

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

MISE EN SCÈNE D'UN TEXTE QUÉBECOIS
UTILISANT LA GIGUE CONTEMPORAINE
DANS UNE PERSPECTIVE DE THÉÂTRE DANSÉ

MÉMOIRE PRÉSENTÉ
DANS LE CADRE DE LA MAITRISE EN THÉÂTRE

PAR
MENKA NAGRANI

JUIN 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 remercie chaleureusement les trois interprètes qui ont participé à ce projet de recherche: Arnaud Gloutnez, Dominic St-Laurent et Félix Monette-Dubeau. Un grand merci aussi à mes co-directeurs de recherche Robert Drouin et Marie-Christine Lesage pour leur enthousiasme et leur générosité. Merci à Danielle Viens, Dena Davida et Maxime Berthiaume pour leur support et encouragements tout au long de mes études à la maîtrise en théâtre. Merci aussi à Marie-Soleil Pilette, Mélissandre Tremblay-Bourassa et tout ceux et celles qui ont participé de près ou de loin à la réalisation de cette recherche.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	v
RÉSUMÉ ET MOTS-CLÉS	vi
INTRODUCTION.....	1
CHAPÎTRE 1	
LA GIGUE	5
1.1 La gigue traditionnelle	5
1.2 L'évolution de la gigue au Québec	8
1.3 Mon intérêt pour la gigue	10
1.4 L'intégration de la gigue à la danse contemporaine chez les artistes québécois	12
1.5 L'apport de la chorégraphe Marie-Soleil Pilette dans ma démarche	16
1.6 La turlutte	19
1.7 Singularité de ma recherche création	20
CHAPITRE 2	
DRAMATURGIE ET CHOIX ESTHÉTIQUES	21
2.1 Description des trois exercices présentés.....	22
2.2 La mémoire du père	24
2.3 Les relations conflictuelles	30
2.4 Les répétitions	34
2.5 La représentation du temps	38
2.6 Le symbole de l'eau	41
CHAPITRE 3	
SYNTHÈSE DE MON PROCESSUS D'EXPLORATION	44
3.1 Mon perfectionnement en gigue.....	45

3.2 Recrutement des interprètes	50
3.3 Formation des interprètes	50
3.4 La création de la gestuelle	51
3.5 Défis et solutions rencontrés dans la création du combat de coqs	53
3.6 Défis et solutions trouvées dans la création de l'introduction de la pièce	53
3.7 Défis et solutions rencontrés dans la création de la scène <i>Les pas dans l'eau</i>	55
3.8 L'interprétation dansée versus théâtrale.....	57
3.9 Réflexion sur la gigue dans un contexte théâtral	58
CONCLUSION	63
BIBLIOGRAPHIE	67
ANNEXE 1	
EXTRAIT DE TEXTE POUR L'EXERCICE 1.....	70
ANNEXE 2	
EXTRAIT DU TEXTE DE L'EXERCICE 3	88

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
1	Méthode pour compter un rythme binaire (notation musicale)	22
2	Exemple d'un rythme binaire (notation musicale)	23
3	Méthode personnelle de notation de la gigue.....	53
4	Méthode personnelle de notation de la gigue avec notation musicale..	54

RÉSUMÉ ET MOTS-CLÉS

Ce projet de recherche-création consiste en la mise en scène de trois extraits de la pièce de théatre *Le Chemin des passes dangereuses* de Michel Marc Bouchard, qui recourt à la gigue contemporaine dans une perspective de théatre dansé.

Dans un contexte de mondialisation, cette recherche interroge la façon de réinvestir nos racines culturelles et artistiques dans une démarche de création contemporaine. La démarche s'est inspirée d'éléments clés de notre tradition pour mettre en scène des extraits d'une pièce de la dramaturgie québécoise, car je crois que leur potentiel créatif et expressif est largement méconnu et sous-exploité dans les créations contemporaines québécoises. La recherche-création a développé un travail th atral ancré dans un langage du corps inédit, qui laisse parler le martèlement des pieds gigueurs et le rythme de la danse percussive.

Mon processus de création s'est effectué en deux phases. La première a consisté en la préparation au travail de mise en scène : j'ai étudié l'évolution historique de la gigue, j'ai analysé poétiquement le sens et la forme du texte de Bouchard, je me suis perfectionnée en gigue et j'ai formé mes interprètes en gigue. La seconde phase a porté sur le travail d'exploration gestuelle et de mise en scène avec les interprètes, avec tenue d'un journal de bord pour noter les obstacles rencontrés au fil de ce processus et leurs solutions.

MOTS-CLÉS : théatre, gigue contemporaine, rythme, danse traditionnelle, danse québécoise, traditions culturelles, identité, Michel Marc Bouchard, théatre-dansé, dramaturgie, polyrythmie, podorythmie, stepdancing

INTRODUCTION

En tant qu'artiste de la scène, j'ai reçu une formation académique en danse, cependant, j'ai principalement travaillé en théâtre. J'ai été amenée à diriger autant des danseurs que des comédiens sur divers projets théâtraux et dansés. Cela m'a ainsi amenée à m'intéresser aux rapports entre la danse et le théâtre et à en faire mon sujet de recherche actuel.

Lorsque l'on pense à la combinaison danse et théâtre, on songe bien sûr à Pina Bausch qui, depuis le début des années 80, s'est permis de recourir à l'usage de la parole et à des mouvements du quotidien, apportant ainsi une réelle théâtralité à la danse. Elle a inspiré bon nombre de chorégraphes qui se sont, par la suite, approprié ce nouveau champ expérimental.

Tel est le cas de la compagnie Mossoux-Bonté. La rencontre de la chorégraphe Nicole Mossoux et du dramaturge et metteur en scène Patrick Bonté a donné naissance à cette compagnie dont les créations se situent aux frontières de la danse et du théâtre. Comme mentionné sur le site web de la compagnie, « en partant de thématiques précises qui trouvent leur formulation dans le mouvement, ils cherchent à fondre ces deux disciplines en un seul langage, ainsi qu'à créer un trouble dans lequel le spectateur puisse se sentir personnellement impliqué, où son individualité soit le seul guide pour l'émotion¹ ». Ce qui captive Patrick Bonté, ce sont « les rapprochements de structure, les contaminations entre deux disciplines, l'utilisation de logiques visuelles ou spatiales dans l'utilisation de la dramaturgie » (Bonté et Mossoux, 2006 : p. 68). Lorsque Bonté aborde la dramaturgie, il fait allusion à « une situation, une idée, une intention qui agissent comme une ligne de fuite alignant les perspectives » (Bonté et Mossoux, 2006 : p. 70), sans toutefois qu'il soit nécessaire de recourir au texte théâtral, qui, pour lui, rend les choses trop claires et mène alors à

1 (http://mossoux-bonte.be/fr/1_la-compagnie)

la psychologie et à « une sorte d'illustration de l'écriture qui ne donne jamais rien » (Bonté et Mossoux, 2006 : p. 73). Il en est de même chez Pina Bausch : « La danse est pleinement autosuffisante au discours. Le mode théâtral tel qu'on l'entend à priori : valorisation du texte dramatique est second » (Gauthier, 2009 : p. 4).

Cependant, contrairement à ces créateurs, je tente d'inscrire ma gestuelle dans la dramaturgie et le texte théâtral. Pour cette raison, mon approche se situe plutôt du côté du théâtre dansé que de la danse-théâtre. Je suis alors plus près de compagnies telles qu'Omnibus, Carbone 14 et Pigeons international, qui ont déjà créé des pièces à partir de textes dramatiques. Je souhaite travailler une mise en scène d'un texte en l'interprétant avec des outils de chorégraphe afin de voir comment nous pouvons déplacer les formes de théâtralité du corps. En partant de l'idée que la danse puisse servir la mise en scène d'une pièce de théâtre de répertoire, mon choix se porte du côté d'un texte dramatique ancré dans la québécoisité pour développer une esthétique inspirée de nos formes d'arts traditionnels, telles la gigue et la musique de nos ancêtres. À l'heure de la mondialisation, je m'interroge sur ce qui me reste de mes racines culturelles et artistiques ainsi que sur la manière dont je peux réinvestir cette matière dans une démarche de création contemporaine. Je tente de lier davantage le jeu théâtral avec la danse inspirée des éléments clés de nos traditions artistiques et culturelles, afin de mettre en scène des extraits d'une pièce de la dramaturgie québécoise contemporaine.

Le potentiel créatif et expressif de la gigue est largement méconnu et sous-exploité dans les créations contemporaines québécoises, ce qui, à mon sens, est une aberration pour nous, Québécois. Par ma recherche création, j'aimerais montrer que la tradition n'est ni morte ni obsolète, mais qu'elle peut s'incarner dans un contexte contemporain. Cette idée trouve un écho chez le philosophe Giorgio Agamben, pour qui « la contemporanéité trouve son fondement dans cette proximité avec l'origine,

qui ne perce nulle part avec plus de force que dans le présent » (Agamben, 2008 : p. 34).

Subsidiairement, cette recherche artistique se démarque par son aspect identitaire et par les réflexions sociologiques qu'elle suscite. Je souhaite que les spectateurs puissent éventuellement se questionner sur ce qu'ils ont gardé de leur culture traditionnelle. Ils seront à même de constater que la tradition n'est ni morte ni obsolète, qu'elle peut s'incarner dans un contexte contemporain. Ils pourront également voir une œuvre québécoise ancrée dans son histoire non seulement par son sujet, mais par l'usage d'un langage du corps qui lui est propre.

Ayant été interprète en danse pour la chorégraphe Marie-Soleil Pilette, laquelle allie la gigue traditionnelle québécoise et la danse percussive à la danse contemporaine, j'ai été à même de constater que la fusion de ces matériaux dansants peut constituer un nouveau langage chorégraphique complexe, raffiné et actuel. Je me suis inspirée de ce métissage chorégraphique afin de créer ma propre esthétique théâtrale dans la mise en scène d'une pièce originalement écrite pour le théâtre.

