui a inspiré le personnage d'Océane, une jeune fille vive. Toutes deux regardent la télévision, font du jogging, ont vécu des tensions familiales et aspirent à devenir infirmière. Cependant, il m'a suffi d'introduire une seule autre donnée pour que la nature du personnage se transforme complètement. Cette donnée est qu'Océane devait posséder assez de fougue pour prendre le contrôle de la chambre d'hôpital, voire de l'hôpital tout entier. Ce que n'aurait jamais osé la jeune fille B. En fait, la personnalité d'Océane se rapprochait beaucoup plus de celle de M., une jeune fille passionnée de culture, une hyperactive impliquée dans plusieurs projets. Voilà un autre exemple d'une Ressource non retenue à l'origine, qui est réapparue plus tard dans le processus de création.

Cette observation me permet d'introduire ce que j'appelle la technique de la « métamorphose » que j'ai beaucoup exploitée, à différents degrés, dans le traitement des différentes Ressources que j'avais retenues. La métamorphose me permettait d'amplifier, d'exagérer certaines données, de les soumettre à de nouvelles variables qui venaient en modifier la portée. Monsieur T., qui a inspiré l'Homme-Orignal, ne mesurait pas plus de cinq pieds et demi, alors que le personnage en fait au moins sept. Ma mère ne s'est jamais fait dévorer par un loup, elle s'est fait courtiser par un américain qui hurlait comme un loup. Toutes ces métamorphoses participaient au développement de l'intrigue, permettaient de donner toutes ses dimensions à cette fiction qui a germé de faits réels, mais qui a déployé une inflorescence bien différente de la graine originelle, en conservant tout de même ses particularités génétiques.

3.5.4 L'imaginaire

Je me suis aperçu que le recours à des interviews pour développer des personnages me permettaient de leur donner un ancrage, des nuances qu'il m'aurait été difficile d'atteindre autrement. Lors d'une discussion avec le public, mes comédiens m'ont semblé confirmer cette impression en déclarant que leur plaisir à défendre ces personnages tenait beaucoup du fait qu'ils n'étaient pas clichés, tout en étant théâtraux.

Néanmoins, si on fait abstraction de la création des personnages (François, la Ballerine, Marguerite-Margot, l'Homme-Orignal, Inès, Mathieu et Océane), des lieux (le Nord, l'Expo 67, l'hôpital Notre-Dame), des éléments structurants de la pièce (le cœur de bœuf, les infirmières), pas plus de 20 % du texte s'inspire directement du matériel recueilli lors des entrevues. Ce qui est à la fois beaucoup et peu. C'est dans la présentation des personnages, souvent sous forme de monologues (ou monologues morcelés) que les emprunts directs aux interviews sont les plus nombreux. Cependant, une fois l'ossature des personnages établie, les lieux et les principaux enjeux définis, la pièce s'invente en faisant dialoguer les personnages

entre eux. Ils continuent à se développer, à prendre toute leur dimension. C'est en se mettant patiemment à leur écoute que l'auteur parvient à saisir ce qu'ils veulent dire et vivre. Sa tâche est de le transcrire le plus clairement possible.

Ce fut tout de même un passage difficile de quitter le réel rassurant des interviews et d'aller définitivement vers la fiction que les personnages et l'intrigue revendiquaient. J'ai fini par atteindre, après trois mois de travail (sur six et demi), le réel plaisir de la création, c'est-à-dire des moments d'inspiration où je n'avais qu'à me laisser guider par les personnages. À partir de ce moment, les personnages ont exigé que je cesse de consulter les Ressources initiales. Dorénavant, ils existaient eux, ils avaient leur biographie, leurs émotions, leurs ambitions. Ils n'en avaient plus rien à foutre des pics de réminiscence. Ils voulaient tout l'espace, toute l'écoute, pour se rendre au bout de leur destin.

3.5.5 Propositions des comédiens

Je m'en voudrais de clore ce chapitre sans vous entretenir de la participation des comédiens. *Cœur de bœuf* a été présenté, sous forme de mise en lecture, en mars 2014, au Studio Claude-Gauvreau de l'UQAM. Les comédiens étaient Martin Boileau, Roxanne Depratto Tremblay, Isabel Dos Santos, Bruno Forest, Élisabeth Locas, Pierre-Raphaël Roux et Guy Thauvette. Le travail de répétition a commencé en janvier 2014, à raison d'une rencontre aux trois semaines. Il s'est intensifié, à mesure que la date de présentation approchait. Le travail avec les comédiens a d'abord servi à peaufiner le texte, à assouplir certaines formulations, à valider certaines tournures. Il s'agissait de s'assurer que c'était un texte que les comédiens pouvaient « se mettre en bouche ». Je dois avouer que le travail en amont avec Geneviève Billette ayant été très méticuleux, les corrections apportées n'ont pas été nombreuses.

À deux occasions, les propositions des comédiens ont eu un impact plus déterminant. Dans les premières versions, le personnage de François ne revenait

pas dans la troisième partie. C'est à la suggestion du comédien qui l'interprétait alors, Emanuel Robichaud, que je l'ai réincarné. Puisqu'une partie de mon processus consistait à explorer mes Ressources, j'ai tenté l'expérience de faire apparaître François dans le coma de son arrière-petit-fils. Ce fut une piste intéressante qui permettait de fondre les temporalités et d'approfondir les conséquences du cœur de bœuf. J'ai donc retenu cette proposition.

De la même façon, le personnage d'Inês était un des seuls à ne pas avoir de monologue. Évidemment, ma comédienne a déploré cette situation. Encore là, je suis retourné à mes crayons, j'ai laissé Inês nous dévoiler son côté tragique en la faisant parler de ses amours avec l'Homme-Orignal et de la mort de ce dernier. Ce moment la rapprochait d'Océane et préparait sa rencontre avec Margot. Ainsi, en tant que créateur, je me mettais à l'écoute de tout ce qui pouvait faire avancer ma création : mes Ressources, les commentaires de ma directrice, les commentaires et « complaintes » de mes comédiens. Wajdi Mouawad a déjà comparé l'auteur à une éponge : « J'absorbe tout, et ça se retrouve dans tout ce que j'écris. Je ne perds rien. Vous pouvez me raconter des histoires, vraies ou fausses, demain je les aurai transformées, organisées. Je suis un voleur » (Côté, 2005, p.114).

Bien évidemment, je suis infiniment reconnaissant aux comédiens qui ont accepté de prêter généreusement leur souffle à mes personnages. Le travail d'interprétation vient toujours ajouter d'autres couches de sens au travail d'écriture de l'auteur. J'ai notamment été stupéfié par les propositions de Guy Thauvette qui s'appropriait mon texte et le personnage de l'Homme-Orignal pour en faire jaillir mille et une couleurs que je n'aurais jamais imaginées. Quel merveilleux métier que celui d'interprète !

CHAPITRE IV

CŒUR DE BŒUF : THÉÂTRE DRAMATIQUE, POÉTIQUE OU MYTHOLOGIQUE ?

En introduction, je prétendais démontrer qu'une approche poétique serait plus pertinente que l'approche politique du Théâtre du quotidien pour témoigner des réalités « moléculaires » de l'Homme contemporain. Dans un premier temps, il me faudra vérifier quelle place la fonction poétique occupe réellement dans *Cœur de bœuf* et si son rôle est déterminant dans la texture de la pièce.

Avant d'entreprendre la création de *Cœur de bœuf*, je prévoyais concevoir un spectacle résolument atmosphérique formé d'une enfilade de tableaux plus ou moins reliés les uns aux autres où la combinaison d'éléments hétérogènes provenant des différentes entrevues aurait mené à la création de moments surréalistes. Le caractère poétique du spectacle aurait ainsi été assuré. Force est de constater que mon processus créateur ne m'a pas mené à cette forme.

Lorsque j'ai commencé le processus d'écriture en explorant mes Ressources, en les faisant dialoguer entre elles, en les métamorphosant parfois, je ne me suis plus soucié de faire un théâtre spécialement poétique. Guidé par ces Ressources, puis par les commentaires de ma directrice, j'ai tout simplement laissé apparaître des personnages, des mots, des situations, des enjeux. Parmi les premiers textes que j'ai proposés à ma directrice, il y avait des dialogues et des monologues. Le

monologue, en général, facilite le développement d'atmosphères poétiques. Mais d'un commun accord, nous avons convenu que les dialogues recelaient davantage de potentiel pour le développement de l'action dramatique. D'autant plus que le principe de confronter les différentes Ressources entre elles appelait ce mode d'expression. J'ai néanmoins conservé des monologues dans la pièce, passages importants qui sont comme des points d'orgue qui viennent donner leur assise aux personnages. Ainsi, serait-ce une évidence de dire que j'ai d'abord écrit un texte « dramatique », au sens classique du terme ? J'entends par là qu'à partir des personnages, différentes situations et problématiques ont été développées pour ensuite orchestrer une montée dramatique qui a trouvé sa résolution à la fin de la pièce. Mais qu'en est-il de la poésie ?

4.1 LES MÉTAPHORES

C'est maintenant, une fois la pièce terminée, que je peux évaluer sa dimension poétique. Il faut d'abord remarquer que le fil conducteur de toute la pièce, le cœur de bœuf, est une métaphore en soi : un cœur qui grossit comme celui de l'amoureux qui aime trop, qui aime mal ou qui n'est pas payé en retour.

> Le cœur, c'est ce que je crois donner. Chaque fois que ce don m'est renvoyé, c'est alors peu de dire, comme Werther, que le cœur est ce qui reste de moi, une fois ôté tout l'esprit qu'on me prête et dont je ne veux pas : le cœur, c'est ce qui *me* reste sur le cœur, c'est le cœur gros : gros du reflux qui l'a rempli de lui-même (seuls l'amoureux et l'enfant ont le cœur gros). (Barthes, 1977, p.64)

L'image de la ballerine apparaissant sur un cheval galopant sur une rivière glacée est également une métaphore de l'amour. Sur le point de mourir, le pauvre François, qui a toujours vécu dans un contexte opprimant, voit apparaître ce qu'il a peut-être toujours secrètement espéré : l'amour, l'amour charnel. Le nom de l'Homme-Orignal constitue lui aussi une métaphore : l'homme a tous les attributs, la puissance et la fascination de la bête. Le personnage a souvent recours à des métaphores pour s'exprimer. Sur le point de conquérir Marguerite, l'Homme-Orignal lui témoigne son

amour et son bonheur en lui racontant un souvenir mythique qui prend les allures d'une métaphore sur l'amour.

> Ma mére si belle le dimanche. Le repos enfin. Toute la famille en pique-nique à vieille carrière. Nous on se garroche à l'eau, on s'ébroue, on fait les fous. Ma mére étendue sur la nappe rouge. Mon pére vient à côté. L'embrasse. Pis des cris, des pleurs. On sort de l'eau, on court à ma mére. À retire doucement les énormes sangsues, pis à nous becque. (p. 93)[11]

Mathieu, dans la troisième partie, m'apparaît comme le poète de la pièce. Il trouve Océane aussi belle qu'une « antilope » de lumière. Il voudrait boire à sa bouche. Il se compare à une flèche, en rappelant son ultime course : « Comme le vent, comme une flèche, (...) j'aurais voulu m'mettre à voler (...) pour dépasser les nuages, pis disparaître » (p.112).

De manière générale, à l'intérieur des monologues, de même qu'à certains moments déterminants de la pièce, on retrouve un travail sur le rythme des phrases, les sonorités, les images qui, je crois, confère au texte une dimension poétique. L'Homme-Orignal dira : « J'marche, j'course. Toujours est là. Toujours plus proche. Toujours plus loin. Toujours j'l'entends. Dans tous 'es sens, j'course. Pis j'tourne en rond. Pus d'eau dans bouche. Fatigué mort, accoté à un arbre : je m'couche su l'écorce » (p. 90). À la fin de la première partie, Marguerite ne pourra pas s'empêcher de clamer à François son incapacité de l'aimer : « Mais bientôt le souffle court, bientôt les boursouflures, bientôt l'impotence. J'suis désolée, j'suis une amoureuse de l'amour, j'cherche un homme à embrasser, j'veux pas embrasser un mort, me r'trouver toute seule dans quèques années : les enfants, la misère, les regrets. J'suis désolée monsieur Leduc » (p. 92). Enfin, la rivière que Marguerite utilise comme voie postale pour livrer les lettres à la ballerine imaginaire et les arbres que l'Homme-Orignal sculpte, comme autant de reflets de son amour passionné pour Marguerite, sont d'autres formes de métaphores.

---

[11] Voir le texte de la pièce à l'appendice D.

4.2 DE L'IMPORTANCE DES PICS DE RÉMINISCENCE

Cependant, je me rends compte maintenant que tous les aspects poétiques ci-haut mentionnés ne sont pas les véritables caractéristiques qui pourraient distinguer *Cœur de bœuf* de l'écriture politique du Théâtre du quotidien. En fait, je dois reconnaître que mes hypothèses de départ contenaient une faille : « en art », le politique n'exclut pas le poétique. Par exemple, la minutie que Michel Vinaver a porté, dans plusieurs de ses pièces, au travail sur le rythme du texte, le jeu des sonorités, la récurrence des ruptures, la présence d'actions simultanées, a conféré à son œuvre une dimension poétique très moderne. En fait, selon moi, c'est mon recours aux pics de réminiscence, comme Ressources principales pour amorcer la création, qui a généré la plus grande différence dans le traitement de notre référent initial commun: « les gens dits ordinaires ».

4.2.1 Historicité

Comme il a déjà été dit, le principal objectif du Théâtre du quotidien était de mettre en lumière la sourde aliénation que les gens ordinaires subissaient jusque dans les moindres dimensions de leur être. Investiguer l'historique de leurs personnages était beaucoup moins important que la mise à jour de l'aliénation du peuple générée par le système bourgeois. C'est l'auscultation de la situation présente qui les préoccupait et qui donnait toute sa tension dramatique aux pièces ainsi créées. Le Théâtre du quotidien ne s'est pas attardé à l'historicité des personnages.

Bien sûr, mes aînés aussi ont connu toutes sortes d'aliénations. Ils ont vécu à une époque où la religion, la société, certaines valeurs familiales, la situation économique imposaient d'énormes contraintes. Madame D. s'est vu refuser l'instruction par son père et la mentalité de l'époque; ce qui l'a mise dans une situation fort précaire lorsque son mari est décédé. En région, Monsieur T. enchaînait les boulots très durs physiquement qui altéraient son corps et son esprit. Né dans une famille dysfonctionnelle, Monsieur G. a mené une vie instable dominée

par sa consommation de substances hallucinogènes. Par contre, ce n'est pas leur aliénation qu'a mis en lumière la collecte des histoires de vie de mes aînés, mais, bien au contraire, leur victoire sur cette aliénation. Les pics de réminiscences récoltés ont plutôt constitué l'historique de leur résistance et de l'épanouissement de leur personnalité profonde, en dépit des embûches semées par la société. En m'intéressant au parcours de mes interviewés, à leurs mythes personnels, contrairement au Théâtre du quotidien, je plongeais dans l'axe vertical du temps. Ainsi, je venais relativiser le moment présent, l'apparente vulnérabilité qu'on attribue souvent aux personnes âgées.

C'est sans doute cette dimension des témoignages qui a aussi permis de revisiter la dynamique de certains archétypes de notre passé collectif. Construits à partir de témoignages concrets, sentis, complexes, les personnages archétypaux du bûcheron, de la femme forte et de l'homme d'église ont pu être présentés sous un jour nouveau. La pièce met également en scène certains lieux mythiques du Québec tels le Grand Nord, l'Expo 67, l'hôpital Notre-Dame. Elle convie, dans ces différents lieux, plusieurs acteurs importants de notre histoire : les Canadien-Français, les Amérindiens, les Québécois, un Irlandais (l'Homme-Orignal est d'origine irlandaise), les Nouveaux Arrivants, les Jeunes qui sont l'avenir et qui ne l'auront pas plus facile que leurs Aînés. Ce scénario n'était pas volontaire ni prémédité, mais est la conséquence de la multiplicité des Ressources sensibles provenant d'histoires de gens de différentes générations ayant vécu des événements personnels inévitablement liés aux contextes socio-politiques de leur époque. Il était inévitable qu'il y ait des références historiques et sociologiques à l'intérieur de la pièce, puisque je m'inspirais d'histoires vécues. Mais le développement de l'intrigue n'a nullement mis de l'avant des revendications sociales ou politiques. C'est plutôt l'éternel thème de l'amour qui a été une fois de plus revisité.

La temporalité de la pièce a donc été influencée par mes Ressources. En recueillant les témoignages d'aînés et de jeunes, je me retrouvais avec des événements ayant eu lieu jadis et d'autres plus récents. Ce qui m'a incité à développer l'intrigue sur une période de quatre-vingts ans. Si l'on tient compte des histoires de jeunesse que les

personnages rapportent, on atteint les cent ans. Dans la pièce, cette temporalité permet d'installer l'espace-temps nécessaire à l'apparition des mythes. Les personnages font de nombreux allers-retours entre le passé et le présent. Les temporalités s'interpénètrent tout particulièrement dans la dernière partie où les mythes agissent, suite aux interventions de François et de Margot. Les deux ancêtres font surgir le passé dans le présent et tentent, avec succès, d'en modifier le cours. À l'hôpital, dans la troisième partie, deux récits aux temporalités distinctes se développent en parallèle : la rencontre présente d'Inês et Océane et le rappel des fréquentations passées des deux adolescents. Ces deux temporalités se fondent dans les scènes VI et VII, lors de la crise cardiaque de Mathieu.