Cette recherche consiste à explorer le potentiel dramatique de la gigue. En prenant appui sur des extraits du texte *Le Chemin des Passes dangereuses* de Michel Marc Bouchard, j'ai présenté trois courts essais de mise en scène dansée qui utilisaient la gigue traditionnelle québécoise comme point de départ d'un langage chorégraphique percussif. Cette œuvre de Bouchard, à la fois rurale et urbaine, abstraite et réaliste, semble tout indiquée pour créer une mise en scène où se rencontrent la tradition et la modernité. Elle touche à l'essence même de la culture québécoise en décrivant la réalité du Québec rural dans la langue orale. La pièce, traditionnelle par ses thèmes et le contexte de son histoire, mais contemporaine dans sa forme et son écriture, rejoint l'esprit de la *gigue contemporaine*, forme de danse inspirée de la gigue traditionnelle mais contemporaine dans son traitement. Ce texte a été le matériau de base de mon expérimentation et le point de départ de la création.

Suivant une démarche auto-ethnographique, j'ai tracé un portrait de la gigue au Québec, de sa forme traditionnelle à son usage actuel, afin de mieux situer ma propre pratique. Dans un deuxième temps, j'ai fait une analyse dramaturgique de ladite pièce en fonction de mes choix esthétiques et de mise en scène, pour ensuite les expérimenter dans une mise en scène dansée. Enfin, j'ai retracé, à l'aide de la tenue d'un journal de bord, d'entrevues avec mes interprètes et de discussions avec le public, les obstacles rencontrés au fil du processus d'exploration et leurs solutions ainsi que les réflexions sur mon processus de création.

CHAPITRE 1

LA GIGUE

1.1 La gigue traditionnelle

Qu'est-ce que la gigue traditionnelle québécoise? Il existe très peu de littérature sur la danse traditionnelle et encore moins sur la gigue. La plupart des ouvrages sur la danse traditionnelle québécoise s'intéressent aux danses de figures et en retracent les pas et les déplacements dans l'espace. Ces danses de figure furent très populaires au XIX^e siècle lorsque dans les maisons, on se rassemblait pour danser sur les airs du violoneux. Il s'agit des danses de groupe avec partenaires, le plus souvent sous forme de quadrilles et cotillons (influences françaises) ou de contre-danse (influences britanniques). La gigue était moins populaire car elle nécessitait plus d'habiletés, donc plus de pratique. Moins de gens la maîtrisaient. Alors que les danses de figure s'exécutaient en groupe, la gigue était parfois dansée en duel face à face, mais la plupart du temps, dansée en solo devant l'auditoire. Robert Lionel Séguin, dans son ouvrage sur la danse traditionnelle québécoise, définit la gigue ainsi : « La seule véritable danse de pas, la gigue se déroule selon un rituel particulier. Point question de se déhancher ou de se trémousser inutilement. Le corps est droit, presque immobile. Seuls pieds et jambes marquent la cadence. La semelle bat le plancher avec une souplesse, une vitesse et une agilité remarquable. À l'adresse s'ajoute l'endurance. La gigue est souvent un défi entre violoneux et gigueux et gigueuses et la ronde ne s'arrête que lorsque l'un et l'autre sont à bout de souffle » (Séguin, 1986 : p. 61).

On a encore aujourd'hui très peu d'information sur l'histoire de la gigue. Les plus vieilles mentions de gigue au Québec datent du deuxième quart du XIX^e siècle, mais c'est surtout à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e qu'on trouve des mentions claires de gigue. On a longtemps cru qu'elle était presque essentiellement tributaire

de la danse irlandaise et écossaise. Pierre Chartrand, ethnochoréologue du domaine occidental, est un des rares chercheurs qui traitent de l'histoire de la gigue dans ses articles. Pour cette section, je m'appuierai principalement sur les articles suivants : « *La gigue québécoise en marge de celle des îles britanniques* », paru dans la revue *Port Acadie* (Chartrand, 2008-2009) et « *Le Qui-pro-quo de la gigue* » paru dans le bulletin *Mnémo* (Chartrand, 2004). Selon lui, deux vagues d'immigration correspondant au choléra de 1832 et à la famine des patates de 1847 amènent 60 000 immigrants britanniques dont la moitié sont irlandais à la ville de Québec. En 1830, 23% de la capitale est irlandaise, 16% anglaise ou écossaise et 61% canadienne française. Puisque l'évêque de Québec incite ses ouailles à héberger des familles irlandaises qui pratiquent la même religion que nous, tout porte à croire que l'emprunt culturel des Canadiens français auprès des Irlandais se serait produit entre 1815 et 1870, période où la présence des Irlandais s'est fait vraiment sentir. « Cette danse n'avait évidemment pas d'appellation française à son arrivée. Elle pouvait s'appeler « stepdancing » (Irlande) ou « cloging » (pour les Anglais) ou même trebling » (Chartrand, 2004 : p. 6). Les francophones la nommeront « gigue », tout en appelant parfois le danseur « steppeux », terme qui vient de « stepdance ». « L'utilisation dans la France du XIXe siècle des mots « gigner » et « gigue » dans le sens de danse vive, quelque peu folâtre, parfois gaie, d'autres fois désordonnée, est donc bien attestée. Il n'y a pas de motif raisonnable pour penser qu'il n'en fut pas de même de ce côté-ci de l'Atlantique, et qu'il alla de soit, à un moment ou à un autre, de prendre le mot « gigue » comme synonyme de « stepdance » » (Chartrand, 2004 : p. 8).

Mais, depuis 2008, Pierre Chartrand soutient l'hypothèse que la gigue nous viendrait probablement des Anglais. Selon lui, rien n'indique clairement que notre gigue soit irlandaise dans sa forme, il croit qu'il y aurait eu partages et échanges culturels entre l'Irlande et l'Écosse avant l'émigration en terre d'Amérique. Il explique que malgré les disparités régionales, un pas demeure présent dans tout le Québec et le Canada. Il

s'agit du pas de *reel*. La recherche d'antécédents de ce pas a mené au *rant step* anglais et il n'existe aucun équivalent de ce pas en Écosse ou en Irlande. L'étude du cas du pas de *reel* suggère que celui-ci soit donc d'origine anglaise. Une hypothèse est possible : ce pas de *reel* aurait été commun à l'ensemble des îles britanniques avant les vagues d'immigration en Amérique du Nord. Nous l'aurions développé et conservé ici tandis que l'Irlande et l'Écosse l'auraient oublié et que l'Angleterre l'aurait préservé dans sa forme la plus simple. « Notre tradition de gigue a d'une part retenu des éléments anciens et d'autre part développé de nouvelles variations inexistantes dans le vieux continent. » (Chartrand, 2008-2009 : p. 388) La gigue a donc évolué et s'est transformée au cours des siècles. Il n'est pas anodin qu'elle subisse aujourd'hui des transformations amenées par le métissage avec la danse contemporaine. La gigue demeure un art qui se transmet d'individu à individu et comme toute transmission orale, elle est sujette à la transformation progressive et perpétuelle.

Robert Lionel Séguin s'est penché sur le contexte dans lequel les danses traditionnelles étaient effectuées. Il explique que la gigue va se répandre dans les chantiers forestiers constitués seulement d'hommes sous forme de danse solo. Les danses ont lieu le samedi soir puisque le lendemain est un jour de congé. On retrouve la plupart du temps un violoneux ou joueur d'accordéon, toujours heureux d'assister les gigueurs. Ensuite, en guise de plancher de danse, une porte est mise sur le sol du « campe » afin de mieux battre la semelle sur le bois de la porte. « Chacun par envoûtement et orgueil ira au bout de ses forces » (Séguin, 1986 : p. 65). La gigue dure environ dix minutes car elle demande beaucoup d'endurance. Seul le légendaire Alexis le Trotteur de la région de Charlevoix est réputé pour sa résistance exceptionnelle. On raconte qu'il a une fois dansé en 1913 à l'hôtel Tremblay à Roberval de 10 heures du soir à 5 heures du matin sans interruption et ne paraissait pas fatigué à la fin de l'exécution. Un autre gigueur célèbre fut Frédéric Breton qui a gagné sa vie en giguant dans la rue durant la seconde moitié du XIXe siècle.

D'ailleurs, la gigue fut utilisée par les quêteux qui demandaient l'hospitalité en échange de quoi, ils divertissaient leurs hôtes avec de la musique et de la gigue!

La gigue a toujours été une danse qui sert à se démarquer en démontrant ses aptitudes, que ce soit sa virtuosité ou son endurance. Il n'est pas surprenant que ce soit la gigue qui ait survécu aux danses de figures dans les créations contemporaines et que des créateurs aient eu envie de la reprendre sur scène dans leurs performances. Il va de soi qu'elle se greffe à la danse contemporaine, autre forme de danse où la performativité et la technique sont très prisées.

1.2 L'évolution de la gigue au Québec

Pierre Chartrand se penche sur le regain d'intérêt récent pour la gigue traditionnelle dans un texte qu'il rédige au printemps 2009, lors de la 3^e biennale de gigue contemporaine présentée à Tangente. Selon lui, en moins d'un demi-siècle, nous sommes passés de « la pratique traditionnelle de la gigue » à « la pratique de la gigue traditionnelle », puis à ce qu'il appelle « la pratique artistique-professionnelle de la gigue » (<http://www.bigico.ca/perspectives/perspective-pierre-chartrand-2009/>). Il définit la « pratique traditionnelle de la gigue » comme étant celle pratiquée à l'époque, soit depuis l'arrivée des immigrants anglais et britanniques il y a environ un siècle et demi. Transmise par tradition orale, c'est-à-dire par une forme 40

d'apprentissage informelle, cette pratique était naturelle : « On l'apprenait comme on apprenait sa langue maternelle : par imprégnation, sans prescriptions précises, comme un fait de nature et non pas par choix (esthétique, idéologique ou autre) » (Chartrand, 2009 : s.p.).

La « pratique de la gigue traditionnelle », quant à elle, s'appuie sur un choix conscient. Les gens décident de faire de la gigue en tant qu'activité pour des raisons d'affinités, de divertissement, d'identification culturelle ou autre. Chartrand confirme

que ce type de pratique s'est grandement développé dans les années 1960-1970 via le mouvement dit folklorique, principalement incarné par les troupes de folklore qui avaient pour habitude de transposer les danses traditionnelles sur scène, dont la gigue faisait partie. « On était à l'époque du « musée vivant » dans le sens que ce type de spectacle se voulait une représentation fidèle de la tradition populaire. » (Chartrand, 2009 : s.p.) Pratiquement chaque région du Québec avait sa troupe, notamment la troupe Mackinaw de Drummondville, Les pieds légers de Laval, les Mutins de Longueuil, les Chamaniers de St-Haycinthe, qui continuent d'offrir aujourd'hui des loisirs folkloriques à la population en général. À l'époque, ces troupes ont connu un certain engouement mais elles ont également toutes rencontré la même baisse d'intérêt du public après les années 1970. Selon Chartrand, c'est dans les années 1990 que la gigue a recommencé à être mise de l'avant sur la scène au détriment des autres formes de danses traditionnelles québécoises, comme les danses de figure. « On s'apercevait lentement que cette part de notre tradition populaire (la gigue) pouvait faire l'objet d'un développement technique et esthétique considérable, à l'inverse sans doute des danses de figures. » (Chartrand, 2009 : s.p.)

En ce qui concerne la « pratique artistique-professionnelle de la gigue », Chartrand fait le parallèle avec le développement de la musique traditionnelle. Les musiciens qui faisaient survivre la tradition musicale québécoise d'autrefois étaient de niveaux très inégaux, possédaient peu de formation musicale et avaient une connaissance limitée du répertoire. Or, les musiciens traditionnels d'aujourd'hui ont souvent une formation collégiale ou universitaire en musique et ont accès depuis les années 1980 à une quantité de partitions et d'enregistrements sonores. L'amélioration du niveau technique profite désormais au développement d'une musique de qualité. Même si l'accès aux archives portant sur la gigue est encore peu exploité, plusieurs danseurs ont maintenant des formations autres ou complémentaires à celles des troupes folkloriques.

1.3 Mon intérêt pour la gigue

Malgré ce nouvel engouement pour la gigue, cette forme de danse est très peu exploitée dans l'ensemble de la production artistique québécoise. De plus, les occasions de présenter de la gigue, dans sa forme traditionnelle ou dans une forme contemporaine, au Québec, restent encore très limitées. La gigue ainsi que l'ensemble de nos traditions artistiques québécoises demeurent méconnus de la population en général.

J'ai à cœur de mettre de l'avant les traditions artistiques de notre culture. Notre bagage traditionnel est immensément riche et pourtant, dans la croyance populaire, la musique et la danse traditionnelles appartiennent à un autre temps et sont perçues comme grossières, en plus d'être souvent ridiculisées par les adeptes de la culture de masse. Les Québécois auraient-ils honte de leurs traditions? Si beaucoup de références artistiques traditionnelles rappellent notre passé rural de peuple colonisé, il existe de petits bijoux dans les airs traditionnels, chansons et pas de danse que certains font ressortir avec brio.

Le Québec comporte d'ailleurs un nombre étonnant de groupes de musique traditionnelle qui font un travail professionnel de grande qualité et qui sont reconnus à travers le monde... sauf au Québec. En effet, dans une entrevue avec Pascal Gemme, directeur artistique du groupe Genticorum, un des groupes les plus réputés en musique traditionnelle québécoise, celui-ci m'explique que ses musiciens vivent uniquement de leur art mais que leur marché se situe à 90% aux États-Unis, au Canada anglais, au Royaume-Uni, en Écosse, en Australie, en Nouvelle-Zélande et dans le reste de l'Europe! Selon lui, c'est la même situation pour l'ensemble des groupes de musique traditionnelle les plus connus dont La Bottine Souriante et Vent du Nord. Tout au long de l'année, la musique traditionnelle québécoise est prisée dans les festivals de *World Music* dans tous les coins de la planète, alors qu'au Québec, ce sont seulement quelques rares chaînes de radio qui la diffusent, et presque

exclusivement à l'approche du Jour de l'An. Les médias n'aident pas non plus à véhiculer une image positive de l'art traditionnel québécois. En effet, des musiciens talentueux créent des albums de qualité exceptionnelle, et pourtant, ce sont toujours les mêmes musiques des années cinquante qui sont diffusées pendant les fêtes. Dans le court-métrage *Rétro*, réalisé et produit par Nancy Gloutnez et Philippe Meunier (deux artistes actifs en gigue contemporaine), Pierre Chartrand, explique que durant la Révolution Tranquille, les Québécois ont rejeté les traditions culturelles au profit d'une ouverture sur le monde. Ainsi, encore aujourd'hui, les festivals du Québec diffusent en grande quantité des groupes de musique latine ou africaine alors que la place de la musique traditionnelle québécoise est très faible, compte tenu que c'est la culture nationale d'origine.

De plus, la seule représentation que semblent se faire les Québécois de la gigue est faussée. Ainsi, lors des fêtes, ou même à la télévision, on imite la gigue en se dandinant d'un pied à l'autre ou en donnant des petits coups de pieds dans le vide vers l'avant sans faire de sons (mouvements que j'appelle la « fausse-gigue »). Or, la gigue est une danse sonore et percussive. Beaucoup de Québécois ont une base de salsa, une idée générale de l'esthétique du tango, alors que j'observe encore chez eux une représentation dénaturée de la gigue. Un événement déterminant dans ma décision de m'intéresser à ce sujet fut d'avoir assisté à la pièce *Woyzeck* présentée par la compagnie Les Sibyllines à l'Usine C en 2009. Plusieurs courtes chorégraphies simples, exécutées par les comédiens à l'unisson sur différentes musiques, entrecoupaient la pièce. Lorsque la musique a changé pour un air traditionnel, j'ai vu une brochette des meilleurs comédiens du Québec effectuer en ligne et dans un synchronisme parfait la « fausse-gigue »! Il n'aurait pas été plus compliqué pour les acteurs d'apprendre le vrai pas de base de gigue, qui est tout simple. Cela témoigne selon moi de la méconnaissance profonde de notre culture traditionnelle, d'un manque de fierté et de sentiment d'identité. Pourrait-on imaginer un « faux-

flamenco » présenté par des Espagnols sur la scène professionnelle? Le public le tolèrerait-il?

1.4 L'intégration de la gigue à la danse contemporaine chez les artistes québécois

L'utilisation de la gigue comme matériau pour créer un vocabulaire gestuel contemporain constitue une approche encore peu courante, mais en pleine croissance chez certains danseurs québécois. Cette nouvelle tendance est issue du travail des chorégraphes québécois Lük Fleury et Marie-Soleil Pilette dans les années 2000, bien qu'on en ait vu des germes dans les décennies précédentes. Marie-Soleil Pilette a eu beaucoup de succès avec cette approche. Fondatrice de la compagnie Sans Temps Danse, elle a créé des spectacles d'envergure qui ont été diffusés sur la scène professionnelle à travers le Québec pendant six ans, entre 2003 et 2009. Elle s'est taillée une place parmi les chorégraphes reconnus en danse actuelle.

De son côté, Lük Fleury a créé en partenariat avec L'Espace Tangente (une plateforme de diffusion pour les artistes de la relève en danse contemporaine), la première *Biennale de gigue contemporaine* (Bigico) en 2005. Il a alors voulu offrir un espace de diffusion pour les nouvelles formes émergentes de danse issues de la gigue. Ainsi, tous les deux ans, des gigueurs du Québec s'essaient à mélanger danse contemporaine, gigue et même d'autres styles de danse afin de présenter une dizaine de nouvelles courtes pièces au sein même de L'Espace Tangente.

À mon sens, c'est Marie-Soleil Pilette qui a su intégrer le mieux la gigue traditionnelle et la danse contemporaine. Son vocabulaire gestuel constitue un réel métissage des deux formes d'art. À l'instar de plusieurs explorations en gigue contemporaine qui vont le plus souvent plaquer des positions de bras figés et complètement dissociés des pieds qui exécutent des pas de gigue traditionnelle, Pilette amène la gigue à un tout autre niveau en créant un réel métissage avec la danse contemporaine impliquant tout le corps dans la gigue. Traditionnellement, la gigue

est une danse de pieds : « Un bon gigueur se tient bien droit, les bras pendant le long du corps, sans raideur. Il danse en maintenant le haut du corps immobile. » (Voyer et Tremblay, 2001 : p. 110). Pilette crée une danse où l'ensemble du corps est impliqué, grâce à l'utilisation de mouvements puisés dans la danse moderne, particulièrement dans la technique Humphrey-Limon. Les contraintes de rythmes qu'elle impose aux danseurs, les jeux de transfert de poids et le remplissage rythmique du mouvement dans l'espace forment un langage singulier et complexe qui requiert une compétence technique élevée dans l'interprétation de ses œuvres. Le milieu de la danse a d'ailleurs reconnu ses pièces comme étant des pièces de danse contemporaine, et ce malgré l'utilisation du matériau gigue dans son vocabulaire: c'est ainsi qu'elle a pu obtenir le support, entre autres, de *La danse sur les routes du Québec* qui, au début des années 2000, oeuvrait seulement pour les compagnies de danse contemporaine et n'avait encore jamais offert de soutien à une compagnie ou à un professionnel proposant de la gigue. Elle a pu ainsi tourner dans les salles des diffuseurs québécois de danse, membres de cet organisme.

Si d'un côté Lük Fleury est allé chercher des danseurs de gigue du milieu traditionnel dans les troupes amateurs existantes pour les inciter à participer à ses Biennales de gigue, invitant ainsi toute une communauté à réactualiser la gigue en se prêtant à la création contemporaine, Marie-Soleil Pilette a plutôt choisi des danseurs de danse contemporaine, dont moi-même, qu'elle a elle-même formés à la gigue traditionnelle, puis à son style de métissage particulier. Trois interprètes de sa compagnie ont créé à leur tour des chorégraphies en gigue contemporaine et se sont produites à la Biennale de gigue à Tangente. Deux d'entre elles poursuivent leur travail de création encore aujourd'hui : Mélissandre Tremblay Bourassa a fondé sa propre compagnie, Les Bordéliques, dont les œuvres se distinguent par leur aspect clownesque, et Maigwenn Desbois a fondé la compagnie Maïgwenn et les Orteils, qui a développé un style de danse contemporaine très expressif avec des effets de théâtre.