D'ailleurs, la scène de la crise cardiaque de Mathieu au parc[12] me semble le moment névralgique de la pièce. C'est suite à cet incident que les personnages vont se rencontrer dans la chambre d'hôpital et que tant d'histoires vont être racontées. Étrangement, le récit de cet incident va prendre une forme différente, éclatée, qui va le distinguer des autres récits. Alors que les histoires sont racontées, en général, sous forme de monologues plus ou moins longs, on assiste ici à un récit polyphonique où Océane et Mathieu rapportent, à tour de rôle, les événements. De plus, tantôt ils rejouent l'histoire, tantôt ils la racontent. Cette façon de procéder, à mon sens, dynamise le récit et installe une montée dramatique qui fait de cette scène le point d'orgue de toute la pièce.

4.2.2 Récits à dimension mythologique

Mon écriture, nourrie d'histoires, de pics de réminiscence a généré la création de personnages qui racontent leur histoire, leurs origines, leur mythologie. Tous procèdent ainsi : François, Marguerite, l'Homme-Orignal, Inês, Mathieu, Océane. Parmi toutes ces histoires d'origine, deux me semblent atteindre une dimension

[12] Scène VI, de la troisième partie.

collective, dans l'écologie de la pièce : à savoir le mythe du « cœur de bœuf » et le mythe de « Margot, l'infirmière du Grand Nord dévorée par les loups ».

La première partie de la pièce raconte les circonstances fantastiques qui ont mené à la naissance du cœur de bœuf. Comment un pauvre missionnaire est tombé dans une rivière, comment une ballerine lui est apparue et comment il fut sauvé par un demi-dieu : l'Homme-Orignal. Ce sauvetage donne une deuxième vie à François, mais le confronte désormais à la dualité de l'amour et de la mort, incarnée par le cœur de bœuf. Cette histoire, comme un véritable mythe, sera rapportée de génération en génération dans la famille de François, relatant les origines de la tare familiale. Le rituel de la mise à mort d'un membre de la famille sera repris lui aussi à chaque génération, puisque le cœur de bœuf réapparaît toujours pour faire une victime.

C'est ici qu'intervient le second mythe, celui de Margot. Ce mythe prend naissance dans la deuxième partie, alors que l'Homme-Orignal nous rapporte le récit de la mort de Marguerite. Inês, dans la troisième partie, complète le mythe en racontant la renaissance de Margot qui s'échappe de la gueule des loups qui l'ont dévorée pour venir soigner les malades. On dit que c'est une légende qui est colportée par les Amérindiens et qui pourrait expliquer certaines guérisons miraculeuses. Dans les dernières scènes, la rencontre de ces deux mythes entraînera leur disparition. Je m'explique. Après le passage de Margot, Mathieu est guéri. Lors d'un rituel, Océane vaincra sa peur de l'amour et combattra ainsi (en songe ou en réalité) la mort, incarnée par le cœur de bœuf, mettant ainsi fin au mythe. Peu de temps après, François vient chercher Marguerite pour l'emmener avec lui au pays des morts. Ce n'était donc pas le mythe de Margot, mais la véritable Marguerite qui accomplissait toutes ces guérisons. C'était là son dernier exploit. François lui dit qu'on ne l'oubliera pas. Mais Marguerite est bien consciente que même les mythes ne sont pas éternels et que n'étant plus là pour l'entretenir, son mythe disparaîtra avec elle. Par contre, la fin de la pièce pourrait voir la naissance d'un nouveau mythe : le récit des aventures de la belle Océane qui a vaincu maintes épreuves, puis a couru jusqu'au soleil, pour sauver son bien-aimé…

Enfin, au terme de cette étude, je serais tenté de modifier certains éléments de mon hypothèse de départ. J'ai pu constater que, dans mon expérimentation, ce n'est pas tant une approche poétique qu'une approche mythologique qui a le plus distingué ma démarche de l'approche politique du Théâtre du quotidien. En prenant pour acquis que les mythes sont des récits (comme les pics de réminiscence) qui nous révèlent l'origine des phénomènes, des gens, des cultures. Je pourrais ainsi dire, en revisitant mon hypothèse initiale : « le « mythologique » fait appel à toutes les dimensions de l'Homme. Il est connecté à sa chair, à son esprit et voyage à travers les temporalités. Il nous parle profondément à travers les méandres de l'inconscient et des images associatives ».

CONCLUSION

Évidemment, *Cœur de bœuf* n'est pas un « véritable » mythe qui est, par définition, une création d'une société pour répondre à des questions qu'elle se pose. Par contre, tout comme les mythes traditionnels, la pièce s'est abreuvée d'histoires issues de la collectivité pour créer une intrigue. Se pourrait-il aussi que la pièce respecte une des caractéristiques des mythes décrites par Claude-Lévy Strauss et que le texte recèle dans sa structure l'équation de contradictions qui seraient plus personnelles à l'auteur ?

Toute cette démarche d'écriture visait notamment à m'éloigner du théâtre autobiographique en m'inspirant d'histoires qui m'étaient pour la plupart étrangères puisqu'elles provenaient de personnes que je ne connaissais pas. Il est vrai cependant que tôt dans le processus intervenait une dimension subjective puisque l'écriture s'est faite à partir de Ressources sensibles, c'est-à-dire que je m'intéressais aux histoires qui me touchaient, qui m'inspiraient. Et de plus, je me donnais toutes les libertés quant à leur traitement. En fait, j'ai été étonné de constater que l'élément déterminant de cette création, l'image du cœur de bœuf, était, en bout de ligne, le même qu'à ma création précédente (que je considérais autobiographique). En effet, l'image d'un cœur souffrant des tumultes de l'amour, et qui était magnifiquement illustré par le poème de Roland Giguère, *Roses et Ronces,* avait été l'élément fondateur de *La chair des arbres*.

La chair des arbres illustrait le passage de la vie à la mort, puis à une renaissance. Le tout sous le schème d'une quête amoureuse. Tous les personnages de *Cœur de bœuf* reprennent cette équation pour tenter de la résoudre. François se noie et

renaît amoureux et malade. L'amour de l'Homme-Orignal (Marguerite) disparaît, mais le bûcheron devient artiste. Marguerite doit mourir pour aimer Matéo, l'Amérindien, et renaître en tant que Margot. Inês doit mourir à son pays et abandonner sa carrière de chanteuse pour renaître dans les bras de l'Homme-Orignal. Pour aimer Océane, Mathieu court jusqu'à la mort. C'est le sourire de sa belle joggeuse qui l'accueillera lorsqu'il émergera de son « corbillard » (lit d'hôpital). Océane accepte elle aussi de mourir en se fondant symboliquement au soleil. Son sacrifice et son acceptation des règles de l'amour permettront, pour un temps, de solutionner l'équation : vie et amour se rencontreront et le bonheur règnera.

Donc se pourrait-il, si on analysait profondément la structure interne de *Cœur de bœuf*, qu'on puisse constater que l'auteur a finalement tenté de résoudre, par une succession de récits, ses propres contradictions, qui se disputaient dans son inconscient ? Bien sûr, peu importe ses subterfuges, l'auteur finit toujours par parler un peu, beaucoup de lui, même s'il le fait à partir des autres. Mais ses contradictions sont aussi celles des autres. Donc en parlant de lui-même, à travers les autres, il parle aussi de ses congénères. Il se trouve à mettre en scène leurs propres contradictions, puisque les structures profondes des récits à caractère mythique, qu'ils soient personnels ou collectifs, sont les mêmes pour tous. Et ainsi, la boucle est bouclée.

Par ailleurs, à l'heure des bilans, je peux constater que le premier objectif de ma démarche a été atteint. Je voulais aller à la rencontre de ce fameux monde dit « ordinaire » et l'enrôler tendrement dans un processus de création. Je suis allé les voir sans apriori, en n'ayant aucune idée de ce que les personnes me révèleraient. Toutes leurs histoires, leurs pics de réminiscence, ont mis en exergue la résilience des aînés qui sont parvenus à s'accomplir malgré les vicissitudes de la vie. Du côté des adolescents, j'ai été touché par leur énergie, leurs rêves. C'est en puisant dans toutes ces entrevues que j'ai sélectionné les Ressources sensibles qui ont amorcé la création de *Cœur de bœuf*. Après le rôle du confident, j'ai joué à l'entremetteur pour transformer tous ces récits et les remettre aux comédiens, puis au public. Le texte

créé n'étalait la biographie[13] d'aucun des participants, mais proposait une fiction où l'on pouvait percevoir, à l'état de vestiges archéologiques, des fragments du réel qui l'avait générée. Ce n'est pas à moi de juger de la qualité du texte final. Je sais seulement que le public, de manière générale, semble avoir été touché : tantôt par les personnages, tantôt par les émotions, assurément par l'épopée, le voyage auquel il a été convié.

En terminant, je dois avouer que je croyais naïvement, avant d'entreprendre toute cette aventure, que le recours aux histoires des autres faciliterait le processus d'écriture. Après tout, ne suffirait-il pas de coller quelques histoires légèrement modifiées pour produire, en un rien de temps, une pièce entière ? Il n'en fut rien. En fait, c'est un processus qui oblige le créateur à exécuter plusieurs démarches préalables à la création. Il faut d'abord recruter des participants, les interviewer, réécouter une masse d'entrevues, en écrire une partie, sélectionner des Ressources, les faire dialoguer entre elles, faire tranquillement émerger des personnages, des lieux, des situations. C'est seulement toutes ces étapes terminées (après des mois) que l'auteur peut enfin s'abandonner à la création pure. Si le processus est long, l'auteur profite néanmoins d'un ensemble de Ressources stimulantes qui ont déjà fait l'objet d'une mise en valeur par les personnes interviewées.

En fait, cette démarche créatrice en est une parmi d'autres. Elle répondait à un besoin personnel. Je tenais à en vérifier l'efficacité. Je lui ai trouvé suffisamment d'avantages pour espérer renouveler l'expérience. Pourquoi pas, cette prochaine fois, interroger des travailleurs ? Ne serait-ce que pour vérifier comment, à notre ère postmoderne, ils négocient avec toutes les nouvelles aliénations que notre époque ne doit pas manquer d'inventer.

[13] Ce qui a pu décevoir au moins une participante...

APPENDICE A

QUESTIONNAIRES

A.1 Questionnaire/Jeunes.....60

A.2 Questionnaire/Aînés.....61

Questionnaire/Jeunes

- D'où vient-il/elle : son parcours géographique et scolaire?

- Au quotidien, a-t-il/elle des rituels, des habitudes, des choses qu'il/elle aime faire régulièrement? Quels sont ses activités ou sports préférés?

- Dans toute sa vie y a-t-il une ou deux choses qu'il/elle a aimé tout particulièrement faire?

- Sa réalisation dont il/elle est le plus fier.

- Un événement qui l'a marqué ou impressionné (positivement ou négativement) au cours des dernières semaines.

- Même question pour la dernière année ou les 3-4 dernières années.
- Même question pour toute sa vie (s'il y a lieu).
- Dans tout sa vie, peut-il/elle me parler de 2-3 personnes qui l'ont tout particulièrement impressionné ou marqué?

- Quels sont ses rêves? En a-t-il/elle déjà réalisé? A-t-il/elle eu des déceptions?

- Que pense-t-il/elle de la société ? De ses grands-parents

- En terminant, y a-t-il un conte, proverbe, rêve, film, roman, B.D., etc. qui l'a tout particulièrement marqué? Voudrait-il/elle nous en parler en quelques mots?

Questionnaire/Aînés

- D'où vient-il/elle : son parcours géographique et professionnel ?

- Son statut matrimonial et parental?

- Au quotidien, a-t-il/elle des rituels, des habitudes, des choses qu'il/elle aime faire régulièrement?

- Un événement qui l'a marqué ou impressionné (positivement ou négativement) au cours des dernières semaines. Sur le plan personnel, mais ça peut être aussi sur le plan politique, culturel, social, économique, etc.
- Même question pour la dernière année ou les 3-4 dernières années.
- Même question pour toute sa vie.

- Dans toute sa vie y a-t-il une ou deux choses qu'il/elle a aimé tout particulièrement faire?
- Sa réalisation dont il/elle est le plus fier.

- Dans tout sa vie, peut-il/elle me parler de 2-3 personnes qui l'ont tout particulièrement impressionné ou marqué?

- Quels sont ses rêves? Le ou les a-t-il/elle réalisés? A-t-il/elle eu des déceptions? Quels rêves voudrait-il/elle encore réaliser?

- Que pense-t-il/elle de la société ? A-t-il/elle de petits-enfants ? Quels rapports a-t-il/elle avec eux

- En terminant, y a-t-il un conte, proverbe, rêve, film, roman, B.D., etc. qui l'a tout particulièrement marqué? Voudrait-il/elle nous en parler en quelques mots?

APPENDICE B

TABLEAU DES FAITS RÉELS ET LEUR TRANSPOSITION DANS LA PIÈCE

Localisation dans la pièce	Faits réels	Transposition dans la pièce
1ère partie, Scène I	1. Le père de Madame A., un apprenti missionnaire, tombe dans une rivière glacée et développe un cœur de bœuf. 2. Monsieur L. a plongé dans une rivière gonflée par la pluie pour ramener les vaches sur l'autre rive. Première fois qu'il impressionnait son père.	Personnage et une partie du monologue de François.
1ère partie, Scène I	Jeune fille G., belle écuyère qui rêve d'avoir un cheval.	Le personnage de la ballerine.
1ère partie, Scène II	Thème intergénérationnel de l'infirmière. Madame S. a été infirmière chez les Cris de la Baie James dans les années 50.	Marguerite est infirmière dans le Nord.
1ère partie, Scène II	Monsieur T., bûcheron, marchait par grande enjambées dans le bois. Son alcoolisme l'a mis dans des situations embarrassantes.	La démarche de l'Homme-Orignal fonde le personnage. L'alcool lui joue de mauvais tours.
1ère partie, Scène II	Madame S. a entendu un homme hurler comme un loup à la Baie James.	Marguerite entend des loups. Ils l'accompagneront pendant toute la pièce.
1ère partie, Scène III	Récits de vie de Madame A. : le « p'tit voisin », le couvent, le frère qui ouvre la malle, les études à l'hôpital Notre-Dame.	Personnage et une partie du monologue de Marguerite.

Localisation dans la pièce	Faits réels	Transposition dans la pièce
1ère partie, Scène IV	Partir « en nowhere » : voyages organisés en autobus avec destination inconnue pour jeunes couples des années 50.	H.-O. veut transporter Marguerite sur son dos vers une destination mystérieuse.
1ère partie, Scène IV	Monsieur G., 62 ans, a connu la période psychédélique. Grand consommateur de substances hallucinogènes, il a souvent participé à des orgies.	Lorsqu'il a trop bu, l'H.-O. veut faire l'amour à tout le monde.
1ère partie, Scène VI	Le chant : phénomène récurrent chez les deux générations.	François chante pour se réconforter.
1ère partie, Scène VI	Le père de Madame A., un apprenti missionnaire, tombe dans une rivière glacée et développe un cœur de bœuf. Son ordre le renvoie chez-lui.	François développe un cœur de bœuf et est renvoyé chez-lui.
1ère partie, Scène VI	Madame B. se promenait avec son père dans le « Faubourg à M'lasse ».	Marguerite se souvient des promenades avec son père.
1ère partie, Scène VII	Récits de vie de Monsieur T. : famille nombreuse sur une terre à défricher, le labeur de la mère, il apprend à l'aider, on le traite de fille. Il fait plusieurs durs métiers.	Personnage de l'Homme-Orignal et une partie de son monologue morcelé.
1ère partie, Scène VIII	À son retour du Nord, le père de Madame A. est tombé amoureux de sa voisine. Ils ont communiqué par lettres pendant onze ans avant qu'ils puissent se marier.	La ballerine s'avère être Lucie, la voisine de François, à Sutton. Il tente de communiquer avec elle par lettres.
1ère partie, Scène XI	Pique-niques dominicaux de Monsieur T.	Souvenir dominical, empreint d'amour, de l'H.-O.

Localisation dans la pièce	Faits réels	Transposition dans la pièce
2ème partie	Madame D. a travaillé à l'Expo 67 à un kiosque de sculptures esquimaudes. Monsieur T., après avoir fait tous les métiers, dont bûcheron, a eu une galerie d'art à Montréal. Il a peint et vendu quelques toiles. Il a bien connu Marc-Aurèle Fortin.	On retrouve l'H.-O. à l'Expo 67, devenu sculpteur.
2ème partie	Monsieur T. accordait peu d'importance à l'argent. Originaire du Lac St-Jean, lorsqu'il débarquait à Montréal, il ne comprenait pas le parler des Montréalais : « c'est pas du français, ça ! ».	L'H-O. a le même comportement.
3ème partie, Scène I	La jeune fille B. voulait absolument devenir infirmière. Elle avait eu un coup de cœur pour cette profession en visitant son oncle à l'hôpital.	Océane développe une passion pour le métier d'infirmière en visitant Mathieu à l'hôpital.
3ème partie, Scène II	Jeune homme P. a un physique un peu ingrat, mais il est plein d'énergie et de projets. Il joue souvent à des jeux de guerre à l'ordinateur.	Inspire le personnage de Mathieu.
3ème partie, Scène II	Monsieur M., d'origine mexicaine, a toujours eu l'impression d'être entouré d'esprits tantôt bons, tantôt mauvais.	L'esprit de François vient visiter Mathieu dans son coma. Plus tard, on ne sait pas trop si Margot est fantôme ou réalité.