Étant donné mon intérêt pour la gigue, j'ai souvent assisté aux Biennales de gigue contemporaine présentées à Tangente et j'ai vu au fil des années des interprètes et des chorégraphes prendre de la maturité et se professionnaliser dans leur domaine. Les courtes pièces présentées semblent de manière générale augmenter en qualité d'année en année. Lors de la troisième édition de la Biennale de gigue contemporaine, en 2009, il y avait sept courtes pièces présentées sur deux semaines. La plupart de ces pièces étaient créées par des chorégraphes issus du milieu traditionnel et quelques-unes étaient le fruit du travail de chorégraphes issus du milieu de la danse contemporaine. J'ai pu constater une flagrante inégalité dans la qualité des performances. Il était clair que la qualité des présentations des créateurs issus du milieu traditionnel était moindre que celle de ceux issus du milieu contemporain, et ce autant sur les plans de l'interprétation, de la posture, de la technique que de la composition chorégraphique. Mon observation était partagée par des collègues professionnels lors des discussions et aussi par Dena Davida, la directrice artistique de Tangente. Nous en sommes venus à la conclusion que cet écart était tout à fait normal et se justifiait par le fait qu'il n'existait pas au Québec de formation professionnelle, voire même de formation académique poussée en danse traditionnelle comme il en existe dans d'autres pays. Il y a pourtant des écoles professionnelles de danses traditionnelles, dites danses de caractère, en Russie, de nombreuses écoles professionnelles de réputation internationales de Flamenco en Espagne, et on peut même suivre une formation académique en danse irlandaise dans certaines universités en Irlande. De mon point de vue, cette absence de formation professionnelle et les lacunes dans l'éducation de nos danses traditionnelles au Québec sont une triste preuve du désintéressement de notre société face à sa tradition, ce qui contribue à la dévalorisation de cette forme d'art.

Dena Davida s'est démarquée des autres diffuseurs en danse contemporaine en acceptant de recevoir au sein de son institution de diffusion professionnelle en danse des pratiques de métissage de la gigue traditionnelle, et ce, depuis la fin des années

1990. Pour Dena Davida, la Biennale de gigue qu'elle accueille depuis douze ans à Tangente constitue une plateforme essentielle à la création d'un nouveau courant contemporain important pour la scène artistique québécoise, et ce, malgré la réticence des journalistes.

En effet, jusqu'à maintenant, les journalistes ont pour la plupart décidé de ne pas couvrir les événements de gigue à Tangente sous prétexte qu'il ne s'agissait pas de spectacles professionnels. Je me rappelle en 2011 avoir aidé Dena Davida à corriger une lettre qu'elle avait adressée à Catherine Lalonde, critique de danse au Devoir, en réponse à son refus de couvrir les spectacles de gigue. Dans cette lettre, elle justifiait son choix de laisser un espace à ces artistes pour que le nouveau courant de gigue contemporaine prenne forme et se professionnalise. L'ouverture et l'intérêt de Dena Davida pour la gigue contemporaine seraient-ils liés au fait qu'elle est une Américaine et non une Québécoise, et donc qu'elle n'entretient pas d'idées stéréotypées sur la gigue québécoise ?

Nous ne pouvons faire un bilan de la gigue contemporaine au Québec sans nous attarder à la compagnie Zogma. Active depuis 2001 sur les scènes nationales et internationales, cette compagnie s'identifie comme un « collectif de folklore urbain » et présente des spectacles de danse percussive où la gigue occupe une place prépondérante dans l'ensemble de ses œuvres. « La compagnie soutient la démarche artistique de chorégraphes qui, s'inspirant d'éléments du folklore québécois et de la diversité culturelle des centres urbains, proposent une lecture actualisée et un nouvel esthétisme du folklore, notamment par sa fusion à d'autres disciplines artistiques². »

Les premières créations de ce collectif étaient plus traditionnelles dans leurs approches de la gigue, quoiqu'elles se démarquaient déjà des troupes de folklores habituelles par leur esthétique plus urbaine. Au fil des créations, leurs pièces ont intégré de plus en plus de danse contemporaine et se sont transformées en de

2 (<http://www.zogma.ca/qui-nous-sommes>)

véritables œuvres d'expressions contemporaines. Aujourd'hui, la compagnie compte à son actif six productions d'envergures : *Chantier* (2003), *Hypertension* (2005), *Rapaillé* (2008), *Sokalo* (2012) et *Sens* (2013), de même que la production jeune public *Zó* (2004 et 2010). Elle prépare un nouvel opus chorégraphique, dont la première est prévue pour l'automne 2015.

La compagnie Zogma a grandement contribué à professionnaliser l'art de la gigue en offrant à ses danseurs une formation technique en gigue et en danse contemporaine. Jusqu'alors, les danseurs souhaitant se perfectionner en gigue n'avaient recours qu'à la transmission ancestrale populaire (tradition qui est pratiquement morte) ou aux troupes de folklore amateurs, et ce, dans un contexte de loisirs. Enfin, nous pouvons noter que la grande majorité des artistes de la Bigico, depuis quelques éditions, sont issus de la compagnie Zogma.

1.5 L'apport de la chorégraphe Marie-Soleil Pilette dans ma démarche

Marie-Soleil Pilette m'a transmis en plus d'un goût pour le métissage en danse, sa passion pour la précision rythmique. En effet, elle a développé une manière de compter les temps en gigue contemporaine que j'utilise aujourd'hui dans ma recherche-crédation. Cette manière de compter permet une exécution très précise des mouvements sur le plan rythmique et permet de vulgariser le rythme métrique pour pouvoir en discuter aisément lors du travail en studio avec les interprètes. J'ai été surprise de constater, en retravaillant tout récemment avec Mélissandre Tremblay Bourassa, qui elle aussi a été interprète pour Marie-Soleil Pilette, à quel point cette méthode nous revenait de manière tout à fait naturelle dans le travail. Même si notre collaboration dans les pièces de Pilette remontait à plus de cinq ans, nous utilisons spontanément cette manière de compter pour expliciter les rythmes de manière facile et précise. C'est comme si nous parlions le même langage.

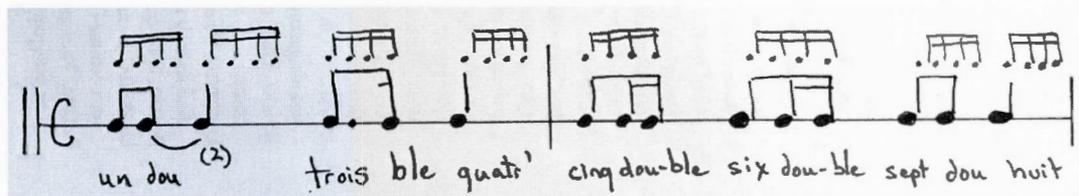
La méthode de Marie-Soleil Pilette part du principe simple que chaque temps d'une mesure binaire équivaut à une noire et que chaque noire est divisible en quatre doubles-croches qu'elle compte « un et dou-ble deux et dou-ble trois... » et ainsi de suite (voir Figure 1).

Figure 1 : Méthode pour compter un rythme binaire (notation musicale)



En attribuant à chaque double-croche une expression précise, il est facile de se repérer pour savoir de quelle fraction du temps il est question. La figure 2 montre l'exemple d'une séquence de pas de 8 temps que j'ai créée dans le cadre de ce projet. J'ai d'abord inscrit le rythme en notation musicale puis, pour faciliter la compréhension, j'ai indiqué les subdivisions en doubles-croches au-dessus. Sous la notation musicale, j'ai inscrit les expressions utilisées pour nommer ce rythme. D'ailleurs, dans l'apprentissage et la répétition des pas dans le cadre de mon projet de création, j'ai beaucoup fait chanter les rythmes à mes interprètes en utilisant cette manière de compter les temps. Je reviendrai sur cette méthode de répétition avec mes interprètes au chapitre trois. Cette façon d'identifier le rythme permet des raccourcis dans les échanges. Par exemple, au lieu d'énoncer « attention à la précision de la quatrième croche du troisième temps », on peut simplement dire « attention au *ble* du 3 » et tout le monde comprend rapidement de quoi il s'agit.

Figure 2 : Exemple d'un rythme binaire (notation musicale)



Cette manière de compter que Marie-Soleil Pilette a développée lui vient de ses études en piano classique lorsqu'elle était enfant. Étant donné sa formation musicale, elle est capable de se référer à la notation musicale pour se repérer, expliquer les rythmes ou la polyrythmie. Contrairement à d'autres chorégraphes, même en danse percussive, qui ont pour la plupart (suivant mon expérience) une interprétation très floue et personnelle du rythme, Marie-Soleil Pilette est toujours dans une logique métrique, ce qui permet une plus grande précision. C'est sûrement une autre raison pour laquelle j'ai ressenti autant d'affinités avec son travail. Étant moi-même musicienne, la musique a été au cœur de ma vie pendant plusieurs années : j'ai suivi une formation poussée en piano classique, joué dans des orchestres, chanté dans des chœurs; j'ai également été enseignante en musique au primaire pendant quelques années et professeur de piano pendant plus de 15 ans. Avant d'entreprendre des études au baccalauréat en danse à l'UQAM en 1999, j'avais postulé à la fois au baccalauréat en danse et au baccalauréat en musique et j'ai été admise dans les deux programmes, et c'est un coup de dé lancé au dernier jour qui a déterminé mon choix tant je ne pouvais imaginer comment j'allais pouvoir trancher entre les deux. Lorsque j'ai découvert le travail de Marie-Soleil Pilette des années plus tard, ce fut pour moi une révélation. J'y retrouvais le meilleur des deux mondes, la danse et la musique se mariant enfin dans une danse percussive très élaborée.