Localisation dans la pièce	Faits réels	Transposition dans la pièce
3ème partie, Scène II	Jeune fille B., celle qui veut devenir infirmière, a commencé à faire du jogging, parce qu'elle jugeait qu'elle écoutait trop la télévision. Jeune fille G. aussi fait du jogging.	Océane est une passionnée des téléromans et elle fait du jogging. Son caractère est cependant très différent de la jeune fille B. et se rapproche davantage de la jeune fille M.
3ème partie, Scène III	Madame A. a dû abandonner le métier d'infirmière car la souffrance de ses patients la perturbait. Monsieur M., d'origine mexicaine, vit au Québec depuis longtemps, mais il a souvent la nostalgie de son pays. Il a eu une fille avec une Québécoise. Il est comédien.	Inspirations pour le personnage d'Inês.
3ème partie, Scène IV	Le père de Madame D. avait refusé qu'elle s'instruise puisque son mari devait la faire vivre. Malheureusement, son fiancé ne lui avait pas dit qu'il avait un cœur de bœuf. Elle s'est retrouvée veuve à 35 ans, sans instruction, sans métier, avec trois enfants. Déterminée et courageuse, elle a bien su tirer son épingle du jeu.	François n'a pas dit à sa chère Lucie qu'il était malade. À son décès, elle a dû lutter pour sa survie. Les générations suivantes lui en ont voulu.
3ème partie, Scène IV	Suite à une dépression de sa mère, la relation entre les parents de la jeune fille B a été menacée. Elle a craint que son père parte. Mais il est heureusement resté.	Océane est moins chanceuse : ses parents se séparent. Elle en est bouleversée.
3ème partie, Scène VI	Après avoir été une amoureuse de l'amour, Madame A. termine ses jours seule.	Marguerite a terminé ses jours seule.

APPENDICE C

DIFFÉRENTES VERSIONS DU MONOLOGUE DE MARGUERITE

C.1 Extraits de l'entrevue avec Madame A.....68

C.2 Première version du monologue.....72

C.3 Version finale du monologue.....73

EXTRAITS DE L'ENTREVUE AVEC MADAME A.

(...)

Madame A. : Alors, là, évidemment, j'ai commencé mon cours. D'année en année, ça allait bien. Hé pis, à douze ans, ben là, j'ai eu mon premier baiser. *(Rires de la dame et de l'intervieweur.)* C'est de bonne heure. *(Nouveaux rires.)* Ouais, euh, pis là, ma mère trouvait que j'avais ben des chums là, pis *(rires)* c'tait pas drôle. J'pense ben que j'étais en amour avec l'amour parce que j'tais toujours en amour. Entoucas.

Intervieweur : En commençant à douze ans. C'est bon.

Madame A. : Oui. Ça fait qu'à treize ans, à m'a mis pensionnaire. Ça, là, j'ai pas aimé ça. Pis c'était loin. Moi, j'habitais Granby, pis c'était à Coaticook. C'est à peu près à quatre-vingts milles là, quèque chose comme ça. Et pis j'entrais en septembre, j'v'nais à Noël, pis j'v'nais à fin d'l'année. Là.

Intervieweur : Oh boy....

Madame A. : Oui. Pis à v'nait pas m'voir non plus. À conduisait pas ma mère. On avait un employé pour le magasin là, pour faire, aller prendre les commandes, faire les livraisons, tout ça. Mais, euh ...Bon... *(Petit rire de la dame.)* J'trouvais ça dur. Y'avait cent trois marches là, d'vant l'couvent. Pis le premier soir, à m'a donné un livre de ... d'Histoire ancienne. Et pis, moi je r'gardais la hauteur d'la f'nêtre, c'tait à peu près comme un deuxième étage, au moins. Un deuxième étage *(elle rit en le disant)*. Pis ça me tentait de me j'ter en bas.

Rires de la dame et de l'intervieweur.

Intervieweur : Pauvre vous.

Madame A. : Fait que j'ai fait deux ans au couvent. Mais ça m'a pas empêché de m'faire un chum. À Coaticook.

Rires de la dame et de l'intervieweur.

Intervieweur : Bon, bon, bon, ...

Madame A. : Y'était dans l'câble.

Rires de la dame et de l'intervieweur

Madame A. : Comme vous voyez, c'est drôle. *(Rire de la dame.)* Maintenant, c'est drôle. *(Rires de la dame et de l'intervieweur.)* Ben... Alors, au couvent, j'avais des très bonnes notes. Là, euh..., c'était le cours Lettres et Sciences, c'est comme les quatre premières années du Classique, là.

Intervieweur : Ok.

Madame A. : Bon. Alors en troisième année, ils m'ont offert de sauter ma quatrième pour aller directement au Collège Saint-Maurice, là. T'sais, continuer mon Classique. Mais ma mère, y'avait des gars. Et, y'était pas question qu'une fille... *(Elle rit.)*

Intervieweur : Hé ...

Madame A. : Oui, c'était très dur. J'peux dire qu'à l'adolescence, là. Heille *(hésitation)*, j'pétais l'feu, c'est l'cas de l'dire. *(Rires de la dame et de l'intervieweur.)* Ça été très dur. Fa qu'là à m'a trouvé un emploi, là. Là, j'v'nais d'finir mon Lettres et Sciences, là à m'a trouvé un emploi.

Intervieweur : Vous êtes retournée chez vous?

Madame A. : Oui, oui. J'ai faite, à Coaticook, j'ai faite treize, quatorze ans.

Intervieweur : Ok.

Madame A. : Pis là pour finir mon cours, je l'ai faite à Granby.

Intervieweur : Ok, ok.

Madame A. : Parc'que, vu que j'm'étais faite un chum, pis qu'à l'avait trouvé *(se reprend)*, mon frère avait forcé la valise, pis avait trouvé mes lettres d'amour.

Intervieweur : Non...

Madame A. : Ah oui. Pis, ah ça, c'tait drôle.

Intervieweur : Non...

Madame A. : *(Rire de la dame.)* Y s'appelait Corbeil, le p'tit gars. Robert Corbeil. Pis y'avait une cousine au couvent, dans une classe plus avancée que moi. Pis là, on

marchait. La cour, au lieu d'être en arrière, était sur le côté, pis sa maison était là lui. Fa que ..., on mettait not', not' courrier dans l'bosquet. *(Rire de la dame.)*

Intervieweur : C'est cute.

Rires de la dame et de l'intervieweur.

Madame A. : J'vous l'dis, vous avez une pièce de théâtre. *(Rires.)* La cousine en question, j'ai pas réalisé qu'à l'avait le même nom que lui, est allée m'déclarer à la directrice. Qu'on avait l'courrier dans l'bosquet. Pis là, j'v'nais d'en prendre une, lettre. Mais j'n'avais une vieille. Fa que là, j'suis demandé chez la directrice. Fa que, nos poignets de caoutchouc, je glisse ma lettre là. Pis j'sors la vieille, parce qu'à voulait voir la lettre. *(Rires.)* L'autre, j'l'avais lue, pas celle-là.

Intervieweur : Ah, c'est bon.

Rires de la dame et de l'intervieweur.

Intervieweur : Au moins, vous aviez des ressources.

La dame tousse.

Madame A. : J'ai sauvé la mise, entoucas. *(Rires.)* Pis là, quand ma valise me précédait chez-nous, à Granby. Là, t'sais, on avait les grosses valises en bois, vous avez dû, t'sais les, les couvercles arrondis, là. Des vieilles affaires. *(Rire de la dame.)*

Intervieweur : Oui, oui. Ma mère en a encore de ces valises-là.

Madame A. : Pis là, mon frère a forcé la valise, pis y'a trouvé les lettres. Fa que j'suis pas r'tournée l'année suivante. À s'est dit ... *(Rires de la dame et de l'intervieweur).* Ça pas d'sens...

Intervieweur, *simultanément* : « J'préfère la surveiller ».

Madame A. : Bon là, euh. Comme j'vous dis, j'ai dix-sept ans, quelques jours après ma graduation. Pis moi, j'voulais étudier, j'voulais, bon, travail avec le monde, travail social. Heu, t'sais quèque chose de même, là. Et, heu, non. Y'a des gars, fa qu'faut qu'tu travailles. À m'a trouvé mon premier travail. J'ai travaillé au bureau d'un journal, La Voix de l'Est, qu'est très connu.

(...)

Madame A. : Là, j'avais vingt-et-un ans. Parce que tous les gars que j'amenais chez-nous, ça faisait pas. Un était ambitieux. L'aut'e, à l'aimait pas son père. *(Rires.)* Dans sa tête, on a deux, deux de ses sœurs qui s'sont consacrées à la vie de leurs parents. Dans sa tête, ma sœur et moi, on était pour prendre soin d'not' mère. Les gars pouvaient s'marier.

(...)

Madame A. : Alors à vingt-et-un ans là, j'ai décidé que j'mettais fin à tout ça, que j'tais pas pour rester là, vieille fille, jusqu'à ... (*Rires de la dame et de l'intervieweur.)* Jusqu'à c'que la mort s'en suive. Alors j'suis v'nue faire mon cours d'infirmière à Montréal, à Notre-Dame.

(...)

Madame A. : J'avais des compagnes qui voulaient sortir un certain sam'di soir. Pis on avait des sorties jusqu'à onze heures. Le sam'di soir, tu dépassais pas onze heures. Fa que, y viennent me trouver, pis y'étaient trois, pis ça nous prend une quatrième pour faire une table. Y m'achalaient. J'ai pas l'goût, pis j'ai pas d'argent. Entoucas, j'pense qu'on prenait, j'sais pas si ça s'appelait Singapour, c't'affaire-là. Un drink, haut comme ça. Ça coûtait une et quatre-vingt-dix, pis j'avais deux piasses. Fa que le serveur a eu dix cents, y d'vait être ben content... (*Rires de la dame et de l'intervieweur.)* Ben y m'ont traînée là. Bon. Là, y'a un grand gars qui vient m'chercher à danser. J'sais pas si assise, j'avais l'air plus grande. Mais quand j'me suis mis d'bout. *(Rires.)* Parce qu'y mesurait plus que six pieds, lui. Ouais. Mais moi ça m'dérangeait pas, j'aimais tellement la danse, y aurait eu, y aurait été large de même que je l'aurais pris pareil.

(...)

Madame A. : Pis là, j'y dis : « Vous êtes seul ici ? » Y'm'dit : « Non, on est trois ». (...) L'autre a dit : « Moi, j'vas la prendre la p'tite blonde ». Y mesurait six pieds, mon mari quand même. (...) Y'avait vingt-trois ans, j'pense. Y'avait un habit en tweed anglais. La veste en « plad » écossais, rouge. Le diamant dans 'es doigts. *(Rire de la dame.).* Un maudit beau gars.

Fin de l'extrait

Première version du monologue de Marguerite

On voulait faire de moi une religieuse. Moi qui étais faite pour l'amour. La petite blonde aux cheveux raides au cœur débordant, amoureuse de l'amour. À douze ans, j'ai échangé mon premier baiser avec le p'tit voisin. Ma mère l'a su. Elle m'a envoyée l'année suivante au pensionnat « pour me protéger ». En arrivant en face de l'immense escalier de 103 marches qui menait à cette prison, j'ai souhaité que ma chambre se trouve juste en haut pour pouvoir me jeter par la fenêtre le soir-même. Heureusement, ma fenêtre donnait sur les jardins. Le jardinier avait un fils. Il y avait un bosquet le long de l'allée des promenades où nous déposions nos lettres d'amour. Sa cousine, qui était dans ma classe, nous a dénoncés. La Supérieure m'a convoquée dans son bureau. J'ai pu cacher sa dernière lettre dans le manchon de mon costume et je lui ai remis une plus ancienne que j'avais déjà lue. Ma mère m'a retirée du couvent l'année suivante. Ma malle étant arrivée à la maison avant moi, mon frère l'a forcée pour voler mes lettres. Ça a été l'enfer pendant plusieurs mois. Mes frères me surveillaient, ma mère voulait me garder comme bâton de vieillesse. Je voulais continuer à étudier, mais c'était inutile pour une fille. Je leur ai proposé de devenir infirmière pour pouvoir soigner mes parents plus tard. Ils ont accepté. Quand j'ai terminé mon cours, je n'avais pas encore 21 ans. Mes frères devaient venir me chercher. Quelques jours avant leur arrivée, je me suis engagée comme infirmière pour le Grand Nord. J'ai imité la signature de ma mère. Le gouvernement n'était pas trop regardant : il avait un grand besoin d'infirmières pour ses contrées perdues. Pendant que mes frères me cherchaient dans les couloirs de l'hôpital, je regardais par le hublot du train le paysage qui devenait de plus en plus sauvage, de plus en plus envoûtant. J'étais sauvée.

C'est moi qui ai un cœur de bœuf. C'est moi dont le cœur n'arrête pas de grossir. Je tombe en amour avec tous les hommes que je rencontre, mais je me retiens, je me bloque. Mon éducation a eu son effet. Ceux qui me déclarent leur amour sont la plupart du temps mariés. L'Homme-Orignal, c'est plus une bête qu'un homme. Mais ce beau rescapé, éduqué, raffiné, qui va revenir à la vie civile... Si je revenais chez-moi, au sud, mariée : tous mes problèmes seraient résolus.

Version finale du monologue de Marguerite

Monsieur le missionnaire, je voudrais me confesser : je cherche un homme à embrasser. Une amoureuse de l'amour, j'l'ai toujours été, envers et contre tous.

À douze ans, j'ai échangé mon premier baiser avec le p'tit voisin. La mère l'a appris. M'a envoyée au pensionnat « pour me protéger ». Un escalier en pierre de 103 marches mène au couvent. J'espère ma chambre tout en haut pour en finir dès le premier soir. J'veux me jeter par la fenêtre. Mais elle donne sur les jardins. Le jardinier a un fils. Il me cueille. Ses baisers sont mouillés. Nos lettres d'amour dissimulées dans un bosquet. Trahison de sa cousine. La Supérieure me convoque. Elle veut m'arracher sa dernière lettre. Rusée, j'la cache dans le manchon de mon costume. Lui en remet une plus ancienne, déjà lue. J'ai sauvé sa dernière lettre d'amour, monsieur le missionnaire, je m'en confesse.

Ma mère est furieuse contre les Sœurs. « Le couvent ne protège pas ». Retour à la maison. La malle forcée par le frère à mon arrivée. Mes lettres pillées, salies, consumées. Le purgatoire pendant des mois. Enfermée, surveillée par mes frères. J'veux encore étudier, « c'est pas pour les filles », je serai le bâton de vieillesse de la mère ou je n'serai rien. « J'veux devenir infirmière » que j'leur dis, « pour soigner la mère quand elle sera malade ». M'envoient à Montréal. À l'hôpital Notre-Dame. La joie d'apprendre. Tous les samedis, c'est le bal avec les filles. Toujours des galants pour danser. Ils embrassent. J'aime embrasser, je m'en confesse. Le jour de la graduation, mes frères arrivent. Dans tous les corridors de l'hôpital, ils me cherchent. J'suis déjà dans le train qui roule vers le Nord, je m'en confesse, monsieur le missionnaire. Grand besoin d'infirmières là-bas. Je regarde par la fenêtre. Le paysage de plus en plus sauvage, de plus en plus envoûtant. Je m'crois sauvée.

Je débarque à l'Anse-aux-rats. Y'a pas d'homme pour moi à l'Anse-aux-rats. C'est ma punition. Que de jeunes internes imberbes ou d'ombrageux sauvages. Y'a bien le docteur Globensky qui a voulu me courtiser. Y'a mauvaise haleine puis y'é marié. Et voilà que vous tombez dans la rivière. La glace vous mange, la mort vous attend. Soudain, un Homme-Orignal surgit de la forêt. Il brise la glace, vous arrache à l'eau. Il vous sauve. *(Petit temps.)* C'est vous qui l'avez attiré. Est-ce que c'était pour moi ?

Annexe D

Cœur de bœuf

CŒUR DE BŒUF

Première partie

1935. À L'Anse-aux-rats, petit village au nord du Québec.

Personnages :

François Leduc : un missionnaire.

Marguerite Roussille : une infirmière.

L'Homme-Orignal : un bûcheron.

Scène I

Deux jeunes missionnaires et leur traîneau viennent de disparaître sous la glace.

François : J'avais froid, tellement froid. J'sens pus rien.

Où est Hector ? La glace a cédé. Il m'a tendu la main. J'l'ai agrippée.

L'eau nous a engloutis. Prisonniers.

On arrivera pas à temps pour le catéchisme. Nos petits sauvages vont plutôt pêcher la truite…

Ou la vache…

Y'a plein de vaches qui tournent autour de moi. Comme la fois que je m'suis jeté dans le torrent pour ramener le troupeau. Y'avait beaucoup plu. C'était l'heure de la traite. Mon père était désespéré. Le ruisseau s'était transformé en rivière. Les vaches beuglaient de l'autre côté. J'me suis jeté dans les flots avec le chien. Le courant nous emportait, on s'agrippait aux branches, aux troncs. « Un vrai marsouin » a dit mon père. La première fois que je l'impressionnais. On a pu atteindre la rive. On les a poussées à l'eau. J'revois la Taure, la Noire, la Pelée. Elles nagent autour de moi. Et le chien aussi.

Où est Hector ? Peut-être qu'il a rejoint la rive ? *(Petit temps.)* M'agripper à la glace, trouver une issue, mes doigts glissent, le courant m'emporte. *(Petit temps.)* Du bruit. La glace tonne. Comme un fracas de sabots. Hector a appelé du secours ! Un cheval galope sur la glace. Je le vois. Monté, monté par une superbe écuyère. Je la vois. Elle danse sur sa monture. Elle va tomber. Non, elle se rattrape. Toujours. Qui est-ce ? Une ballerine. Dieu qu'elle est belle ! Des coups. Le cheval fend la glace. La crève. La belle vient m'secourir. Oui, je le jure, si j'meurs pas dans la minute, je la marierai !