1.6 La turlutte

Pour les besoins de ma recherche création, je me suis également intéressée à la turlutte, cette autre forme d'expression musicale traditionnelle qui consiste à chanter des onomatopées sur chacune des notes qui constituent un reel. Cette tradition de culture populaire qui s'est transmise, comme la gigue, de génération en génération, de bouche à oreille, nous viendrait apparemment des Acadiens, selon la théorie la plus répandue dans l'imaginaire collectif. En 1755, lorsque les Anglais brûlèrent les villages d'Acadie et déportèrent les Acadiens le long de la côte de la Nouvelle-Angleterre jusqu'en Louisiane, ils brisèrent les violons. Ce peuple aurait donc été contraint à la voix comme unique instrumentation pour accompagner les danses et sauvegarder leurs traditions. Ainsi aurait-il développé ce mode de chanson pour imiter le violon. « Les Acadiens et les Acadiennes, pour se rappeler les airs de violon, se mirent à les chanter en les turluttant. D'ailleurs, les violoneux turluttent naturellement pour se rentrer un air dans la mémoire et pouvoir le jouer. Ils ont développé ce mode d'expression, tout comme l'on fait les Irlandais et les Écossais soumis aux mêmes brimades » (Garand, cité dans Fournier, 1998 : p. 15). Toutefois, selon Monique Jutras, spécialiste de la turlutte au Québec, la théorie selon laquelle les Acadiens auraient inventé la turlute pour préserver les danses en l'utilisant comme accompagnement musical appartiendrait davantage à la légende qu'à l'histoire. Elle reconnaît que la turlute s'est développée au Canada français chez les Acadiens d'abord, suite à la Conquête, et que le répertoire s'est développé autour des airs joués par nos violonneux. Toutefois, elle attribue à la turlutte un mélange d'influences françaises, écossaises et irlandaises: « On connaissait fort probablement la turlute sous le Régime français, compte tenu de ses origines médiévales, mais il apparaît fort plausible que l'absence d'instruments de musique chez les Canadiens français, pour différentes raisons, ait favorisé une pratique plus poussée de la turlute, fortement

influencée par les échanges avec les Écossais et les Irlandais, eux-mêmes adeptes de traditions turlutées. » (Jutras, 2003, s.p)

La turlutte, comme la gigue, demande une certaine agilité, de la rapidité et de la précision rythmique. L'utilisation de la turlutte s'inscrit dans la continuité d'une création contemporaine à partir de la gigue. Je souhaite transposer les rythmes de la gigue dans tout le corps, y compris la bouche !

1.7 Singularité de ma recherche création

Malgré la palette d'artistes et de créations qui ont vu le jour en gigue contemporaine, aucun ne s'est encore aventuré vers la mise en scène dansée d'une pièce de théâtre. On retrouve certes des effets théâtraux dans les pièces de Mélissandre Tremblay-Bourassa et Maigwenn Desbois, mais celles-ci n'ont jusqu'à maintenant jamais mis leur esthétique gestuelle à contribution dans la mise en scène d'une pièce de théâtre. Ces deux chorégraphes ont travaillé à partir d'états de corps et d'émotions, ce qui rend leur danse plus théâtrale. On voit même l'apparition de personnages dans les pièces clownesques et humoristiques de Mélissandre Tremblay-Bourassa. Toutefois, l'utilisation de la voix et du texte demeure minime. À ma connaissance, c'est la première fois qu'on tente de mettre en scène dans une esthétique de gigue contemporaine une pièce dramatique originalement écrite pour le théâtre.

CHAPITRE 2

DRAMATURGIE ET CHOIX ESTHÉTIQUES

Dans ce chapitre, je défendrai davantage mon choix de texte et les trois exercices que j'ai développés au cours de mon exploration. Puis, j'expliquerai les thèmes qui m'ont interpellée et qui ont guidé mes choix de mise en scène.

Après avoir lu différentes pièces d'auteurs québécois, mon choix s'est porté sur *Le Chemin des passes dangereuses* de Michel Marc Bouchard. La pièce se résume ainsi : en se rendant au camp de pêche familial, trois frères, Carl, Ambroise et Victor, se voient contraints à l'isolement à cause d'un accident de la route. Au coin du Chemin des Passes-Dangereuses, cette fratrie va se retrouver dans un huis clos déroutant qui les fera replonger dans les stigmates de leur enfance et aborder un secret très lourd à porter. Dans cette « cérémonie des aveux », souvenirs et mensonges vont se mêler à la mémoire de leur père qui hante ce lieu où il a trouvé la mort, il y a de cela quinze ans.

Cette importante œuvre de la dramaturgie québécoise est très connue et a été jouée à une cinquantaine de reprises à travers le monde. Cette pièce m'est apparue particulièrement intéressante en raison des thématiques qui y sont abordées, de la forme de son écriture ainsi que de son rapport au temps. De plus, sa reconnaissance et sa diffusion internationales m'incitent à l'inscrire dans les traditions québécoises.

Au départ, j'avais en tête de monter la pièce en entier mais, vu l'ampleur du projet et le désir de travailler dans le détail, il s'est avéré plus pertinent de me concentrer sur trois extraits pour pousser plus loin ma démarche. J'ai tout de même abordé la dramaturgie de la pièce dans son ensemble. J'ai analysé la pièce en entier afin de retracer les tensions et les relations entre les personnages, les symboles et les thèmes abordés pour préciser mes choix de mise en scène. J'ai exploré ces extraits en fonction de l'élaboration d'une mise en scène de l'œuvre complète.

2.1 Description des trois exercices présentés

Exercice 1 : L'introduction de la pièce

Ce premier exercice met en scène l'extrait de texte, tiré des pages 13 à 23 inclusivement, qui correspond à l'introduction de la pièce. Les personnages d'Ambroise et de Carl sont sous le choc de l'accident de voiture qu'ils viennent de subir. Après plusieurs confrontations entre les deux frères, Ambroise réalise qu'ils se situent au même endroit où a eu lieu la noyade de leur père. Cet exercice se veut une étude où ont été exploitées diverses manières d'utiliser le rythme (percussion, podorythmie, gigue, etc.) en relation avec le rythme du texte. J'ai exploré le potentiel dramatique de la gigue tout en essayant de garder une justesse dans le jeu de l'acteur. Le troisième personnage, Victor, n'est pas présent dans le texte mais j'ai choisi de le faire apparaître par moments sur scène jouant de l'harmonica, afin d'appuyer la musicalité et le rythme du jeu des acteurs.

Exercice 2 : Le combat de coqs

Adoptant la forme d'une confrontation dansée et rythmée entre les trois personnages, cette scène sans paroles se veut une explosion de la gigue et de son potentiel dramatique; il prend appui sur les confrontations entre les frères, lesquelles parcourent l'ensemble du texte. À l'image des rondes de gigue, cette pratique traditionnelle québécoise où chaque gigueur vient à tour de rôle démontrer son agilité et présenter des pas toujours de plus en plus complexes afin de se mesurer aux autres, j'ai créé une chorégraphie qui tente d'exprimer, par l'expressivité des pas de gigue, l'agressivité des protagonistes et leur rivalité mutuelle. Même si cet exercice est uniquement dansé, j'y puise mon inspiration à même le texte. Si j'avais à faire la mise en scène complète de l'œuvre, je placerais ce « combat de coqs » vers la fin de la pièce, tout de suite après la réplique de Victor: « VICTOR. Ce matin-là, tu t'étais levé avec tes yeux de p'tit tannant. T'avais commencé ta journée en bavant tout le

monde. » (Bouchard, 1998 : p. 64³). Dès que la chorégraphie commence, cette réplique impose un style au jeu des interprètes en débutant avec de la taquinerie puis en évoluant vers la compétitivité. La chorégraphie se transforme en roulades au sol dans des positions de corps accidentés pour ensuite se terminer dans une position où les trois personnages sont littéralement « écrasés » par terre comme des corps en train de mourir. Les répliques qui suivent dans le texte (bien qu'elles ne soient pas jouées dans mon extrait) sont de courtes phrases rythmées, constituées essentiellement de redites de moments précédents, c'est-à-dire des répétitions de répliques déjà entendues comme une litanie sans fin et qui s'étendent de la page 64 la page 69. Ces répliques forment, selon moi, une avalanche de souvenirs qui se succèdent dans la tête des personnages qui sont à l'agonie, comme s'ils revivaient toute leur vie en accéléré. Cet ensemble de répliques a été remplacé par les roulades de la chorégraphie, lesquelles permettent d'illustrer d'une autre manière le cheminement des personnages vers la mort.

Exercice 3 : Les pas dans l'eau

Dans cet exercice, j'ai exploré une mise en scène de l'extrait tiré des pages 46 à 53 où est racontée la noyade du père. Dans cet extrait, Victor tente de faire baisser la tension entre Ambroise et Carl. Il avoue aussi entretenir une relation spirituelle avec son père décédé. Malgré la résistance de Carl, il entraîne Ambroise dans une remémoration de l'incident qui a causé la mort de leur père. Grâce à des moments chorégraphiés, j'ai cherché à évoquer les souvenirs de l'eau et du tourbillon qui a emporté le père. Avant ce moment tragique, les trois jeunes frères s'amusaient dans l'eau, aussi ai-je tenté de créer une impression de légèreté en exploitant les sonorités qui rappellent le clapotis de l'eau. Les mouvements, plus éloignés de la gigue conventionnelle, se rapprochent d'une esthétique plus contemporaine, mais ils prennent toujours leur ancrage dans la gigue. Au sein de cet extrait, la turlute fut aussi

3 Dorénavant, toutes les références à la pièce seront notées CPD, suivi du numéro de page.

mise à l'essai. J'ai cherché à intégrer cette tradition au jeu des acteurs, et ce, dans le but d'ancrer davantage la pièce dans la culture québécoise et de trouver des moteurs dramaturgiques rythmiques.

La gigue fut au cœur de ces trois extraits dans ma recherche création. La rythmique a pris une très grande place dans la construction de la pièce et j'ai tenté d'accorder à chaque mot, à chaque geste, un rythme aussi précis que celui des pieds en gigue. La gigue contemporaine est devenue pour moi un travail de percussion et de rythme car, transposée dans tout le corps et modernisée, elle se transforme en une danse percussive appartenant au corps entier. Marie-Soleil Pilette et d'autres chorégraphes ont démontré que l'on peut « gigner avec les mains » en reprenant des rythmes de gigue avec diverses parties du corps. La gigue contemporaine, dans cette optique, ressemble à un travail percussif. En m'inspirant de cette approche, j'ai tenté d'atteindre une justesse et une précision rythmique dans mon travail de création. Le corps est au centre de cette recherche. Je suis d'avis que la danse peut bonifier la présence de l'interprète et servir « d'outil qui permet au corps d'exister plus pleinement, une sorte de révélateur, une capacité de langage » (Mossoux, 2006 : p. 70).