Noir

Scène II

Dans une grange, un homme dort sur un tas de paille. Agenouillée à ses côtés, une femme l'observe. Elle regarde son corps, son visage, sa bouche. L'homme ouvre les yeux.

Marguerite : C'est vous l'Homme-Orignal ?

H-O : Bateiche ! J'suis-tu au Paradis ou ben j'en ai perdu des bouttes hier soir ? Une apparition dans mon litte à matin !

Marguerite : La porte était ouverte. J'suis infirmière au dispensaire. J'viens faire le suivi.

H.-O. : Ha ben... Vous v'nez m'soigner jusqu'icitte, dans ma vieille grange ? L'examen du docteur hier, c't'était pas assez ?

Marguerite : Y paraît que vous avez plongé dans l'eau glacée. Montrez vos mains. Elles ont pu geler.

H-O : Le froid m'atteint pas. Touchez.

L'H.-O. lui caresse une joue. Marguerite se recule. Elle lui prend la main.

Marguerite : Pas d'engelure, vous êtes chanceux.

H.-O. : J'ai les mains chaudes, hein ?

Marguerite, *relâchant sa main :* C'est vrai que vous avez traversé le village en galopant à grandes enjambées avec le noyé juché sur votre bosse ?

H-O : Les bavardages courent plus vite que le vent !

Marguerite : À l'infirmerie, on arrête pas de parler de vous.

H-O *:* J'dormais icitte. J'ai entendu des cris. J'suis sorti. Deux hommes s'enfonçaient dans rivière. L'eau les a vite mangés. J'me souviens les avoir vus couler sans bouger. Pis j'me souviens d'ramper su à glace, pis d'frapper comme un fou avec ma hache. L'eau est apparue. J'ai plongé ma main. J'ai pogné une étoffe. J'l'ai tirée.

Marguerite : Malgré son poids, ses vêtements mouillés, le froid, vous avez pu l'sortir de l'eau ?

H-O : J'suis bûcheron, j'en ai vu d'autres. Touchez ma bosse, cé d'là qu'à vient ma force. *(Il lui montre son dos.)* Ayez pas peur, touchez, vous êtes icitte pour m'examiner !

Marguerite, *regardant son dos, sans toucher* : C'est à cause d'elle votre nom ?

H-O : Ouais. Pis d'ma démarche. Partout, j'marche comme en forêt : la tête en l'air pour chercher l'arbre à abattre, les jambes ben hautes pour pas m'enfarger dans les branchages. Au village, j'finis toujours par piler dans de la marde de chien. Ça 'es fait rire.

Marguerite: On dit aussi que vous passez vos soirées chez la vieille Odja en payant des tournées à tout le monde, pis que vous en sortez abruti comme un orignal fou qui casse tout sur son passage ?

H-O : J'pourrais pas vous dire de quel animal j'ai l'air après ma dixième tournée. Mé j'peux vous dire que l'lendemain, j'me réveille souvent dans des lieux que j'connais pas, avec des gens que j'connais pas. Mé ça peut faire des osties de belles rencontres.

Il se rapproche de Marguerite. Marguerite s'éloigne.

Marguerite *:* Par chance pour le missionnaire, cette nuit-là, votre vin, vous l'avez cuvé ici, pas loin d'la rivière ! Grâce au ciel, la gendarmerie vous a pas ramassé !

H-O : C'qui m'aurait occasionné de dormir ben au chaud à caserne. Mais l'Homme-Orignal a sauvé un ange, pis j'espère qu'ça va lui faire pardonner ben des péchés, mademoiselle.

Il se rapproche encore. Marguerite l'arrête.

Marguerite : Garde Roussille, garde Marguerite Roussille. C'est comme ça qu'il faut m'appeler.

H-O : Ben, garde Marguerite, si vous êtes venue pour m'ausculter, j'vas m'déshabiller.

Marguerite : Ça sera pas nécessaire, vous m'semblez en bonne santé.

H.-O. : Vous êtes venue icitte pourquoi d'abord. Pour voir l'Homme-Orignal ? Pis, astheure que vous l'voyez ?

Marguerite : On m'avait dit que vous aviez l'allure de la bête. Y'avaient pas tort.

H.-O.: Pis toé t'as l'allure d'une marguerite.

L'Homme-Orignal se rapproche de nouveau. On entend au loin hurler des loups.

Marguerite : Vous entendez ?

H-O : Des loups. Y partent en chasse. Va falloir j'te protège.

Marguerite : J'ai pas peur des loups.

H-O : Même si cé moé le loup ?

Marguerite : Vous êtes un orignal, pas un loup.

H.-O., *la prenant par la taille* : Peu importe, tu réveilles la bête, Marguerite.

Marguerite, *se dérobant:* C'est pas une bête que j'cherche.

H.-O. : Cé quoi d'abord ? Un homme ? Cé la même chose ma belle.

Marguerite : J'suis pas sûr de ça. Faut j'en parle à mon confesseur. Adieu !

Marguerite se sauve.

H-O : Faut pas s'occuper des curés. Y nous pourrissent la vie. J'suis ton homme, Marguerite!

Noir

Scène III

À l'hôpital, Marguerite est au chevet de François qui dort.

Monsieur le missionnaire, je voudrais me confesser : je cherche un homme à embrasser. Une amoureuse de l'amour, j'l'ai toujours été, envers et contre tous.

À douze ans, j'ai échangé mon premier baiser avec le p'tit voisin. La mère l'a appris. M'a envoyée au pensionnat « pour me protéger ». Un escalier en pierre de 103 marches mène au couvent. J'espère ma chambre tout en haut pour en finir dès le premier soir. J'veux me jeter par la fenêtre. Mais elle donne sur les jardins. Le jardinier a un fils. Il me cueille. Ses baisers sont mouillés. Nos lettres d'amour dissimulées dans un bosquet. Trahison de sa cousine. La Supérieure me convoque. Elle veut m'arracher sa dernière lettre. Rusée, j'la cache dans le manchon de mon costume. Lui en remet une plus ancienne, déjà lue. J'ai sauvé sa dernière lettre d'amour, monsieur le missionnaire, je m'en confesse.

Ma mère est furieuse contre les Sœurs. « Le couvent ne protège pas ». Retour à la maison. La malle forcée par le frère à mon arrivée. Mes lettres pillées, salies, consumées. Le purgatoire pendant des mois. Enfermée, surveillée par mes frères. J'veux encore étudier, « c'est pas pour les filles », je serai le bâton de vieillesse de la mère ou je n'serai rien. « J'veux devenir infirmière » que j'leur dis, « pour soigner la mère quand elle sera malade ». M'envoient à Montréal. À l'hôpital Notre-Dame. La joie d'apprendre. Tous les samedis, c'est le bal avec les filles. Toujours des galants pour danser. Ils embrassent. J'aime embrasser, je m'en confesse. Le jour de la graduation, mes frères arrivent. Dans tous les corridors de l'hôpital, ils me cherchent. J'suis déjà dans le train qui roule vers le Nord, je m'en confesse, monsieur le missionnaire. Grand besoin d'infirmières là-bas. Je regarde par la fenêtre. Le paysage de plus en plus sauvage, de plus en plus envoûtant. Je m'crois sauvée.

Je débarque à l'Anse-aux-rats. Y'a pas d'homme pour moi à l'Anse-aux-rats. C'est ma punition. Que de jeunes internes imberbes ou d'ombrageux sauvages. Y'a bien le docteur Globensky qui a voulu me courtiser. Y'a mauvaise haleine puis y'é marié. Et voilà que vous tombez dans la rivière. La glace vous mange, la mort vous attend. Soudain, un Homme-Orignal surgit de la forêt. Il brise la glace, vous arrache à l'eau. Il vous sauve. *(Petit temps.)* C'est vous qui l'avez attiré. Est-ce que c'était pour moi ?

Noir

Scène IV

À l'hôpital, le lendemain. Marguerite est auprès de François, l'Homme-Orignal survient.

Marguerite : Monsieur L'Orignal ! Qu'est-ce que vous faites ici ?

H.-O : J'viens voir mon rescapé.

Marguerite : Le temps des visites est passé.

H.-O : C'est moé qui l'a sorti de l'eau.

Marguerite : C'est vrai, mais vous étiez pas très conscient de ce que vous faisiez, non ?

H-O : J'l'ai sauvé. Y'é en vie. L'autre est sous à glace, complètement mort. On va peut-êt'e le r'pêcher y'ien qu'après la débâcle !

Petit temps.

Marguerite : Bien. Venez. Il s'appelle François Leduc. *(Ils s'approchent du lit.)* Il terminait sa formation chez les Oblats.

H.-O. : Y s'est réveillé ?

Marguerite : Pas encore.

H.-O. : Vous allez l'réchapper ?

Marguerite : Tant qu'il sort pas du coma, on peut pas savoir.

H.-O. : Y'a eu d'autes visites ?

Marguerite : Un représentant de la mission est passé.

Petit temps.

H.-O. : Faites comme dans és vieux contes : embrassez-lé, ça va peut-être le réveiller !

Marguerite, *décontenancée* : J'ai d'autres patients à voir. J'vous laisse avec vot' « rescapé » !

Elle vient pour partir.

H.-O. : La vieille Odja donne une fête à soér, pour le retour des bûcherons. Vous allez v'nir ?

Marguerite : C'est pas tous les jours la fête chez la vieille Odja ?

H.-O. : Va y avoir d'la mangeaille, d'la musique, des danses. J'peux vous faire danser toute la nuitte.

Marguerite : Vous ? Vous dansez ?

H.-O. : J'vas vous valser dans mes bras d'Orignal.

Marguerite : Les soirées chez la vieille Odja se terminent toujours en beuveries.

H.-O. : On partira avant la fin. Je vous emmène en « nowhere ».

Marguerite : Quoi ?

H.-O. : En « nowhere ». J'vous hisse sur ma bosse, vous fermez les yeux pis j'vous mène au pays fabuleux.

Marguerite : Où ça ?

H.-O. : Un pays où toute é beau, où-ce que toute sent bon !

Marguerite : C'est l'Paradis ?

H.-O. : Vous verrez ben.

Marguerite : Un voyage en aveugle avec vous ? J'sais pas. Espérez-moi. J'vais peut-être venir.

H.-O. : J'veux une promesse. J'suis venu prendre un gage. Fermez les yeux.

Marguerite : Vous voulez déjà m'emmener en « nowhere » ? Mon service est pas fini.

H.-O. : Fermez les yeux.

Marguerite : Docteur Globensky pourrait entrer.

H.-O. : Fermez les yeux, j'vous dis.

Marguerite : Vous êtes têtu.

Elle rit. Marguerite ferme les yeux. L'Homme-Orignal passe lentement sa main tout le long de sa colonne vertébrale. Marguerite est comme envoûtée : elle s'abandonne à ses bras. L'Homme-Orignal est pour l'embrasser quand…

François, *faiblement* : Ballerine…

Marguerite, *ouvrant les yeux* : Ho !

H.-O., *murmurant* : Fermez les yeux…

François, *faiblement* : Cheval…

Marguerite : Vous entendez ?

H.-O. : Non.

Marguerite : Le missionnaire.

H.-O. : Ouais ?

Marguerite : Y s'réveille.

H.-O. : Bateiche !

François, *plus audible :* La ballerine ! Le cheval !

Marguerite : Comment ? Qu'est-ce que vous dites monsieur Leduc ?

François : La ballerine ! Elle danse sur le cheval.

Marguerite : Une ballerine ?

François : Elle a fendu la glace !

H.-O. : À d'vait être forte !

François : Elle m'a sauvé.

H.-O. : À d'vait être belle ?

François : Très belle.

Marguerite : Vous savez où vous êtes monsieur Leduc ?

François : J'étais sous la glace. Est v'nue m'chercher !

Marguerite : Vous êtes un missionnaire. À l'Anse-aux-rats.

François : C'est peut-être vous. C'était vous sur le cheval ?

Marguerite : Y'a pas d'ballerine à l'Anse-aux-rats. Vous êtes à l'hôpital. J'suis infirmière. J'vous soigne. C'est monsieur L'Orignal, un brave bûcheron, qui vous a sorti de l'eau.

François : La ballerine ?

H.-O.: Cé moé !

François : Le cheval ?

H.-O.: Ma hache !

François : Je l'ai vue !

Marguerite : En rêve.

François : Elle dansait.

Marguerite : Dans votre cœur sur le bord d'éclater.

Noir

Scène V

Dans la grange, des corps entrelacés, à moitié vêtus, dorment: l'Homme-Orignal, deux femmes et un homme. C'est le petit matin, Marguerite survient. L'Homme-Orignal se réveille.

Marguerite : Oh !

H.-O. : Marguerite, attends !

Il la rejoint.

Marguerite : Ç'a été tout un bal !

H.-O. : J't'ai espérée toute la veillée.

Marguerite : Le missionnaire m'a retenue.

H.-O. : Maudits curés !

Marguerite : J'vous laisse à « vot' visite ».

H.-O.: Quand est-ce j'te revois ?

Marguerite : Vous êtes pas l'homme que j'cherche, j'me suis trompée.

L'homme-Orignal la retient par un bras.

H.-O. : J'ai bu un peu, pis beaucoup. Pis j'en ai perdu des bouttes. Faut pas que tu t'choques pour ça. J'me réveille, pis j'te vois, Marguerite, ma belle infirmière !

Marguerite : Vous L'Orignal ! Lâchez-moi !

Elle se sauve.

H.-O. : Marguerite !

Noir

Scène VI

Hôpital, le même jour. Marguerite commence son service. François attristé chante. Marguerite l'accompagne pendant quelques phrases.

François, *seul :* « À la claire fontaine,

M'en allant promener,

J'ai trouvé l'eau si belle, »

François et Marguerite *:* « Que je m'y suis baigné,

Il y a longtemps que je t'aime,

Jamais je ne t'oublierai. »

Marguerite : Ça fait longtemps qu'j'ai entendu ça. Ça rappelle des souvenirs.

François : C'était la chanson d'ma grand-mère quand on avait de la peine. *(Petit temps.)* On a retrouvé le corps d'Hector. Tout brisé. Dans roue du moulin. Y'a pas attendu la débâcle !

Marguerite : J'savais pas. J'suis désolée.

François : À Mission, la première année, on s'parlait jamais. On s'observait. Pis on a commencé à dîner ensemble, pis à toute faire ensemble. Y'était tout l'contraire de moi. On s'préparait pour notre première expédition l'mois prochain. (*Sur le bord de pleurer, il reprend la dernière phrase de la chanson :* « Jamais je ne t'oublierai ».) Pour lui, j'vais faire l'expédition, seul si y faut. Pis j'vais lui écrire toute c'que j'vais voir.

Marguerite : Faudrait reprendre beaucoup d'forces.

François : Je m'sens mieux. Dans un mois j'vais avoir la force.

Marguerite : Vous êtes resté longtemps sous l'eau.

François: J'ai rien de cassé. J'vais reprendre la forme.

Marguerite : Docteur Globensky devait vous parler.

François : Il m'a dit pour Hector. Y'a autre chose?

Marguerite : Le docteur va venir vous voir.

François : Garde, qu'est-ce que j'ai ?

Petit temps.

Marguerite : C'est vot' cœur. Vot' cœur a été affecté.

François : J'suis un peu essoufflé, c'est tout.

Marguerite : Vous avez développé… un « cœur de bœuf ».

François : Un « cœur de bœuf » ? C'est quoi ça ?

Marguerite : Une hypertrophie cardiaque.

François : J'comprends rien à c'que vous dites.

Marguerite : Pour combattre le manque d'air, le froid, votre cœur a forcé, le muscle cardiaque s'est épaissi. En d'autres mots, votre cœur a grossi.

François : Si yé plus gros, y va être plus fort, j'vais avoir plus de résistance.

Marguerite : Vot' cœur va s'fatiguer plus vite. Les efforts physiques vont vous être défendus.

François : J'suis plus solide que vous pensez.

Marguerite : S'il grossit trop, votre cœur arrivera pus à pomper le sang dans vos veines, il peut même se fissurer.

Petit temps : François est sonné.

François : Un cœur de bœuf. J'ai un cœur de bœuf.

Marguerite : C'est à cause du froid.

François : J'vais mourir ?

Marguerite : Faut éviter les gros efforts.

François : J'vais quand même partir en expédition ?

Marguerite : Vous pourriez pas le supporter.

François : Faut j'en parle à mes Supérieurs.

Marguerite : Sont venus. Vous dormiez. *(Petit temps.)* Y ont apporté vos affaires.

François : Pourquoi ?

Marguerite : D'ici quelques semaines, vous allez pouvoir retourner dans le Sud, dans votre famille.

François : J'suis pus missionnaire. *(Petit temps.)* C'est mon père qui va être déçu. Il m'avait donné aux curés. J'étais bon à rien sur la ferme. J'l'avais impressionné en devenant missionnaire. Y'était content de moi pour la deuxième fois de ma vie. Il va me regarder de haut. Va dire qu'y est pas surpris, qui l'a toujours dit : j'suis juste un incapable. (*François reprend sa chanson pour essayer de masquer sa peine.)*

« Chante, rossignol, chante,

Toi qui a le cœur gai.

Tu as le cœur à rire …

Moi je l'ai à pleurer»

(Marguerite l'accompagne.)

« Il y a longtemps que je t'aime

Jamais je ne t'oublierai ».

Petit temps.