Dans mon analyse dramaturgique de la pièce, j'ai choisi d'exploiter certains thèmes qui pour moi pouvaient trouver une résonance avec le corps tels que la mémoire du père, les relations conflictuelles entre les personnages, les répétitions, la temporalité et le symbole de l'eau.

2.2 La mémoire du père

La figure du père est présente dans tout le texte. Dès la première réplique, elle apparaît indirectement par l'entremise d'un poème qu'il a écrit et qui est récité par Ambroise : « De tous les biens que je possède, peu de valeur rien à voler, ... » (CPD, p.13). Les poèmes du père reviennent dans le texte comme un leitmotiv qui hante les

trois frères. On découvre au fil de la pièce que celui-ci est mort d'une noyade quinze années auparavant en présence des trois personnages. Il s'agit d'un meurtre par non-assistance puisqu'aucun de ses garçons ne l'a secouru. Ce secret honteux se révèle petit à petit dans le dialogue entre les personnages.

Dans l'interprétation que je fais de la pièce, j'attribue à la figure du père l'héritage artistique traditionnel du Québec. En quelque sorte, j'ai fait du père le symbole du patrimoine québécois. Cette figure qui n'apparaît jamais sur scène est au cœur du drame et des souvenirs évoqués par les personnages des trois fils. J'ai attribué aux poèmes du père des airs traditionnels et les ai exprimés par la chanson. De la sorte, j'ai imputé à ce père un amour pour la gigue et la musique traditionnelle. On peut imaginer que, dans ses élans de poésie, il changeait les paroles des chansons traditionnelles pour mettre ses mots à lui. En effet, à la lecture du texte, on comprend que ce personnage est un grand sentimental, un poète, un artiste incompris :

CARL. Notre sainte mère qui expliquait aux agents du B.S. que si on était dans la misère, c'était parce que son mari était pas né à la bonne époque.

VICTOR. Elle disait que le monde d'Alma était pas prêt pour entendre l'invisible.

AMBROISE. Le monde d'Alma avait pas d'amour pour le beau. (CPD, p. 58).

La mère valorisait son conjoint et ses élans poétiques. Il est ici montré en artiste incompris, dont la sensibilité est trop grande pour être reconnue. On comprend aussi que le père était très extraverti, puisque toutes les occasions étaient bonnes pour déclamer des poèmes : « CARL. Y pensait qu'y avait le droit de faire des poèmes tristes sur tout. » (CPD, p. 58)

On peut très bien s'imaginer ce personnage comme un gigueur et un chanteur de musique traditionnelle habitué de prendre de la place et de chanter publiquement pour divertir les gens autour de lui. Toutefois, sous l'effet de l'alcool, il va toujours trop loin pour attirer l'attention, ce qui fait honte à ses fils. Il est d'autant plus crédible

d'attribuer à cette figure du père l'amour de la danse et de la musique traditionnelle que son histoire se situe dans le contexte rural des années 70, où la fête était omniprésente et où les veillées de danse et le folklore étaient encore courants dans la vie quotidienne. Par exemple, lorsque les personnages sur scène évoquent le souvenir du père ivre qui s'empare d'un micro à l'aréna pour réciter ses poèmes devant la foule, on peut l'imaginer en train de chanter et de faire des « steppettes » pour impressionner la foule et se servir de la musique et de la danse pour interpréter ses créations poétiques.

En attribuant à la figure du père le patrimoine traditionnel québécois, cela rend plausible que ses trois fils savent giguer. Il est intéressant de faire des rapprochements entre ce langage scénique et la dramaturgie de la pièce. En plus du contexte rural des années 1970 dans laquelle l'histoire se déploie, l'utilisation de la gigue se justifie aussi à travers l'historique imaginaire que nous nous sommes créée. Pour moi, la gigue fait partie intégrante de ce qu'ils sont, c'est leur héritage familial, leur bagage culturel. La gigue dans cette pièce devient une forme de langage pour les personnages. C'est un langage qui leur est familier avec lequel ils ont grandi. J'imagine que les trois fils devaient participer constamment dans leur jeunesse à des soirées de danse traditionnelle en famille et des rondes de gigue. Peut-être que le père les obligeait même à giguer pour montrer leur talent en public? Le deuxième exercice de mise en scène que j'ai présenté s'inscrit d'ailleurs dans cette idée. J'ai dirigé les interprètes dans cette bulle chorégraphique en leur disant que les personnages revivent un *flashback*, qu'ils sont propulsés dans un souvenir de leur enfance où ils exécutaient une ronde de gigue devant leur famille élargie lors d'un rassemblement.

Les poèmes du père que les personnages connaissent par cœur refont souvent surface, qu'ils le veuillent ou non. J'ai décidé d'utiliser la *Complainte de Joseph Trépaniez* pour aborder le poème du père « *de biens de peu, peu de biens...* ». Ce dernier fut chanté par le personnage d'Ambroise sur cet air, comme si, au lieu d'un poème récité,

c'était à des airs de chansons que le père les exposait depuis toujours. La *Complainte de Joseph Trépaniez* est une chanson traditionnelle qui raconte la mort d'un homme qui s'est noyé. J'ai fait revenir cette complainte au cours de la pièce, tel un leitmotiv.

Les poèmes du père se présentent alors comme un élément qui réunit les trois frères dans un seul et même tourment. Bien que séparés et isolés par leurs différences, ces frères partagent la même sensation de honte face à leur passé. Par exemple, Carl raconte un événement où le père, après s'être fait refuser de participer aux festivités, est monté sur scène pour se donner en spectacle : « J'ai baissé la tête. L'univers entier riait du saouillon qui hurlait son âme au centre de la glace. » (CPD, p. 57) Il explique : « À chaque fois qu'y ouvrait la gueule, je me disais : ça y est, y va encore mettre des mots sur tout! Y va nous faire un poème sur le vagin de meman, sur la fumée des usines, sur la coupe de cheveux de ma nouvelle blonde... » (CPD, p. 58). Carl compare ici son père aux pères de ses camarades en enviant ces derniers qui ne disent rien. Bien que, dans la pièce, la honte envers leur père soit principalement exprimée par Carl, on comprend que ce malaise est également partagé par ses deux frères lorsqu'ils disent : « On nous appelait les crapets du poète-pêcheur. Les enfants tristes du poète triste. Moi je nous appelais les professionnels du baissage de tête. » (CPD, p. 58) C'est donc ce sentiment de honte partagé qui a poussé les trois frères à ne pas agir devant la noyade de leur père. Sans se consulter, ils sont tous les trois restés immobiles au moment où le père est tombé à l'eau : « VICTOR (en parlant du père). Y a compris qu'on l'aiderait pas. CARL. Sans dire un mot, sans se regarder, on a baissé la tête. » (CPD, p. 56)

La plupart du temps, la figure paternelle est évoquée de manière négative. Ainsi, j'entreprends de traduire la hargne et le ressentiment éprouvés lorsqu'ils se souviennent de leur père par la gigue et le mouvement percussif des personnages. Pour cette raison, j'ai intégré dans ma création des pas de gigue et des mouvements

agressifs et francs, des accentuations et des martèlements répétitifs. (Je reviendrai sur la création des pas de gigue et de la chorégraphie dans le troisième chapitre).

Cependant, lors de rares moments, la figure paternelle apparaît tout de même plus positivement. Victor se remémore de beaux souvenirs avec le père : « VICTOR. [...] Là, y aurait été fier de nous surprendre. À jeun, y nous aurait dit qu'on était trois minables mal instruits, pis saoul, il nous aurait appelés ses princes. Là, y aurait essayé d'attraper Carl pour l'assir sur ses genoux juste pour le fun de la voir se choquer [...] » (CPD, p. 49-50). Les poèmes du père font également ressortir certaines qualités positives qui lui sont propres. Dans le poème qui est répété tout au long de la pièce, on retrouve un père modeste, sans richesse, mais profondément aimant pour ses fils : « De tous les biens que je possède, peu d'honneur, trois cœurs à aimer » (CPD, p. 13) Il ancre d'abord ses valeurs dans un rapport à la famille et met, au second plan, l'importance de la possession matérielle. Victor exprime d'ailleurs une phrase qui nous confirme l'importance de la famille pour le père : « VICTOR. Notre père nous écoute. Ses garçons se parlent. Y est content » (CPD, p. 45). Le père valorisait donc la communication, le lien entre ses fils.

On peut supposer que, même si la relation avec leur père était malsaine, les frères ont vraisemblablement passé de bons moments avec lui. Cela nuance ainsi la qualité de leurs souvenirs. Ce n'est pas entièrement le père qu'ils rejettent mais les débordements de celui-ci. Malgré le fait qu'ils soient en rupture avec les comportements désaxés de leur père, il n'en reste pas moins que celui-ci leur a transmis une culture dont ils ne peuvent se départir facilement. Sans la transmission d'une culture basée sur les arts, Ambroise aurait-il fait carrière dans le marchandage d'œuvre d'art? Victor serait-il aussi sensible aux paysages et à la nature tant poétisés par son père? Il va de soi que l'héritage culturel du père comprenait une sensibilité à « la beauté », à trouver le beau dans tout. La même tension amour-haine qu'éprouvent

les fils envers leur père se retrouve, à mon avis, dans leurs sentiments pour la gigue et la musique traditionnelle que celui-ci leur a transmis.

Pour illustrer cela dans ma mise en scène, je demande à mes acteurs de laisser paraître le plaisir que la gigue procure lorsqu'on l'exécute, afin de donner l'impression que la joie de danser rattrape les personnages malgré eux. Même s'ils vont parfois exécuter des pas qui expriment la colère, ils y prennent goût à chaque fois et ils embarquent dans le jeu de la performance et de la compétition propre à la gigue. La gigue étant de prime abord une danse joyeuse, elle retrouvera un peu de sa forme traditionnelle.