Marguerite : C'est pas juste une chanson triste ... Quand j'étais p'tite, l'été, après l'souper, mon père me prenait par la main. On allait s'promener sur la Principale. C'était l'accalmie. Y faisait juste bon. Quand la brunante tombait, papa s'mettait à fredonner votre chanson. C'était l'bon temps. J'étais adorée, protégée. *(Petit temps.)* J'avais sept ans quand y'est mort. Tout est devenu noir. Jusqu'au jour où le p'tit voisin m'a embrassée. J'suis devenue une amoureuse envers et contre tous. Ça m'a sauvée. Faut pas perdre espoir, monsieur Leduc.

François : Tout c'qui m'reste, c'est la ballerine, une fiancée vue dans l'eau, sortie de mon cœur malmené. Tout l'monde dit que je l'ai inventée. Moi, j'pense que c'est Hector qui est allé la chercher. Y faut qu'elle existe. J'ai promis d'la marier.

Noir

Scène VII

À l'Hôpital. Dix jours plus tard. L'H.-O. expansif, raconte sa vie à François, pour le distraire, mais aussi pour être entendu par Marguerite. Marguerite va et vient dans la chambre.

H.-O.*:* Une ballerine! Cé pas faite pour les pays à défricher! Prenez ma mére. Presque tous é ans, un matin, a nous disait d'aller voir dans garde-robe. On ouvrait à porte, pis dans boîte à chat, un p'tit-frére, une p'tite sœur dormait, chialait ou s'mourait. Ma mére disait que la chatte s'était encore faite prendre par le Géant des Bois, que la prochaine fois y faudrait ben 'a surveiller, qu'avec tant de bouches à nourrir, ça suffisait. Mon pére v'nait voir le p'tit dans l'fond du garde-robe, pis toute fier, y partait travailler. Ben la chatte s'est faite prendre pendant trente ans. J'ai eu dix-sept fréres pis trois sœurs.

François : Quand j'pense que chez-nous, on est juste huit vivants.

Marguerite : Monsieur Leduc doit se reposer maintenant.

François : Encore un peu, garde. Les histoires de Monsieur L'Orignal me font du bien. *(À l'Homme-Orignal :)* Votre mère était tout un personnage !

H.-O. : A dansait peut-être pas, mé a l'arrêtait jamais. La nuitte pour se reposer, a tricotait dans sa berceuse. On s'ensommeillait au cliquetis de ses broches. Au matin, l'odeur du pain qu'a cuisait nous réveillait. A besognait à longueur de journées. Pour

aider, j'ai appris les tâches ménagères: repriser, tricoter, cuisiner, laver, repasser, ... Mon pére pis mes fréres, ça 'es faisait rire, y m'appelaient 'a « fille ».

François : Bien dans l'fond, c'est peut-être vraiment vous la ballerine.

H.-O. : J'veux pas vous décevoir, mé j'ai jamais porté le tutu. Pis on m'a enseigné les métiers d'homme ben assez vite.

Marguerite : Les visites sont terminées. Faudrait partir.

François : Ha non, garde ! Y'é pas si tard. Venez vous asseoir un peu.

H.-O. : Cé l'meilleur médicament qu'y peut pas avoér, garde Marguerite.

François : Continuez, Monsieur L'Orignal !

H.-O. : Su à ferme, y'avait pas assez d'ouvrage pour toute la tribu. À quinze ans, j'ai lâché l'école, j'ai lâché 'a ferme. Me suis mis bûcheron l'hiver, mineur l'été ou à travailler su 'é routes. Maudit labeur abrutissant. On nous traite pire que des bêtes. La paye flaubée à boisson pour oublier la dureté. Après la saoulerie, j'me réveille, j'sais pas où. Y'a des corps, de femmes, d'hommes, de sauvageonnes.

Marguerite : C'est assez, Monsieur L'Orignal ! Les portes vont fermer !

H.-O. : Un beau jour, monsieur l'missionnaire, comme mon pére, j'vas avoir une femme. Ça va ête ma femme. J'vas l'emmener dans mon « camp » su mon lac rien qu'à moé, caché entre deux montagnes mauves, dans un pays fabuleux. Ça va ête la paix et le bonheur. Bonsoér, messieurs, dames.

Noir

Scène VIII

À l'hôpital, une semaine plus tard. François remet une lettre à Marguerite.

François : Pourriez-vous m'la poster, s'il-vous-plaît?

Marguerite : Une aut' ballerine ?

François : Lucie Manseau, ma p'tite voisine à Sutton. Lucie Manseau cachée dans mes souvenirs. M'semble que j'l'ai beaucoup taquinée. J'lui faisais peur avec des

couleuvres. Si j'me souviens bien, on grimpait dans les pommiers, on courait les mouches-à-feu.

Marguerite : Ma foi, c'est vot' sixième ballerine en deux semaines.

François : Moquez-vous pas. J'cherche, j'essaie de m'rappeler : c'est forcément une fille que j'ai connue.

Marguerite : À chaque jour, c'est un nouveau nom, un nouveau visage. Un coup, à s'appelle Lucie, Julienne, ou ben Rose, Berthe, Martha. Tantôt est blonde, rousse, ou plutôt noire, finalement brune.

François : C'est vrai, j'suis un peu mêlé.

Marguerite : C'est pas grave. Envoyez toutes les lettres que vous voulez. Y'a bien une jolie fille qui va finir par répondre.

François : Lucie Manseau... J'suis sûr que c'est elle. J'ai l'souvenir d'une jeune fille douce, rieuse.

Marguerite : Comme toutes les autres!

François : Vous moquez pas. J'suis sûr qu'elle m'attend, qu'elle attend ma lettre. Y'a qu'une ballerine. Faut juste la trouver.

Marguerite : Vous avez peut-être raison, on a tous un grand amour qui nous attend. On a tous une ballerine qui nous pirouette dans tête. Ou plutôt j'ai un...

François : Continuez.

Marguerite : Non, rien.

François : J'vais continuer à votre place. J'ai rêvé que vous m'aviez faite une confession.

Marguerite : Quoi ?

François : Vous étiez prisonnière dans une tour. Vous vous êtes sauvée dans la forêt. Une bête rôdait dans les bois. Vous courriez. C'est pas clair si c'était pour fuir la bête ou la trouver.

Marguerite : Vous faites de drôles de rêves. Pensez plutôt à vot' ballerine. J'vais poster la lettre.

Marguerite s'éloigne, met son manteau. Comme elle va pour sortir, l'Homme-Orignal arrive.

Marguerite : Monsieur L'Orignal ! Monsieur Leduc va être content.

H.-O. : Chus pas v'nu pour lui. J'ai quêkchose pour toi.

L'Homme-Orignal lui remet un paquet.

Marguerite : Un cadeau. C'est pas ma fête. C'est pas Noël.

H.-O. : Dans forêt, j'entends une voix. J'm'arrête. D'où cé que? J'marche, j'course. Toujours est là. Toujours plus proche. Toujours plus loin. Toujours j'l'entends. Dans tous 'es sens, j'course. Pis j'tourne en rond. Pus d'eau dans bouche. Fatigué mort, accoté à un arbre : je m'couche su l'écorce. J'lève la tête. Dans 'es branche est là, cé ta voix, Marguerite. Tu dis mon nom. Le matin, au pied de l'arbre, j'suis couché en chien. Pis je reste, pis je reste.

L'Homme-Orignal part. Marguerite déballe le paquet. C'est une figurine sculptée dans une branche d'arbre. Elle représente Marguerite.

Noir

Scène IX

Hôpital, quelques semaines ont encore passé. François est habillé, assis sur son lit. Songeur, il fredonne. Quelques bagages reposent au pied du lit. Marguerite entre et ajoute un colis.

François *:* « Sous les feuilles d'un chêne,

Je me suis fait sécher ».

(Marguerite commence à parler sur la prochaine phrase.)

« Sur la plus haute branche,

Un rossignol chantait ».

Marguerite : Le grand départ demain, ça va m'faire drôle. On s'était habitué à vous.

(François et Marguerite terminent la chanson. Elle vient s'asseoir à ses côtés.)

« Il y a longtemps que je t'aime,

Jamais je ne t'oublierai. »

Marguerite : L'Anse-aux-rats va devenir un vieux souvenir pour vous. Une nouvelle vie vous attend.

François : Personne m'attend.

Marguerite : Vot' famille ?

François : J'ai r'çu aucune lettre. Ni de la famille, ni de…

Marguerite : La ballerine… Vous auriez dû continuer à écrire. Vous vous êtes arrêté à …, c'est quoi son nom ?

François : Lucie Manseau. J'pensais que c'était la bonne. J'm'étais trompé. J'ai pensé à personne d'autre. Jusqu'à semaine dernière.

Marguerite : Donc l'espoir renaît.

François : Oui.

Marguerite : Arrivé chez-vous, à Sutton, vous allez pouvoir lui écrire.

François : Non, j'pars pus. Est ici.

Marguerite : Qui ?

François : La ballerine.

Marguerite : À l'Anse-aux-rats ?

François : À l'hôpital.

Marguerite : C'est une grande nouvelle…

François : Elle me soigne depuis des semaines. Elle est bonne, généreuse, belle. Ça m'a pris du temps à la r'connaître. J'la cherchais dans mes souvenirs. Était juste à côté. C'est vous garde Marguerite.

Marguerite, *riant légèrement* : Vous m'appelez comme Monsieur L'Orignal. Vous vous trompez monsieur Leduc. C'est vot' mélancolie qui vous fait penser ça. Vous allez voir, chez-vous, tout va changer.

François : Depuis des semaines, vous dansez autour de moi avec vos plateaux, vos pilules, vos seringues. Vos mains me soignent, votre rire me console.

Marguerite : J'vous soigne comme j'soigne tous mes patients. J'suis infirmière.

François : Toutes vos attentions, vos beaux sourires ?

Marguerite : J'suis infirmière.

Petit temps.

François : J'ai trop l'air d'un curé ? J'vous plais pas ?

Marguerite : Vous êtes un très joli garçon, monsieur Leduc.

François : C'est ma maladie ? Mon cœur de bœuf ?

Marguerite : Continuez à chercher la ballerine, monsieur Leduc : elle n'est pas à l'Anse-aux-rats.

François : Pourtant, les lettres que j'vous ai remises.

Marguerite : Les lettres, oui.

François : J'me suis souvenu à matin. J'mêlais les noms, les visages. J'ai pas mis d'adresse sur les lettres. Vous avez rien dit?

Marguerite : J'vous laissais écrire. Ça vous sortait de vot' tristesse. C'était ça l'important.

François : Les lettres, vous vouliez pas les garder juste pour vous ?

Marguerite : Elles étaient pour la ballerine. J'les ai portées à la ballerine.

François : Où ?

Marguerite : À rivière.

François : Seigneur !

François se remet à chanter sa chanson, pas trop fort pour qu'on entende bien Marguerite : « J'ai perdu mon amie / Sans l'avoir mérité. / Pour un bouquet de roses / Que je lui refusai / Il y a longtemps que je t'aime / Jamais je ne t'oublierai». *Il peut murmurer les deux dernières phrases et le refrain.*

Marguerite : J'pensais bien faire. J'suis désolée. J'suis désolée, monsieur Leduc. Vot' cœur a continué d'grossir, il grossit un peu plus tous les jours. Tout c'qui vous reste c'est d'aimer. Mais bientôt le souffle court, bientôt les boursouflures, bientôt l'impotence. J'suis désolée, j'suis une amoureuse de l'amour, j'cherche un homme à embrasser, j'veux pas embrasser un mort, me r'trouver toute seule dans quèques années : les enfants, la misère, les regrets. J'suis désolée monsieur Leduc. Parce que vous êtes tellement aimable. Le cœur de bœuf vous a explosé d'amour avant de vous étouffer de mort. J'suis désolée, j'suis désolée.

Noir

Scène X

Arrivée de l'Homme-Orignal.

H.-O. : Bonjour la compagnie. Moé-si j'décabane. J'ai pus d'argent. La Fête est finie. Y'a plein de routes à construire dans l'Sud. Vous me reverrez l'printemps prochain. Cé ma tournée. Chez la vieille Odja à soér. Avant d'aller en enfer, on va casser à baraque. Monsieur le missionnaire, vous allez être là ?

François : Comptez sur moi.

H.-O. : Pis vous, ma belle Garde Marguerite ?

Marguerite : Espérez-moi ?

Noir

Scène XI

C'est la nuit. La fête a duré longtemps. Très éméchés, l'H.-O. et François se sont retrouvés dans la grange. L'alcool rend l'H.-O. amoureux de l'univers. François, plus trop conscient, a laissé les choses aller. À moitié vêtus, ils se caressent. Dans une lumière rougeoyante. Marguerite survient. Elle les observe, troublée. Elle repart. Puis elle revient. Elle va les rejoindre. L'H.-O. lui tend la main, elle s'assoit entre eux. Marguerite caresse doucement le visage de François.

H.-O. : Ma mére si belle le dimanche. Le repos enfin. Toute la famille en pique-nique à vieille carrière. Nous on se garroche à l'eau, on s'ébroue, on fait les fous. Ma mére étendue sur la nappe rouge. Mon pére vient à côté. L'embrasse. Pis des cris, des pleurs. On sort de l'eau, on court à ma mére. À retire doucement les énormes sangsues, pis a nous becque.

Marguerite se tourne vers l'Homme-Orignal, se penche vers lui. Elle l'embrasse.

Noir

Deuxième partie

Extrait musical : « Un jour, un jour... » de Stéphane Venne, interprété par Michèle Richard.

Montréal, Expo 67.

Personnages :

L'Homme-Orignal, devenu sculpteur.

Inês da Costa : Une visiteuse d'origine portugaise.

On découvre une vaste salle d'exposition, elle vient de fermer au public. Il est environ 9h30 du soir. Il fait noir, seuls des faisceaux lumineux illustrent les différentes sculptures. Arrive un homme. Il s'assoit et regarde les œuvres. C'est l'Homme-Orignal. Une jeune femme, Inês, sort de la pénombre.

H.-O. : Cé fermé mademoiselle. On vous a oubliée ? Moé, cé pas pareil, j'suis l'créateur : j'ai une permission spéciale.

Inês, *fait un petit oui de la tête*: Sim.

H.-O. : Vous comprenez l'français ?

Inês : Sim.

H.-O. : Do you parle English ?

Inês : Sim.

H.-O. : Vous vous sacrez d'moé?

Inês : Sim.

H.-O. : Vous faites ben ! *(Petit temps. Regardant les sculptures.)* Vous aimez ça ?

Inês : Sim.

H.-O. : Cé c'que j'voulais vous entendre dire. (*Petit temps.).* Moé-si, j'préfère le soér. De jour, y'a trop de monde, trop de lumière, trop de bruit. Mais là, dans le silence,

jusse mes créatures éclairées, j'les ai jamais vues comme ça. *(Petit temps.)* Cé moé qui a sculptées, vous savez?

Inês : Sim.

H.-O. : Vous m'comprenez pas, hein ? Ben moé, cé eux-autres que j'comprends pas. Sont débarqués, un beau matin, à l'Anse-aux-rats, tout énarvés, voulaient amener mes créatures à Montréal. Pour quoi c'est faire pour l'amour du christ ? « Pour l'Exposition Internationale de 67 », qui m'ont dit, « tous les regards du Monde braqués sur Montréal ». « Vous allez être la révélation. Vos sculptures vivent. » « Y'a quèque chose des statues de l'Île de Pâques, pis de l'Art esquimau ». « En plus, vous transmettez », cé ça qui ont dit : « Vous transmettez, de façon unique, toute l'âme consciente et inconsciente, physique et spirituelle de la nature féminine, voire de la Nature entière. » Entoucas, tout plein de niaiseries d'même !

Inês : Sim.

H.-O. : Excités comme y sont, j'ai ben peur qui m'laissent jamais revenir avec. J'me suis laissé saouler par leur babillage, même si ça fait des années que j'boé pus. Surtout par les chiffres qui m'sortaient, moé qui a jamais été à l'argent. J'ai signé plein de papiers. Y m'ont placé dans un bel hôtel. M'ont d'abord sorti dans des émissions de télévision. J'ai dû dire un paquet de niaiseries, parce que y'ont fini par pu m'sortir pantoute. J'me suis retrouvé tout seul, au centre-ville de Montréal, à marcher comme un vieil orignal. J'comprenais rien au micmac franglish qu'les montréalais parlent. Un bon soér, j'me sus tanné : j'ai pogné un taxi, y m'a mené jusqu'icitte. Le chauffeur, un Noér, « d'la Sorbonne » qui disait. Entoucas, lui, j'le comprenais. J'suis arrivé tard, y voulaient m'faire sortir à 9 heures comme tout l'monde. J't'leux ai piqué une saint-cibateiche de colère : y m'ont laissé tranquille. Pis astheur, y m'dérangent pus.

Inês : Que lindo.

H.-O. : Vous aimez ça?

Inês : Adoro.

H.-O. : Si vous saviez. *(Petit temps.)* Y'en a qui disent que j'ai tué ma femme. Ça fait tellement longtemps. C'était pas à première fois que ma belle Marguerite partait avec un autre. Moé-si, j'aimais ben les sauvageonnes, pis l'humanité toute entière. On s'disputait comme tout l'monde. Mé ça reprenait toujours. C'te fois-là, par exemple, quand j'ai su qu'était partie avec le beau Matéo, j'ai vu rouge. Y'était arrivé du Nord pour vendre ses fourrures. Y s'promenait au village avec sa prestance de dieu païen. Vous savez cé quoi un coeur de bœuf? Ben, on aurait dit que Marguerite

en avait un dans l'cerveau, moé-si d'ailleurs. Quand à s'mettait à aimer, le cœur y débordait, y'avait pu rien pour l'arrêter. Ça fait que cette fois-là, j'ai eu l'sentiment que si j'la laissais partir, j'la reverrais pus jamais. J'me suis saoulé toute la journée, j'ai pogné ma hache, pis j'parti après. J'les ai poursuivis toute la nuitte. Y neigeait. C'était comme dans un rêve, sans fin. Comme d'habitude, j'en ai perdu des bouttes. J'me suis réveillé au matin, la neige était rouge partout, le traîneau de Marguerite était renversé, ses chiens égorgés. Pas de corps par exemple, pas même un os. Les Sauvages ont parti à rumeur que j'les avais tués, pis que les loups les avaient mangés. Y'ont rien dit à gendarmerie. La neige a toute r'couvert. Pis au printemps, toute a disparu.

Inês : Adoro.

H.-O. : Si, adoro,... adorée... *(Petit temps.)* J'pouvais pas croiére que j'avais faite du mal à Marguerite. J'me disais que c'était un cauchemar, qu'a finirait par r'venir. J'l'ai attendue pendant des mois. Pour pas virer fou, j'ai commencé à gosser des arbres. J'faisais des courbes, des éclats, toutes sortes de formes. J'm'imaginais entendre sa voix pis j'me laissais aller. Ça m'apaisait un peu. Toutes les arbres devenaient des Marguerites, y'étaient sa beauté, sa chair, son fichu caractère, sa bonté. J'faisais ça en l'attendant. J'ai jamais arrêté.

Inês : Muitissimo lindo.

H.-O. : Vous m'faites ben trop parler. J'ai jamais dit ça à personne. Ce sera not' secret. Bateiche, ça donne soif. Ça fait des années que j'ai pas eu soif de même. *(Se désignant)* Je m'appelle l'Homme-Orignal. *(La pointant)* Et vous?

Inês : Inês da Costa.

H.-O. : Hé ben, Inês, c'est l'été de l'Expo, c'est 'a fête à Montréal à c'qui paraît. Est-ce que vous m'accompagnez ? Cé ma tournée !

Il lui tend le bras.

Inês, *prenant son bras* : Sim.

Ils sortent.

Noir

Troisième partie

2013. Montréal. Hôpital Notre-Dame.

Personnages :

Inês da Costa : Autrefois infirmière.

Océane : Une jeune fille de 16 ans.

Mathieu : Un jeune homme de 16 ans.

François Leduc : Arrière-grand-père de Mathieu.

Marguerite, surnommée « Margot, l'infirmière du Grand Nord dévorée par les loups ».

Scène I

Dans une chambre, un jeune homme transfusé repose dans un lit. Entre une infirmière. Elle tient un plateau avec différentes fioles, différentes pilules. Elle va directement voir le patient, le scrute intensément. Elle s'aperçoit qu'elle a le plateau dans les mains et va le déposer. Elle revient voir le malade, soucieuse. Il pousse un gémissement, elle se recule, surprise et apeurée, s'écrit : « Mon Dieu! ». *Il continue de geindre. Elle ne sait que faire :* « Mon Dieu, mon Dieu ». *Elle voit le tube de morphine, augmente la dose. Rien n'y fait. Il continue toujours de se plaindre. Paniquée, elle court au plateau :* «Santa Maria ». *Elle revient avec une bouteille. Comme elle va pour l'ouvrir, la morphine commence à faire son effet. Mathieu se calme. Inês aussi. Elle va la replacer. Elle revient voir Mathieu, lui prend la main. Elle commence à chanter un chant portugais. Quelqu'un ouvre la porte : elle pousse un cri.*

Inês: Ah! Tu m'as fait peur! Es-tu de la famille?

Océane : J'suis sa voisine.

Inês : Sa petite amie?

Océane : Juste sa partenaire de course.

Inês : C'est toi Océane? T'étais avec lui quand c'est arrivé?

Océane : Y s'est écroulé devant moi. C'est moi qui a fait le 911.

Inês : Et tu viens le voir?

Océane : C'est pas la première fois. T'es nouvelle toi?

Inês : J'remplace pour ce soir.

Océane : C'est quoi ton nom?

Inês : Inês.

Océane : D'habitude, c'est toujours les mêmes. *(Elle se dirige vers le lit.)* Y'é toujours dans l'coma?

Inês : J'pense bien. Mais y'était pas mal agité tout à l'heure.

Océane, *regardant le distributeur* : Christi! Cé ben trop élevé ça.

Elle replace la morphine à la bonne posologie.

Inês : Faut pas toucher !

Océane : Cé ben trop élevé, ça va pas l'soulager, ça va le tuer !

Inês, *regardant rapidement la machine, puis Océane* : On a dû l'accrocher.

Océane : « Tu » as dû « l'accrocher » ! Y'a personne d'autre ici.

Inês : Cé qui l'infirmière ?

Océane : Ça fait un mois que j'observe toute. J'sais toute ce qu'ils lui donnent, la posologie, les effets secondaires, la durée de l'effet, c'qui va lui arriver si reçoit son nouveau cœur, c'qui va lui arriver si le reçoit pas. J'sais toute. Faut dire que j'trippe vraiment hôpital.

Inês : Tu trouves pas ça déprimant ? Tout le monde vient mourir à l'hôpital. Surtout les vieux ! C'est plein de vieux partout ! Ça faisait 40 ans que j'avais pas mis les pieds dans un hôpital. Avant, c'était pas plein de vieux comme ça !

Océane : Ça fait 40 ans que vous pratiquez pu ? Êtes-vous une vraie infirmière ?

Inês : Oui, Oui. J'avais juste arrêté pour faire autre chose.

Océane : Pis vous avez recommencé quand ?

Inês : ...Ce soir.

Océane : Christi de Christ !

Elle délaisse Inês, se dirige vers Mathieu, va pour le toucher.

Inês : Vaut mieux pas le toucher !

Océane, *continuant son geste* : Vaut mieux que « tu » le touches pas ! *(Se retournant vers Inês.)* On t'a testée, j'espère !

Inês : Pourquoi ? Infirmière, un jour : infirmière toujours !

Océane : Y'a 40 ans, les ordinateurs existaient même pas !

Inês : Si.

Océane : Sûrement pas dans les hôpitaux !

Inês : De toute façon, c'est juste pour un soir.

Océane : Ben moi, j'pense que j'vais aller voir le contrôle pour leur demander ce qui se passe.

Elle va pour sortir.

Inês : Fais pas ça. J'te l'ai dit, c'est juste pour un soir. La fille de mon amie est en train d'accoucher. Y'avait personne pour la remplacer. Gisèle m'a demandé de finir son quart de travail. Je lui ai dit que ç'avait pas d'allure. Son premier petit-enfant : elle voulait pas manquer ça. J'suis seulement ici pour surveiller. Si y'a quelque chose qui va pas, j'appelle Robert, l'infirmier du 6e. Y'est dans le coup lui aussi. Y'a presque pas de patients sur l'étage.

Océane : Parce que c'est l'département des soins prolongés, pis l'hôpital en veut pu d'soins prolongés, christi de christ!

Noir

Scène II

L'« âme » de Mathieu se lève du lit et se met à parler directement au public. (Il pourrait aussi surgir de derrière le lit.) François aussi parle parfois au public.

Mathieu : Salut, moi, c'est : j'sais pas trop. Ma mère m'appelle Mathieu, mon père m'appelle Auto-Matt, j'suis Mad Matt pour mon ami Simon, pis Matou pour Océane.

François : Pis moi, j't'appelle mon p'tit « coeur de bœuf » !

Mathieu : Pour tourner le fer dans plaie. Merci !

François : On peut pas fuir not' destin Mathieu.

Mathieu : Pis là-dessus, t'en sais quèque chose. Lui, vous le reconnaissez ? C'est l'Ancêtre.

François : François Leduc, le missionnaire de 1935, son arrière-grand-père.

Mathieu : D'la minute où chus tombé coma, yé apparu. Pour m'attendre, j'cré ben.

François : Pour t'accompagner.

Mathieu : J'en demandais pas tant. Enfin bref, c'est moi Mathieu, Auto-Matt, Mad Matt, Matou, « Cœur de bœuf », le gars branché de partout dans le corbillard. Ouan, « corbillard », c'est comme ça qu'j'appelle ces foutus lits d'hôpital qui font juste attendre le bon moment pour « toute » nous « jumper » dans mort. Comme vous pouvez le constater, j'suis pas dans une situation tellement enviable. Pis toute ça, c'est de sa faute à lui, justement.

François : Attention, attention, moi j'dirais plutôt que c'est d'la faute au jogging, ce sport extrême où les gens s'garrochent partout au risque de se faire frapper par des autos ou de s'provoquer une crise cardiaque, comme c'qui t'es arrivé. Mets-en pas trop sur le dos de l'hérédité !

Mathieu : Le Jogging... C'était un vendredi après-midi, un vendredi après-midi c'est déjà trippant, ça annonce la fin de semaine, mais voilà-tu pas, en plus, que ma voisine Océane s'élance de son garage, à 4 heures pile, en joggant. Déterminée, souple, aérienne. On aurait dit une antilope de lumière dans le soleil de septembre. Waow. Le lundi suivant même heure, rejogging. Pis la même chose tous les jours de la semaine. C'est là que j'ai décidé de m'entraîner, moi aussi. J'avais enfin trouvé le moyen d'aborder la fille d'à côté.

François : C'est ça qui t'a rendu malade.

Mathieu : Faux : j'étais déjà malade.

François : Tu m'feras pas accroire que deux heures de jogging par jour, c'était bon pour ton cœur de bœuf !

Mathieu : Encore faux : 20 minutes ! Pis là-dessus, j'en marchais à peu près la moitié. Ça fait que : veux-tu bien me laisser me remémorer les meilleurs moments de ma vie en paix !

François : Non, ça va t'exciter : c'est pas bon pour toi !

Mathieu : Au contraire, partir en rêvant à Océane, c'est c'qui pourrait m'arriver de meilleur.

À partir de maintenant, Mathieu va revivre en flasback des moments des derniers mois.

Mathieu : Premier jour de jogging.

Mathieu amorce une course pénible. Océane, arrive du côté cour, sans un mot, et le dépasse aisément. Mathieu fait un drôle d'air au public.

Mathieu : Deuxième jour de jogging.

Mathieu entame sa course côté jardin. Performante, Océane passe comme une flèche. Mathieu arrête, découragé. Il passe un commentaire muet au public, genre : « Est donc ben bonne, j'pourrai jamais l'impressionner ! ».

Mathieu : Troisième jour de jogging.

Mathieu, au centre, essaie de reprendre son souffle. Il a un point au cœur. Océane arrive par le fond, le dépasse sans s'arrêter, puis elle s'arrête et revient sur ses pas.

Océane : C'est toi l'voisin qu'on voit jamais.

Mathieu fait affirmatif de la tête.

Océane : C'est l'fun jogger, hein?

Mathieu refait un oui moins assuré.

Océane : Faut pas j'm'arrête, si j'veux batte mon record.

Elle repart. Mathieu regarde le public découragé.

Mathieu : Sixième jour de jogging. Repos bien mérité.

Océane et Mathieu boivent un coke après leur entraînement.

Océane : Cé à cause d'la télé. J'décollais pus d'mon fauteuil. J'suis une passionnée des téléromans québécois, pis des séries d'hôpital, j'les écoute toute. J'm'en venais pas mal pâte molle, par exemple. Ça fait que j'me suis lancé un défi : faire un maximum de tours de parc, en vingt minutes. Mon max, c'est six. J'suis sûre que si j'avais pas arrêté pour te parler l'autre fois, j'me serais rendue à six et demie.

Mathieu, *inventant* : Ben moi, heu, c'est pareil. C'est à cause de l'ordi. J'suis un passionné des jeux de guerre. Quand j'suis pas à l'école, j'joue à guerre, seul ou avec mon ami Simon. Y'a deux semaines, j'ai flashé : j'pourrai jamais ressembler à un guerrier si j'passe toutes mes journées à l'ordi. C'est là qu'j'ai eu l'idée de m'entraîner. J'ai pas d'objectif précis par exemple, à part ressembler à un guerrier.

Océane : Toi un guerrier ? Tu veux vraiment devenir un guerrier ?

Mathieu : Ben oui.

Océane : Tu m'fais plutôt penser à un p'tit chat. Dans l'plus, un p'tit matou.

Mathieu : C'est pour ça, j'm'entraîne.

Océane : Va falloir que tu t'entraînes beaucoup.

Mathieu : J'suis déterminé.

Océane : O.K. matou, on va s'entraîner. Moi j'vas devenir une athlète, pis toi un guerrier.

Mathieu, *au public :* Un guerrier de l'amour, j'espère.

Océane : Quoi?

Mathieu : Un guerrier, pas un matou.

Océane : Cé c'qu'on verra.

Mathieu, *au public* : Pis c'est comme ça que j'ai commencé à fréquenter ma belle voisine d'à côté.

François : Pour le meilleur et pour le pire.

Mathieu regarde François de travers.

Noir

Scène III

23 heures. Inês et Océane reviennent d'une tournée auprès d'autres patients.

Inês : Y'é déjà 11 heures, faudrait que tu rentres. Tes parents vont s'inquiéter.

Océane : De toute façon, ces temps-ci j'habite chez ma sœur. J'peux rentrer à n'importe quelle heure.

Inês : Y'a rien à faire. T'as bien vu. Tu reviendras demain.

Océane : Mé si y'avait quelque chose à faire, pis que ton Robert est retenu sur son étage, tu pourrais être mal prise.

Inês : La nuit va être longue, mon amie revient pas avant 6 heures du matin. Fais comme tu veux.

Océane : Christi que j'vas faire comme j'veux !

Elles s'approchent de Mathieu pour voir si tout va bien.

Océane : Ça l'air d'être correct.

Elles vont s'asseoir. Océane sort son cellulaire.

Inês : C'est ton p'tit copain ? T'es très attachée ?

Océane : Je te l'ai dit, cé juste un ami. *(Temps.)* Y faut qu'il lui trouve un autre cœur au plus vite. Celui-là est fini.

Inês : Ça t'inquiète ?

Océane : Ben oui. *(Temps.)* T'as été infirmière dans ton pays ? J'te gage que c'était une pratique de brousse.

Inês : Au Portugal, il y a de très bons hôpitaux. Aussi bons, sinon meilleurs qu'au Québec. Puis on n'entasse pas les malades dans les corridors comme ici. (*Petit temps.)* Bon, pour dire la vérité, ça fait longtemps que je suis pas allée au Portugal: ça doit être le même foutu bordel qu'ici.

Elles rient de son gros mot : début de complicité.

Océane : Je m'excuse. J'voulais pas t'offusquer. Mé t'as-tu pratiqué au Québec?

Inês : Est-ce que c'est important?.

Océane : Oui.

Inês : J'suis devenue infirmière pour faire plaisir à mes parents. La souffrance des patients m'rendait malade. J'vérifiais sans cesse leurs médicaments. Quand ils mouraient, j'étais bouleversée. L'hôpital m'a fait comprendre que c'était pas ma place. J'ai dû quitter.

Océane : M'semblait ben !

Inês : J'ai pu me consacrer à ma première passion : le chant.

Océane : T'é chanteuse ?

Inês : J'avais commencé une belle carrière au Portugal. J'suis venue à Montréal en 1967 pour participer à un spectacle. Ça te dit quelque chose l'Expo 67?

Océane : J'suis souvent allée à Ronde. J'pense que ça date d'la même époque. Ma grand-mère dit qu'à l'attendait des heures en file avant d'entrer dans les pavillons. Le Casino fait d'l'argent avec ça astheure.

Inês : Ah..., l'Expo ... Un été extraordinaire. On dormait presque pas. Tout était musiques, fêtes, liberté. J'ai rencontré un Québécois, cet été-là. J'suis restée par amour. Puis j'ai eu Dario, un grand garçon maintenant, pilote d'avion dans le Grand Nord. Je me suis enracinée comme on dit. Même si j'ai parfois l'impression d'habiter un « entre-pays » : pas tout à fait ici et plus du tout là-bas.

Océane : J'avais quand même raison. T'és pu pantoute infirmière.

Inês : Si tu veux. J'ai quand même fait toute la formation. Toi, par exemple, t'as l'air d'avoir la vocation. T'es si jeune.

Océane : C'est sûr, j'viens d'abord pour voir Matou. Mé j'aime vraiment ça ici. J'aime c'que ça sent : le médicament, le désinfectant. C'est vrai que des fois, ça sent un peu la merde, pis l'vomi, mais moi ça m'dérange pas. *(Petit temps.)* Pis y sont toute en contrôle, y'a jamais rien qui les dépasse. Même dans les moments de panique, y trouvent des solutions. Y'écoutent, y'ont beaucoup d'écoute, mais y se font jamais embarquer par les histoires des gens, leurs bobos, sinon y seraient finis. C'est ça qui t'est arrivée; tu t'es laissée embarquer par tes patients : t'as été finie.

Inês : C'est ça j'ai été finie.

Noir

Scène IV

Mathieu se relève de son lit.

Mathieu : Océane, seulement son nom m'faisait flipper. Océane..., j'rêvais de m'noyer dans ses bras, dans sa peau, dans ses seins.

François : Hum, hum. J'pensais la même chose de ma belle Lucie. Mais j'l'aurais pas dit d'même.

Mathieu : Toujours là toi. T'es pas retourné dans ta tombe.

François : J'sais qu'tu m'en veux. Mon traîneau qui a défoncé la glace, c'était toujours bien pas d'ma faute !

Mathieu : Tout le monde t'en veux, l'Ancêtre.

François : Pourquoi?

Mathieu : T'a jamais dit à ta chère Lucie que t'avais un cœur de bœuf.