En proposant une lecture de la pièce qui fait du père le représentant du patrimoine artistique québécois, on perçoit, d'une part, la honte que les trois fils ont de leur père et, d'autre part, le rejet que le Québec d'aujourd'hui a pour la danse et la musique traditionnelle, lesquelles sont perçues comme vieillottes et dépassées. Dans le court-métrage *Rétro*, réalisé et produit par Nancy Gloutnez et Philippe Meunier, deux artistes actifs en gigue contemporaine, Pierre Chartrand explique que pendant la Révolution tranquille, les Québécois ont clairement balayé les traditions culturelles au profit d'une plus grande ouverture sur le monde : « les Québécois ont jeté le bébé avec l'eau du bain... et la gigue est partie avec! » (Gloutnez et Meunier, 2009). Il explique que c'est toute « une génération qui est restée comme ça assez rébarbative aux formes traditionnelles ». Mon interprétation est analogue : tout comme les fils ont laissé mourir leur propre père dans le tourbillon de cette noyade, les Québécois ont laissé leur culture artistique traditionnelle se dissoudre.

Les fils n'avaient pas honte de tout ce que représentait leur père, ils ont même gardé quelques bons souvenirs de lui, mais ils ne pouvaient plus supporter ses comportements excessifs. En rejetant leur père, ils ont mis fin à un calvaire dans

lequel ils vivaient. Toutefois, ils se sont aussi privés des aspects plus positifs de ce père tels que ses valeurs familiales et son bagage culturel. Comme les jeunes fils qui n'étaient peut-être pas entièrement conscients de toute l'ampleur de leur décision, le peuple québécois n'a peut-être pas réfléchi aux conséquences sociales et identitaires reliées au fait de rejeter l'ensemble de ses pratiques artistiques traditionnelles : il s'est ainsi privé de la richesse de son patrimoine. Cette analogie enrichit, d'une certaine manière, la dramaturgie de la pièce, en faisant de ce drame familial un drame collectif.

2.2 Les relations conflictuelles

La question de l'incommunicabilité dans les rapports familiaux est au centre de ce drame et constitue d'ailleurs un thème récurrent dans l'œuvre de Bouchard : « [...] ses personnages sont regroupés en communautés repliées sur elles-mêmes, sorte de « microcosme » dont la plus prégnante est bien sûr la famille » (Lafon, 2007 : p. 65). Les relations tourmentées qu'entretiennent les trois frères entre eux, mais aussi avec leur père, constituent une prison qui les empêche d'accéder à la rédemption. Ainsi, cette difficulté à dialoguer ne permet pas de régler les conflits au sein de cette famille. De plus, le huis clos entièrement masculin met en exergue cette non-communication et provoque ainsi des conflits entre les univers fraternels opposés. Par exemple, dans l'extrait suivant la masculinité québécoise traditionnelle et rurale s'oppose clairement au caractère homosexuel, urbain et cosmopolite :

AMBROISE. «Plus pire», ça se dit pas.

CARL. Si je le dis c'est que ça se dit.

AMBROISE. Laisse faire.

CARL. Depuis que tu voyages aux quatre coins du monde, on sait plus trop quelle langue que tu parles pis encore moins comment la parler. » (CPD, p. 18-19)

Voici un autre exemple de confrontation entre les deux frères où Ambroise nomme l'accident du père alors que Carl refuse plutôt violemment d'aborder le sujet.

CARL. Tu trouves pas que ça va assez mal comme ça? Tu penses pas qu'on a eu notre quota de drames pour aujourd'hui, hein? Notre père s'est quand même pas réincarné en perdrix juste pour nous faire chier. (CPD, p. 23)

Au fil de la pièce, les personnages sont de plus en plus agressifs les uns envers les autres. Carl ira jusqu'à prendre Victor par la gorge lorsqu'il apprend que ce dernier aurait volontairement provoqué l'accident :

CARL. Ciboire de malade, t'as ruiné mon mariage ! Là, tu vas me regarder pis tu vas t'excuser comme tu t'es jamais excusé!!!

VICTOR. Tu me fais mal!

CARL. Excuse-toi!

VICTOR. Tu me fais mal!

CARL. La violence a juste un propriétaire? (CPD, p. 64)

Cette pièce présente ainsi trois personnages aux troubles divers, qu'ils tentent de chasser par le biais de paroles violentes et brutales et de démonstration d'agressivité.

À mon sens, la danse s'accorde parfaitement à cette thématique de la difficulté de communication. En effet, ce qui ne se révèle pas dans la parole transparait dans le corps. Il semblerait que les pièces de Bouchard s'harmonisent particulièrement bien avec la danse. « Dès ses pièces de jeunesse, l'auteur établit entre le corps de l'acteur et la caractérisation psychologique du personnage, une distance qui impose au geste une codification symbolique. » (Godin et Lafon, 1999 : p. 78) À mon avis, la danse vient donc renforcer le discours muet des personnages et permet également d'évoquer la colère ressentie par les personnages. Le martèlement des pieds gigueurs et le rythme de la danse percussive traduisent toute la fureur des paroles violentes que les frères échangent entre eux. Cette exploration artistique me permet ainsi de mettre à l'épreuve le potentiel émotionnel et dramatique de la gigue.

Dans ma création, je chorégraphie cette idée de confrontation, particulièrement dans mon deuxième exercice où chaque personnage vient tour à tour exécuter des séquences de gigue qui illustrent à la fois la colère et l'agilité. On retrouve l'idée de concurrence où chacun veut prouver qu'il est le plus fort. Cela est inspiré par les rondes de gigue traditionnelle où les gigueurs viennent interpréter à tour de rôle une phrase musicale et tentent d'épater le public en utilisant des pas de plus en plus complexes. On laisse alors la chance aux débutants puis, vers la fin de la danse, ils se confrontent aux gigueurs les plus expérimentés, afin de réussir à impressionner l'autre avec des pas que personne ne sera capable de reproduire.

Dans le texte, les personnages se confrontent avec une impudeur et une audace étonnante. Le huis clos intemporel dans lequel ils se retrouvent les amène à s'ouvrir les uns aux autres. Ils se rappellent leurs souvenirs alors qu'ils se retrouvent aux portes de la mort. On comprend à la lecture du texte que les personnages sont morts dans un accident de voiture. Leur état se dévoile petit à petit au fil du texte, le premier indice étant la réplique d'Ambroise : « Y a pas de moustiques? C'est pas normal! » (CPD, p. 21). Les personnages le découvrent eux-mêmes à la fin de la pièce lorsqu'ils se voient dans le même camion dans lequel ils ont eu l'accident. La pièce crée une sorte de dialogue des morts. Selon Jean-Pierre Sarrazac, ce rite qui consiste à faire dialoguer les morts remonte à l'Antiquité. Il offre aux protagonistes un statut éternel et extraterritorial qui les fait accéder à un nouveau regard sur le monde des vivants qu'ils viennent, au final, de quitter. C'est le cas des trois personnages du *Chemin des passes dangereuses*. En effet, il semble que le discours des personnages ne pourrait pas avoir lieu avec autant de liberté s'ils n'étaient pas morts; c'est comme s'ils n'avaient plus rien à perdre. Ils peuvent maintenant révéler la vérité.

Par ailleurs, le personnage d'Ambroise évoque ceci quand il parle de son amoureux Martin qui est affligé par le SIDA : « Y n'y a rien de plus franc qu'un mourant. » (Bouchard, 1998 : p. 39) J'ai ainsi tenté de faire apparaître cette franchise dans la

chorégraphie en utilisant des rythmes clairs, exécutés avec précision. Intuitivement, j'ai maintenu ces rythmes a capella (c'est-à-dire sans support musical), afin d'entendre le son à l'état brut, ce qui me donnait l'impression d'un discours plus franc. En l'absence d'un accompagnement musical, la danse est dépouillée : on a plus clairement accès aux rythmes des chorégraphies, aux souffles et aux bruits des corps sur scène. La musique aurait semblé comme un emballage superflu.

Bien que les personnages ressentent beaucoup de hargne les uns envers les autres, on peut entrevoir un sentiment de fraternité dans le texte. Ils partagent une complicité indéniable, sous-jacente à leurs conflits. Souvent c'est l'humour qui les fait basculer dans un moment plus tendre ou fraternel, tel que le démontre l'extrait suivant :

AMBROISE. On sait jamais avec le Club Price. Y font tout en double. Qu'est-ce qu'y t'ont donné comme cadeau? Quarante-huit rouleaux de papier de toilette? Six cents tranches de fromage fondu Velveeta?

CARL. Je me suis toujours demandé c'était qui la famille de boutonneux qu'était capable de manger deux litres de mayonnaise en une semaine! (*Il s'agit*) On rit. C'est l'fun. On rit. (CPD, p. 24)

Victor tentera de son côté de faire rire Ambroise pour détendre l'atmosphère : « VICTOR. Le mois passé, j'ai été nommé deux fois « planteur du mois ». J'ai planté soixante-dix mille arbres pis deux gars à' taverne. » (CPD, p. 46)

Le texte oscille entre des moments de complicité entre les personnages et des moments de confrontation ou de dispute. L'auteur nous fait basculer d'un pôle à l'autre en l'espace de quelques répliques. Ces changements rapides de dynamiques démontrent selon moi la relation amour-haine que seuls des frères peuvent avoir entre eux. J'ai tenté de mettre en lumière ce lien fraternel entre les personnages. Ces derniers ne sont pas des amis ou des connaissances mais bien des frères qui se connaissent depuis toujours. J'ai abordé ce défi en positionnant précisément les corps et les regards. J'ai fait en sorte de placer les personnages afin qu'ils soient en dialogue ou en confrontation de manière à ce qu'ils ne se regardent pratiquement pas.

Les rares moments où ils se confrontent du regard sont choisis, courts et limités. Ainsi, le fait de ne pas se regarder traduit, selon moi, une familiarité comme on peut la retrouver dans les vieux couples qui ne se regardent plus quand ils se parlent. L'écoute entre les divers personnages se traduit par le fait qu'ils soient ensemble, en rythme, c'est-à-dire en polyrythmie ou en synchronisme. Dans son étude sur le rythme, Janet Goodridge explique que le rythme met implicitement deux personnes en relation : « Synchronizing one's movement with another but yet not meeting the others eye [...] by simply picking up the rythm of another person's movements one can establish a connection with him » (Kendon and Ferber, 1971 : p. 122 cité par Goodridge, 1999 : p. 34). Le rythme parle donc de lui-même, il permet d'afficher la profondeur de la relation. Il agit alors comme une force communicatrice qui unit les personnages sans qu'ils aient véritablement besoin de se parler.