François : Lucie, ma belle Lucie. Ma ballerine du rang Croche qui a jamais dansé l'ballet d'sa vie. Était tellement fine, tellement bonne. J'avais besoin d'elle. J'ai eu peur d'y faire peur si j'y parlais d'ma maladie.

Mathieu : Pis sept ans plus tard, tu l'as laissée veuve, quat' enfants, pas d'sécurité sociale, débrouille-toi.

François : J'ai fait ces enfants-là par amour. J'ai voulu engendrer l'espoir. Lucie a été vaillante. Elle les a bien élevés.

Mathieu : En s'débattant tous les jours contre la misère. Pis après, à chaque génération, t'as donné ton cœur de bœuf à un descendant. Pis là, c'est moi qui a pogné le gros lot : une espérance de vie d'à peu près 25 ans. Pis comme ça va là, si j'me rends à fin du mois, j'vas être ben content. Pis c'est toi qui me l'a donné, c'te maudit cœur-là.

François : Sans moi t'aurais jamais existé! Jamais aimé!

Mathieu : J'pas sûr qu'on peut appeler ça exister. Quand j'vais pas à l'école, j'vais à l'hôpital. M'man me surprotège. P'pa fait toute à ma place. On peut pas dire que ma vie palpite.

François : Mais dans toute c'te grisaille, t'as vu une lumière.

Mathieu : Pis la seule chose à faire, c'était de courir après.

Mathieu : Quinzième jour de jogging.

Océane attend depuis un p'tit moment. Mathieu arrive tout essoufflé.

Océane : T'as donc ben d'la misère. Y'as- tu un problème?

Mathieu : Non, non. J'prends la forme.

Océane : M'semble t'en reperds. T'aimes-tu vraiment ça courir?

Mathieu, *se risquant* : Avec toi, c'est l'fun courir.

Océane : Té toujours loin derrière.

Mathieu : Après, on jase, c'est l'fun.

Océane : Cé drôle. J'ai jamais été jasante, j'ai jamais eu d'amie d'fille, mé avec toi, cé pas pareil.

Mathieu, *se risquant encore :* C'est peut-être parce que j'suis un ami d'gars.

Océane : Non, té pas comme un gars, té mon ami matou. Cé pour ça, j'te dis presque tout. Comme à ma doudou, quand j'étais p'tite.

Mathieu, *au public* : Ben quoi ? C'était toujours bien un début !

Mathieu : Dix-huitième jour de jogging.

Mathieu : Pour faire pardonner ma performance, j't'invite voir un film : Anna Karénine. C'est monté un peu fucké, mais c'est super bon. Une histoire d'amour. *(Au public :)* Les filles aiment ça d'habitude.

Océane : Bof, les films d'amour. Ça finit toujours trop ben ou trop mal : j'y crois pas. Ça finit comment ton affaire ?

Mathieu : Heu, la fille pis l'gars s'aiment au boutte, envers et contre tous.

Océane : Cé ça la fin ?

Mathieu : Euh, la fille s'fait lâcher par son chum, pi à s'jette d'vant un train.

Océane : Christi de christ !

Mathieu : Finalement, a m'a invité chez-eux. On a écouté pendant cinq heures *Docteur Grey's Anatomy*. D'habitude, ça m'écœure, les séries d'hôpital. Mais là, c'est Océane que je r'gardais. Océane qui trippait, qui riait, qui pleurait. J'ai jamais vu une aussi belle vue.

Mathieu : Vingt-deuxième jour de jogging.

Mathieu arrive en marchant, tout essoufflé.

Océane : Ben si t'es pas capab courir, j'sais pas c'que tu viens faire icitte.

Mathieu : J'avais un point au cœur.

Océane : Depuis quand? Depuis trois semaines?

Mathieu : Ben, j'prends la forme.

Océane : Arrête de niaiser. Tu dis ça depuis l'début. Pis là, tu cours même pu. (*Mathieu ne sait pas quoi dire.)*Tu m'ralentis, tu m'démotives. J'préfère courir toute seule astheure.

Mathieu : J'ai une maladie cardiaque. C'est pour ça j'ai d'la misère.

Océane : Pis moi chus la reine du Canada, trouve aut' chose !

Mathieu : J'ai un cœur mal faite, j'ai eu plein d'opérations, r'garde.

Il lui montre une cicatrice sur le ventre.

Océane, *réalisant sa méchanceté* : Ben pourquoi tu cours ? Pourquoi tu l'as pas dit ?

Mathieu : J'voulais pas t'emmerder avec ça. J'trouve ça dur, mais ça m'fait du bien courir.

Océane : Ah matou, excuse-moi. Ch't'à vif. J'veux mordre tout l'monde aujourd'hui.

Océane va s'asseoir et commence à pleurer.

Mathieu : Océane ? Qu'est-ce qu'y va pas ?

Océane : Y'a rien qui va pas. Toute va ben. Cé toi qui va pas.

Océane recommence à pleurer, Mathieu vient pour la prendre dans ses bras. Océane éclate.

Mes parents s'séparent. Y'attendaient mes 16 ans ! Té assez grande astheure ! Bonne fête ! Ostie de christ !

Océane part en courant.

Noir

Scène V

1 heure du matin. Le temps s'alourdit, les minutes sont plus longues. En buvant un café, Inês et Océane sont étendues sur des chaises.

Inês : J'en profitais. J'savais que je revivrais plus jamais ça. Imagine, le monde entier réuni sur une île. Chaque pays présentait ce qu'il avait de plus beau, de plus moderne. Et dans c'temps là, la modernité, c'était tout en couleur. Y'en avait pour tous les goûts : des spectacles, des expositions, d'la bouffe et puis la jeunesse en délire.

Océane : Mettons qu'en fait de jeunesse t'as pas pris le plus jeune. Y'avait 45 ans plus vieux que toi?

Inês : Un après-midi, j'ai visité le pavillon du Québec. La dernière salle, c'étaient des sculptures : HERMÉNÉGILDE O'NEIL (c'était son vrai nom), UN HOMME AU PAYS DES FEMMES. Quand je suis entrée, j'ai eu le vertige. J'avais jamais rien vu d'aussi beau, d'aussi fort. Ça m'chavirait, ça m'emportait. Le temps s'est arrêté. Puis les lumières se sont éteintes. Seules les sculptures demeuraient dans la lumière et un homme : lui, l'Homme-Orignal. Il m'a parlé, j'aimais sa voix. J'comprenais rien. J'comprenais tout. Il m'a donné le bras. J'l'ai jamais lâché.

Océane : Pis t'as tout quitté pour lui? Tu l'as même suivi dans l'fond des bois?

Inês : À l'Anse-aux-rats, le village existe plus.

Océane : J'espère, avec un nom pareil.

Inês : Là-bas, j'ai appris que mon mari avait déjà une femme.

Océane : Christi de christ!

Inês : Marguerite ou Margot l'infirmière du Grand Nord dévorée par les loups. Une autre infirmière. Elle était disparue dans nature, y a très longtemps. Il y avait toutes sortes de rumeurs, toutes sortes de légendes. Les Attikameks disaient qu'on l'avait tuée, puis que des loups l'avaient dévorée. Ils croyaient que les nuits de grands vents, si on l'implorait, Marguerite s'échappait de leur gueule et les forçait à la mener auprès des mourants pour les soigner.

Océane : Était morte. T'avais pas de rivale.

Inês : L'Homme-Orignal m'a avoué que c'est lui qu'on avait soupçonné d'avoir tué Marguerite par jalousie. Que dans ce temps-là, il buvait beaucoup et ça lui arrivait de perdre la carte. Il l'avait beaucoup aimée. Elle s'était enfuie avec son amant, Matéo, un amérindien.

Océane : Tu penses qu'il l'a tuée ?

Inês : J'suis sûre que non.

Océane : Il l'aimait encore ?

Inês : J'suis sûre que oui.

Océane : Pis té restée ?

Inês : C'est la puissance de son amour pour Margot qui m'avait éblouie dans ses sculptures. C'est à cause de cet amour-là que je m'étais mise à l'aimer. *(Petit temps.)* Peu de temps après, il a commencé à peindre de grands tableaux, des paysages fantastiques, avec une jeune femme. C'était moi. Un enfant s'est ajouté quand Dario est né. *(Petit temps.)* Il a quand même continué à sculpter des formes étranges et magnifiques. On n'a plus jamais parlé de Margot.

Océane : Jamais ?

Inês : Le 14 juin 1982, quand je me suis réveillée, j'enlaçais le corps de l'Homme-Orignal. Il souriait. Son corps était froid. Sans vie. Je me suis écroulée au pied du lit et ce n'est pas Dieu, c'est Margot que j'ai suppliée de venir lui rendre son souffle, sa chaleur. Margot, l'infirmière du Grand Nord dévorée par les loups ! Je suis restée là de longues minutes à l'implorer. Rien. Margot, c'était juste une légende. *(Petit temps.)* Je me suis couchée près de mon homme. Je lui ai parlé pendant des heures. Il m'entendait. Dans son silence. *(Petit temps.)* Bientôt une heure. Moi qui voulais te conter de belles histoires pour t'endormir. C'est réussi. Essaie quand même de te reposer.

Petit temps.

Océane, *pas du tout endormie* : Moi, j'veux jamais aimer. L'amour cé mortel. J'ai vu mes parents s'déchirer pendant des années. J'ai tellement souhaité qui s'séparent. Pis quand ils l'ont faite, ça mé tombé d'sus comme un truck. Pis r'garde Matou. J'suis pas stupide, j'voyais ben qui m'courais après, la langue à terre, les yeux pleins de buée, à bout de souffle. Moi, c'que J'voulais, cé un ami, rien qu'un ami, cé beaucoup un ami. Mé y'a toute cassé, pis je l'ai tué.

Noir

Scène VI

Mathieu, *au public* : Pendant une semaine. La porte du garage d'à côté est restée fermée. L'vendredi suivant, j'en pouvais pus. J'me suis faite un plan, pis j'suis allé sonner chez eux. La porte a ouvert : Océane.

Océane, *à Inês* : J'avais l'feeling qui viendrait : j'étais prête, mes runnings aux pieds. Arrivés au parc, y'a pas voulu courir. Y m'a dit qui m'attendrait. Ça fait que j'ai commencé à jogger.

Mathieu, *au public* : En faite, j'ai sauté sur mon vélo, j'essayais d'aller le plus vite possible, pour me rendre aux intersections avant elle. Pis à chaque coin de rue, une surprise…

Océane : Y m'attendait avec son appareil photo, des confettis, un bouquet de fleurs, un pistolet à eau. « Hey, le taré ! » Y'était dingue, complètement fou.

Mathieu : Après sa course…

Océane : Dans l'parc, y'avait mis une nappe rouge avec des biscuits pis du jus d'orange. « T'es donc ben bizarre ! »

Mathieu : Était déconcertée, mais à riait. Avait faim, avait soif. À s'est assise, on a pique-niqué.

Petit temps.

Océane : Pis là, y'a eu un temps mort. J'aime pas ça les temps morts.

Mathieu : Ostie, qu'j'étais ben.

Océane : Chus v'nue pour m'lever : Aïe !

Mathieu : Qu'est-ce t'as ?

Océane : Une crampe !

Mathieu : Veux-tu j'te masse ?

Océane : J'aime pas ça les massages.

Mathieu : Pour calmer tes muscles.

Océane : Y vont s'calmer tout seul. J'aime pas trop ça qu'on m'touche.

Mathieu, *menteur :* Ha, moi aussi, j'comprends ça.

Océane se masse le mollet elle-même. Petit temps.

Mathieur : Ça veut dire t'as jamais joué à tag ?

Océane : Ha, ça oui.

Mathieu : Ben tag !

Océane : Ha ça, tag !

Mathieu : Tag !

Océane : Tag !

Mathieu : Tag !

Océane : Tag !

Mathieu, *au public* : Pis là, on s'est comme tiraillé.

Océane, *à Inês* : On s'roulait sur la nappe rouge, dans és biscuits, dans l'jus.

Mathieu et Océane : C'était jusse un jeu.

Océane : Y s'est mis à m'chatouiller.

Mathieu : À riait, à riait.

Océane, *en riant, mais essayant d'être sérieuse* : Arrête ça.

Mathieu : J'ai continué.

Océane : J't'en supplie.

Mathieu : J'ai encore continué.

Océane, *« ça suffit ! »* : Christi !

Mathieu : Là, j'me suis arrêté.

Petit temps.

Océane : Y'était couché sur moi.

Petit temps.

Mathieu : J'ai senti son corps, son cœur, ses seins.

Océane : Son pénis !

Mathieu : J'ai pris son visage dans mes mains. J'voyais jusse sa bouche. J'ai comme voulu la boire.

Océane, *fâchée noire* : Non, Matou, arrête ça ! Arrête ça christ ! *(Petit temps.)* On est des amis, des bons amis. Qu'est-ce tu fais ? Va pas toute gâcher. R'commence pus jamais ça !

Petit temps.

Mathieu, *il encaisse le coup et s'écrit:* Excuse !

Temps d'une respiration.

Océane : Pis là yé parti à courir.

Mathieu : Comme le vent, comme une flèche.

Océane : Y' était pas rejoignable, pas arrêtable.

Mathieu : J'aurais voulu m'mettre à voler.

Océane : Jamais vu courir quèqu'un de même.

Mathieu : Pour dépasser les nuages, pis disparaître.

Océane : Cé là qui sé effondré.

Mathieu : Le cœur m'a empli toute la poitrine, pis y s'est déchiré en p'tits morceaux.

Noir

Scène VII

À l'hôpital aussi le cœur de Mathieu flanche : l'alarme se déclenche. Océane, seule dans la chambre, se réveille. Inês n'est pas là. Elle se penche sur Mathieu.

Océane : Inês, Inês !

Inês, *arrivant* : Qu'est qu'y a ?

Océane : Son cœur lâche.

Inês : J'vais appeler Robert.

Océane : Pas l'temps. C'est déjà arrivé. Faut l'piquer à nitro. Faut trouver la nitro. Vite !

Inês : Oh, mon Dieu !

Océane, *trouvant la seringue :* Je l'ai. *(Petit temps.)* Comment on pique ?

Inês: Faut une grosse veine.

Océane : J'ai jamais faite ça.

Inês : Laisse, j'm'en souviens.

Inês donne l'injection. L'alarme s'éteint. Océane et Inês regardent l'électrocardiogramme qui se stabilise. Épuisées, elles s'assoient. Petit temps.

Inês : Ha, Gisèle, reviens vite.

Océane : Faut appeler Robert.

Inês : J'm'en occupe. *(Elle compose le numéro.)* Y devrait pas tarder.

Elle vient pour se rasseoir, l'alarme repart.

Océane, *allant voir Mathieu :* Qu'est-ce t'as fait, tu l'as raté ?

Inês : Non... C'était correct...

Océane : Faut le repiquer !

Inês, *essayant de le piquer :* J'suis plus capable. Ma main tremble.

Océane : Christi, y'a une solution, y'a toujours une solution ! Un massage cardiaque! T'é capable ?

Inês : Ça fait longtemps.

Océane : Essaie.

Inês essaie à trois reprises.

Inês : J'suis pas assez forte.

Océane : À deux on va être fortes.

Toutes les deux essaient ensemble : le cœur repart. L'alarme s'éteint.

Océane : Cours chercher Robert astheure.

Inês : Oui.

Inês s'élance vers la porte. La porte s'ouvre. On entend comme un hurlement mêlé à du vent. Une vieille dame apparaît, habillée de fourrures : Margot, l'infirmière du Grand Nord dévorée par les loups…

Inês : Madame vous pouvez pas être là, y'a urgence.

Margot : Calmez-vous, j'viens vous aider.

Inês : Madame, laissez-moi passer. Vous vous êtes trompée de place.

Margot : Margot, l'infirmière du Grand Nord dévorée par les loups, se trompe jamais de place. Il fait tempête dehors. Vous m'avez appelée ?

Petit temps. Océane et Inês se regardent décontenancées.

Inês : Margot est morte depuis longtemps !

Océane : Pendant j'dormais, j'ai pas arrêté de penser à Margot.

Inês : Si était pas morte, elle aurait plus de 100 ans aujourd'hui.

Margot : 103 ans. À soigner. À aimer.

Océane : Les loups vous ont pas dévorée ?

Margot : J'ai jamais eu peur des loups. Ils m'ont accompagnée toute ma vie. Ils rôdaient aux alentours, me protégeaient parfois. Un jour, j'vivais seule depuis longtemps, ils ont hurlé toute la nuit, au matin, ils étaient là dans ma chambre. Ils sont montés dans mon lit. Quand j'me suis réveillée, ils tiraient mon traîneau. Depuis je vagabonde avec eux.

Océane : C'é vrai que vous êtes capab' de guérir les gens très malades ?

Margot : Certaines nuits de grands vents, les prières des amoureux éplorés se rendent jusqu'à nous. Leurs complaintes nous guident jusqu'à leur conjoint mourant.

Océane : Est-ce que vous pouvez guérir Matou ?

Margot : Tu m'as appelée pour ça, non ? Ça va prendre toute la puissance de nos amours. Tout mon amour pour Matéo. Tout ton amour pour l'Homme-Orignal, Inês...

Inês : Marguerite, si c'est bien toi, je t'ai enviée, admirée, ... haïe. Tu as été sa passion.

Margot : Tu as été sa tendresse.

Inês : Tu as été son inspiration.

Margot : Tu as été sa joie.

Inês : Tu lui as donné une œuvre.

Margot : Tu lui as donné un fils.

Inês : Je l'ai aimé parce qu'il t'avait aimée.

Margot : J'ai cessé de l'aimer quand j'ai rencontré Matéo. La noblesse de Matéo. Son humour. Sa fierté d'être Attikamek.

Océane : On a dit que l'Homme-Orignal vous avait assassinée.

Margot : La nuit de notre départ, Matéo et moi, on dormait sous la tente. Les aboiements et les gémissements de nos chiens nous ont réveillés. Dehors, il faisait nuit noire. On n'entendait que leurs cris. Un démon massacrait nos chiens. On a pris peur. On s'est enfui dans la neige, dans la forêt, dans l'immensité. *(Petit temps.)*Je ne suis jamais revenue à l'Anse-aux-rats. On s'est promené d'un territoire à l'autre, d'une tribu à l'autre. Je soignais les gens, j'apprenais toujours, on m'accueillait partout.

Inês : Si c'est toi Margot, pourquoi tu n'es pas venue quand je t'ai implorée ? Ta seule vue l'aurait ramené à la vie.

Margot : Inês, je peux guérir les gens, pas les ressusciter. L'Homme-Orignal est mort dans tes bras. Il est mort heureux.

Inês : Je t'ai détestée pour ça.

Margot : Je n'pouvais rien pour lui. Mais ce soir, on peut sauver Matou. Si tu veux ?

Inês, *regardant Océane* : Oui. Qu'est-ce que je dois faire?

Margot : Auprès de Matou, toutes trois réunies, ravivons nos amours anciennes, appelons nos amours présentes, espérons nos amours futures. Toutes trois ensembles ameutons le plus beau, le plus trouble, le plus ardent. Seul ce tourbillon pourra raviver le cœur de ton amoureux.

Inês : Océane?

Océane : Heu.., cé pas mon amoureux.

Margot : Non ?

Océane : Cé un ami.

Margot : Ah...

Océane : Mon meilleur ami.

Margot : C'est pas assez.

Océane : Je l'aime beaucoup.

Margot : J'pourrai rien pour lui.

Petit temps.

Océane : Il faut aimer comment ?

Margot : À la folie, au désespoir, à s'engouffrer.

Océane : J'peux pas. Ça fait trop mal.

Margot : Je sais.

Margot fait le geste de partir.

Océane : Margot, attendez. *(Petit temps.)* Comment on aime ?

Margot : Prends ma main. Ferme les yeux.

Inês prend l'autre main d'Océane.

Margot : À travers une contrée d'arbres immenses et de rocs, cours,

Inês : Cours,

Margot : Cours à la limite de tes forces. Tes pieds s'écorchent,

Inês : Tes pieds s'enflamment,

Margot : Tes pieds s'envolent,

Inês et Margot : au-dessus des rivières, des montagnes, des étoiles.

Margot : Arrivée au soleil, ouvre les yeux. Et dis son nom.

Océane, *s'écrie :* Mathieu…

Noir

Scène VIII

Le lendemain, Mathieu se réveille. Océane est à ses côtés. François observe la scène en retrait.

Mathieu : Océane ? T'es là ?

Océane : Oui.

Mathieu : Qu'est-ce qui s'est passé ?

Océane : T'es guéri.

Mathieu : Comment ?

Océane : J'sais pas.

Océane prend la main de Mathieu. Petit temps.

Océane : Excuse.

Mathieu : Pourquoi?

Océane : L'autre fois.

Mathieu : C'était d'ma faute.

Océane : J'étais pas prête.

Mathieu : J'sais.

Temps.

Océane : J'voulais pas qu'tu meurs.

Mathieu : Bien non.

Petit temps.

Océane : Mathieu…

Océane dépose sa tête sur la poitrine de Mathieu. Mathieu glisse sa main dans les cheveux d'Océane.

Mathieu : Océane.

Petit temps. À l'arrière de la chambre, Margot vient rejoindre François.

Margot : T'es content?

François : Merci. *(Petit temps.)* Le cœur de bœuf avait quand même du bon.

Margot : Mais beaucoup trop de méchant. Il ne reviendra plus. Tu peux partir tranquille.

Petit temps.

François *:* Hum, hum…J'suis venu te chercher…

Marguerite : Déjà?

François : On t'oubliera pas Marguerite, dite « Margot l'infirmière du Grand Nord dévorée par les loups! »

Marguerite : Oh que si!

François donne le bras à Marguerite. On les voit partir tranquillement. Avant de sortir, ils jettent un dernier regard au jeune couple enlacé.

Noir

FIN

BIBLIOGRAPHIE

I.THÉORIES ET RÉFLEXIONS SUR LE THÉÂTRE

Monographies

Charest, Rémy. 1995. *Robert Lepage : Quelques zones de liberté.* Québec : L'instant même / Ex Machina, 222 p.

Chénetier-Alev, Marion. 2010. *L'oralité dans le théâtre contemporain.* Sarrebruck (Allemagne) : Éditions universitaires européennes, 576p.

Côté, Jean-François. 2005. *Architecture d'un marcheur : Entretiens avec Wajdi Mouawad.* Coll. « l'écritoire ». Montréal : Leméac, 147 p.

Danan, Jasper et Jean-Pierre Sarrazac. 2012. *L'Atelier d'écriture théâtrale.* Coll. « Apprendre ». Arles : Actes sud-Papiers, 89 p.

Féral, Josette. 1998. « Peter Sellars : Une mise à l'épreuve ». Chap. in *Le corps en scène* T. 2 de *Mise en scène et Jeu de l'acteur*, p. 295-318. Montréal : Éditions Jeu; Carnières (Bel.) : Éditions Lansman.

Knapp, Alain. 1993. *A.K. une école de la création littéraire.* Paris : Actes sud-Papiers, 200 p.

Lehmann, Hans-Thies. 2002. *Le Théâtre postdramatique.* Trad. de l'allemand par Philippe-Henri Ledru. Paris : L'Arche Éditeur, 308 p.

Moldoveanu, Mihail. 2001. *Composition, lumière et couleur dans le théâtre de Robert Wilson.* Paris : Alain de Gourcuff Éditeur, 283 p.

Pommerat, Joël. 2007. *Théâtres en présence.* Coll. « Apprendre ». Arles : Actes sud-Papiers, 34 p.

Roy, Irène. 1993. *Le théâtre Repère: Du ludique au poétique dans le théâtre de recherche.* Québec : Nuit blanche Éditeur, 97 p.

Sarrazac, Jean-Pierre. 1999. *L'Avenir du drame*. Belfort : Circé.

_____. 2002. *La parabole ou l'enfance du théâtre*. Coll. « Penser le *théâtre* ». Belfort : Circé, 265 p.

_____. 2004. *Jeux de rêves et autres détours*. Belval : Circé, 143 p.

_____. 2012. *Poétique du drame moderne*. Coll. « Poétique ». Paris : Seuil, 403 p.

Sellars, Peter. 1994. *Peter Sellars : Conférence*. Coll. « Apprendre », no 1. Arles : Actes sud-Papiers, 47 p.

Ubersfeld, Anne. 1982. *Lire le Théâtre*. Paris : Messidor / Éditions sociales, 300 p.

Périodiques

Brault, Marie-Andrée. 2008. « Les lunettes de Lorette ou la vie est plus intéressante que le théâtre ». *Jeu,* No 126, mars, p. 185-188.

Konrad, Angela. 2007 « Esthétiques théâtrales européennes - Tendances ». *Jeu,* No 125, décembre, p. 159-164.

Guay, Hervé. 2006. « Le nouveau désarroi amoureux et quelques vertiges identitaires :Portrait de la dramaturgie de 1995 à 2005 ». *Jeu,* No 120, septembre, p. 96-104

Lévesque, Solange. 2006. « Chercher la réalité au coeur de la fiction : entretien avec Annabel Soutar ». *Jeu,* No 119, juin, p. 158-162.

_____. 1995. « Barbara, Angèle et Jacqueline » *Jeu,* No 75, juin, p. 142-145

Pavy, Didier. 1999. « La pièce qui accuse : cinq ans après le génocide rwandais ». *Nouvel Observateur,* No 1810, 15 juillet, p. 52-53.

Dictionnaires

Corvin, Michel (dir. publ.). 1991. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris : Bordas, 940 p.

Pavis, Patrice.1987. *Dictionnaire du théâtre.* Paris :Messidor/Éditions sociales, 477p.

Mémoire

Guilmaine, Anne-Marie. 2006. « *Au détour de juin, en plein cœur des ambivalences (titre provisoire pour création à géométrie variable)* : la pluralité des possibles ou la mise en jeu d'une combinatoire scénique par le biais du performatif. Thèse de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 59 p.

II. THÉÂTRE DU QUOTIDIEN

Monographies

Biet, Christian, et Olivier Neveux (dir. publ.). 2007. *Une histoire du spectacle militant/Théâtre et cinéma militants 1966-1981.* Coll. « Théâtre et cinéma ». Vic la Gardiole :(France) : L'Entretemps, 463 p.

Certeau, Michel de. 1980. *L'Invention du quotidien I / Arts de faire.* Coll. « 10/18 ». Paris : Union Générale d'Éditions, 375 p.

Certeau, Michel de, Luce Giard et Pierre Mayol. 1994. *L'Invention du quotidien II /Habiter, cuisiner.* Coll. « Folio/Essais ». Paris : Gallimard, 416 p.

Collectif. 2000. *Théâtre Aujourd'hui N°8, Michel Vinaver.* Coll. « Théâtre Aujourd'hui ». Paris : Centre national de documentation pédagogique, 160 p.

Deutsch, Michel. 1990. *Inventaire après liquidation.* Paris : L'Arche, 123 p.

_____. 1999. *Le théâtre et l'Air du Temps.* Paris : L'Arche, 134 p.

Faivre, Bernard. 2007. « Une belle aventure : La jeune lune tient la vieille lune toute une nuit dans ses bras (Théâtre de l'Aquarium) ». In *Une histoire du spectacle militant/Théâtre et cinéma militants 1966-1981*, sous la dir. de Christian Biet et Olivier Neveux, p. 158-165. Coll. « Théâtre et cinéma ». Vic la Gardiole :(France) : L'Entretemps.

Foucault, Michel. 1975. *Surveiller et punir.* Paris :Gallimard, 318 p.

Ubersfeld, Anne. 1989. *Vinaver dramaturge.* Paris : Librairie Théâtrale, 226 p.

Vinaver, Michel. 1998. *Écrits sur le théâtre I.* Paris : L'Arche, 322 p.

_____. 1998. *Écrits sur le théâtre II.* Paris : L'Arche, 255 p.

Périodiques

Besson, Jean-Louis. 1975. « F. X. Kroetz / Une résurgence du naturalisme? » *Travail Théâtral*, No 18-19, jan.-juin, p. 156-160.

Deutsch, Michel et Jean-Pierre Sarrazac. 1975. « Le Théâtre de la Carriera ». *Travail Théâtral*, No 18-19, jan.-juin, p. 131-142.

Dort, Bernard. 1977. « Écrits sur le théâtre / Le moins et le trop ». *Travail Théâtral*, No 27, avril-juin, p. 3-9.

Handke, Peter, et Dieter E. Zimmer. 1976. « Extraits d'une correspondance entre Dieter E. Zimmer et Peter Handke». *Théâtre/Public*. No. 10, avril, p. 27.

Jourdheuil, Jean, Monique Le Roux et Jean-Pierre Sarrazac. 1978. « La fin des certitudes / Entretien avec Michel Dubois et Claude Yersin ». *Travail Théâtral*, No 32-33, p. 79-90.

Sarrazac, Jean-Pierre. 1975. « L'écriture au présent / Entretiens avec Georges Michel, André Benedetto, Xavier Pommeret et le Théâtre de l'Aquarium ». *Travail Théâtral*, No 18-19, jan.-juin, p. 55-85.

_____. 1976. « L'écriture au présent / Nouveaux entretiens avec Michel Vinaver, Jean-Paul Wenzel, Claudine Fiévet, Michel Deutsch et Jacques Lassalle ». *Travail Théâtral*, No 24-25, juil.-déc., p. 82-102.

_____. 1977. « La parole des absents / Trois notes sur *La jeune lune tient la vieille lune toute une nuit dans ses bras*, spectacle collectif du Théâtre de l'Aquarium ». *Travail Théâtral*, No 28-29, juil.-déc., p. 91-95.

_____. 1980. « Le retour au théâtre de l'écrivain en France / Le théâtre du quotidien». *Jeu*, No 17, 4e trimestre, p. 47-55.

Stein, Peter. 1976. « Se souvenir est un travail politique ». *Théâtre/Public*. No. 10,avril, p. 26.

Talbot, Armelle. 2008. « Théâtres du pouvoir, théâtres du quotidien / Retour sur les dramaturgies des années 1970 ». *Études théâtrales,* No 43, 144 p.

Ubersfeld, Anne. 1975. « Parole populaire, dérision du discours ». *Théâtre/Public*. No. 5-6, juin-août, p. 11-12.

Wenzel, Jean-Paul. 1975. « Loin d'Hagondange ». *Théâtre/Public*. No. 5-6, juin-août, p. 21-22.

Oeuvres

Deutsch, Michel. 1987. *Théâtre.* Coll. « 10/18 ». Paris : Union Générale d'Éditions, 247 p.

Kroetz, Franz Xaver.1991. *Haute-Autriche et autres pièces.* Paris : L'Arche, 100 p.

_____.1991. *Travail à domicile et autres pièces.* Paris : L'Arche, 103 p.

Vinaver, Michel. 1973. *La Demande d'emploi.* Paris : L'Arche, 99 p.

_____. 1993. *Iphigénie Hôtel.* Coll. « Répliques ». Arles : Actes Sud, 269 p.

Wenzel, Jean-Paul. 1995. *Loin d'Hagondange.* Coll. « Répliques ». Arles : Actes Sud, 132 p.

Dictionnaire

Lemahieu, D.. « Quotidien (théâtre du) ». In *Dictionnaire encyclopédique du théâtre,* 1991. Paris : Bordas.

Source internet

Talbot, Armelle. 2005. 12 p. Consulté à l'adresse http://stl.recherche.univ-lille3.fr/seminaires/philosophie/macherey/macherey20042005/Talbot.html.

III MYTHOLOGIE

Borie, Monique. 1981. *Mythe et théâtre aujourd'hui : une quête impossible?* Paris : Librairie A.-G. Nizet, 208 p.

Barthes, Roland. 1957. *Mythologies.* Paris : Seuil, 247p.

Caillois, Roger. 1938. *Le mythe et l'homme,* 7e éd. Paris : Gallimard, 222 p.

Campbell, Joseph. 2009. *Puissance du mythe.* Paris: Oxus, 286 p.

Eliade, Mircea. 1957. *Mythes, rêves et mystères.* Paris : Gallimard, 305 p.

_____. 1963. *Aspects du mythe.* Coll. « Idées ». Paris : Gallimard, 247 p.

Gandolfi, Linda et René Gandolfi. 2001. *La Maladie, le mythe et le symbole.* Monaco : Le Rocher, 438 p.

Hammel, Jean-Pierre (dir. publ.). 1994. *L'homme et les mythes*. Coll. « Héritages ». Paris : Hatier, 335 p.

Jean, Georges. 1981. *Le pouvoir des contes*. Coll. « E3 ». Paris : Casterman, 239 p.

Lévi-Strauss, Claude. 1962. *La pensée sauvage*. Paris : Plon, 395 p.

_____. 1958. *Anthropologie structurale*. Paris : Plon, 451 p.

Propp, Vladimir. 1970. *Morphologie du conte suivi de Les transformations des contes merveilleux*. Trad. du russe par Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kahn. Coll. « Poétique ». Paris : Seuil, 254 p.

_____. 1983. *Les racines historiques du conte merveilleux*. Trad. Du russe par Lise Gruel-Apert. Paris : Gallimard, 484 p.

IV. POÉSIE

Monographies

Caillois, Roger. 1978. *Approches de la poésie*. Paris : Gallimard, 261 p.

Cohen, Jean. 1966. *Structure du langage poétique*. Paris : Flammarion, 225 p.

Jakobson, Roman. 1963. *Essais de linguistique générale*. Paris : Minuit, 260 p.

_____. 1973. *Questions de poétique*. Paris : Seuil, 510 p.

Ricœur, Paul. 1975. *La métaphore vive*. Paris : Seuil, 414 p.

Dictionnaire

Pougeoise, Michel. 2006. *Dictionnaire de poétique*. Paris : Belin, 475 p.

Œuvre

Giguère, Roland. 1965. *L'âge de la parole*. Montréal : l'Hexagone, 170 p.

V. SOCIÉTÉ

Monographies

Bourriaud, Nicolas. 2001. *Esthétique relationnelle*. Dijon : Les presses du réel.

Cloutier, Richard, et Sylvie Drapeau. 2008. *Psychologie de l'adolescence*, 3e éd. Montréal : Gaëtan Morin / Chenelière éducation, 313 p.

Cloutier, Richard, Pierre Gosselin et Pierre Tap. 2005. *Psychologie de l'enfant*, 2e éd. Montréal : Gaëtan Morin / Chenelière éducation, 559 p.

Heinich, Nathalie, et Julien Ténédos. 2007. *La sociologie à l'épreuve de l'art : partie*. La Courneuve (France) : Aux lieux d'être, 111 p.

Vézina, Jean, Philippe Cappeliez et Philippe Landreville. 2007.*Psychologie gérontologique*, 2e éd. Montréal : Gaëtan Morin / Chenelière éducation, 232 p.

VI. LITTÉRATURE ET CRÉATION

Monographies

Anzieu, Didier. 1981. *Le corps de l'œuvre*. Paris : Gallimard, 377 p.

Barthes, Roland. 1977. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris : Seuil, 281 p.