2.3 Les répétitions

À propos de la forme de la pièce, O'Neill Karch écrit que « le mouvement de la pièce est constitué de reprises thématiques, de redites alimentées par des phénomènes de répétition et de redoublement » (O'Neill, 2007 : p. 81). À cet effet, mon approche rythmique pour le traitement de la mise en scène par l'utilisation de la gigue contemporaine permet de jouer avec les redondances puisque le rythme est formé de répétitions. La répétition est à la fois visuelle, par l'utilisation de mouvements ou de déplacements répétés, et à la fois auditive, par les sons percussifs produits par la gigue. La forme répétitive enrichit la danse; elle constitue un contrepoint avec le mouvement répétitif du texte. Elle devient « processus d'écriture qui donne à la langue un rythme, une résonance qui excite les corps » (Fiat, 2002 : p. 65). Les mouvements répétitifs mettent aussi en lumière le potentiel dramatique de la redondance qui est implicite dans le texte.

Une autre forme de répétition que j'utilise dans la mise en scène est la turlute. Je la fais revenir régulièrement dans la bouche des personnages, comme s'ils se rappelaient cette pièce musicale turlutée par leur père dans leur enfance. Je demande aux comédiens de l'interpréter de manière machinale tout en faisant autre chose, ou encore, entre les répliques de leur texte comme s'il s'agissait de leur discours intérieur, ce qui permet de voir la familiarité qu'ils ont avec cet air qu'ils connaissent depuis toujours et qui fait partie intégrante de leur identité. Selon Michèle Fèbvre, la répétition en danse peut avoir une allure ludique mais elle est généralement tragique. Elle fait accéder à une visibilité accrue et permet aux spectateurs de relever des détails qu'ils n'auraient pas perçus à première vue. La répétition transgresse la linéarité et elle « affirme la victoire de la forme sur la référence ». Elle procure l'effet d'un éternel retour. « La répétition fissure l'ordre symbolique comme pour accéder à une mémoire qui serait seulement mémoire d'elle-même » (Fèbvre, 1995 : p. 139). Ainsi, pour l'exemple de la turlute, sa répétition permet d'imager la mémoire familiale, commune aux trois personnages.

Pour rappeler la forme cyclique de l'écriture de la pièce et des répétitions, j'ai choisi une turlute en 3/2 qui est construite en boucle. Du point de vue de la composition, la mélodie se termine sur une demie-cadence, laquelle crée une tension et un besoin de retour au début. De plus, sa mesure en 3/2, plutôt qu'en 4/4, comme la plupart des *reels*, accentue la dynamique cyclique de la pièce. J'ai choisi la pièce de Grey Larsen *Old drops of Brandy*. Ce musicien folkloriste a lui-même puisé son inspiration dans une pièce traditionnelle anglaise se nommant « Drops of Brandy ». Bien qu'il s'agisse d'une composition d'un contemporain, cette pièce est intégrée dans le répertoire de musique traditionnelle québécoise depuis qu'elle a été enregistrée par André Marchand sur le disque *Les Marionnettes* en 2004. Composée en mode majeur comme tous les *reels*, cette mélodie se distingue par son côté sombre, voire même dramatique, en plus d'être particulièrement complexe et de requérir une vélocité considérable. La pièce de Bouchard évoque pour moi l'intérieur torturé dont les frères

sont prisonniers, leur difficulté à communiquer, comme si tout ce qui se cachait à l'intérieur d'eux ne pouvait s'exprimer que difficilement, en bourrasques quasi incompréhensibles:

AMBROISE. Litanie qui recommence sans cesse. On change un mot puis le temps du verbe. On pensait que c'étaient juste des phrases qu'il nous répétait pour qu'on finisse par l'écouter. Sa poésie, c'était comme sa vie : une interminable litanie, plaintive, qui se répétait, qui se répète...

VICTOR. ... qui va se répéter. On est prisonniers de sa poésie. (CPD, p. 60)

Selon Jean-Pierre Sarrazac, la répétition-variation est la forme la plus présente et la plus sensible dans les dramaturgies depuis 1880. La démarche centrale d'un dramaturge contemporain est en effet d'essayer de détourner la répétition vécue par la répétition esthétique. « De l'espace linéaire de la forme dramatique traditionnelle, l'opération de répétition-variation nous fait passer dans un espace circulaire, voire dans un espace en spirale. » (Sarrazac, 2012 : p. 53). Selon lui, c'est à l'intérieur même du dialogue que la répétition a le plus de pouvoir destructeur et révélateur. Dans *Le Chemin des passes dangereuses*, on retrouve d'une part son effet destructeur, avec les insultes et les paroles violentes que répètent les frères et, d'autre part, son effet révélateur, puisqu'à chaque répétition nous comprenons plus clairement ce qui se trame. Il est également intéressant de voir comment la répétition dans la danse pourrait être révélatrice d'une émotion ou même d'indices pouvant faire avancer l'intrigue. Par exemple, dans la section suivante, j'ai demandé aux acteurs d'interpréter le texte en exécutant des roulades répétitives au sol.

CARL. Ousqué Victor?

AMBROISE. La dernière fois que je l'ai vu...

CARL. Y a foncé sur une toute p'tite perdrix. Notre plus vieux de frère a foncé avec son gros camion sur une tout p'tite perdrix qui traversait l'chemin l'air de rien. Trois tonnes de truck contre une livre et quart d'oiseau, sportif en ciboire!

AMBROISE. La dernière fois que je l'ai vu y avait le corps coincé dans fenêtre du camion pis l'camion y arrêtait pas d'faire des tonneaux.

CARL. La dernière fois que je l'ai vu, il m'a dit qu'il allait réparer le truck... par quel miracle veux-tu qu'il répare c't'épave là? Par quel miracle? Y a des morceaux jusqu'à frontière de la Russie !

AMBROISE. Quand y va revenir tombes-y pas dessus

CARL. Faudra surtout pas contrarier le John Wayne local. Six de quotient intellectuel djacké sur des bottes de construction. À sept ça jappe...

AMBROISE. Tu y tomberas pas dessus!

CARL. Là bas j'ai 200 invités qui vont manger du poulet pis moi chus dans marde à cause d'une perdrix. On avait-tu besoin de venir dans le bois aujourd'hui? Ça te tentait de venir dans le bois?

AMBROISE. Ben non ça me tentait pas.

CARL. Veux-tu ben me dire comment ça se fait qu'on fini toujours par faire les quatre volontés de notre overdose de testostérone de frère?

AMBROISE. On a jamais été capable d'y dire non!

CARL. Ben le jour où on va arrêter de se comporter en travailleur social avec, on y dira non. Là j'ai 200 invités qui cherchent le marié. Ben le marié, y a décidé quelques heures avant ses noces d'aller voir le camp de pêche à son frère avec son autre frère pour faire plaisir à ses deux frères. Moi qui pensais qu'en me mariant je faisais la pire gaffe de ma vie. Je savais pas que quelques heures avant j'en faisais une plus pire. » (CPD, p. 20)

Les interprètes tombent directement au sol en faisant résonner tout le poids de leurs corps pour plus de sonorité. Ils roulent avec vigueur et exécutent des frappes avec leurs mains et leurs pieds. Leurs roulades n'en sont donc que plus violentes et traduisent ainsi toute la hargne des personnages à ce moment précis. Les corps allongés qui roulent de tout leur long évoquent la symbolique du tonneau, ce qui donne un indice supplémentaire au spectateur qui tente de se repérer à travers cette pièce où l'intrigue nous est révélée petit à petit. Les mouvements répétitifs des corps qui roulent font écho à l'ensemble des répétitions dans la pièce. Il semble évident, dans cette pièce truffée de répétitions, qu'il faille appuyer sur cette notion de répétition avec une danse allant dans ce même sens.

2.4 La représentation du temps

L'ambiguïté du lieu et de la temporalité dans le texte permettent, selon moi, une grande souplesse quant à l'insertion de la danse. En effet, les personnages ne savent plus du tout où ils se trouvent, ils assurent avoir marché pendant des heures en ligne droite et être finalement revenus au même point de départ. Il devient évident pour le spectateur que « l'espace-temps de la représentation n'est pas celui de la réalité, mais plutôt celui d'un univers autre dans lequel le temps est déformé » (O'Neill, 2007 : p. 81). La danse pourra donc prendre toute son aise dans cet espace-temps, créant un univers étrange et abstrait. J'ai identifié deux temporalités dans la pièce: les moments que je nomme « concrets » et ceux que je nomme « hors-temps ». Bien que je n'aie pas mis l'accent sur les éléments scénographiques dans mon exploration, j'ai tout de même choisi d'utiliser deux éclairages différents pour aider à distinguer ces deux univers. D'une part, on retrouve les moments « concrets » quand les personnages parlent du quotidien, par exemple:

VICTOR. Tu me demandes pas comment ça va à l'ouvrage?

AMBROISE. Comment ça va à l'ouvrage? (CPD, p. 46)

Ou encore lorsqu'ils font référence à l'accident qui se passe en temps réel :

CARL. Six, huit...

AMBROISE. On a roulé, on a roulé...

CARL. Deux, trois secondes... » (CPD, p. 21)

Il n'y a pas de chorégraphie dans ces moments, bien que cela demeure un jeu très physique et parfois stylisé par les placements des corps dans l'espace, ce qui peut rappeler l'esthétique de la danse. Je tente plutôt de privilégier un jeu concret en demeurant proche du texte, afin de le rendre le plus réaliste possible. Les moments que je nomme « hors-temps » sont moins concrets, voir plus flottants. Les personnages se remémorent des souvenirs, ils rêvassent et ne sont pas nécessairement en dialogue, comme dans cet extrait où deux soliloques sont juxtaposés:

AMBROISE. T'étais juste là devant moi. Douze ans.

CARL. C'est là dans la courbe.

AMBROISE. T'avais douze ans.

CARL. Dans la courbe. C'est là que j'ai senti un déjà-vu.

AMBROISE. Grand adolescent sans feuille.

CARL. Juste là

AMBROISE. Torse nu. Duvet au menton.

CARL. J'ai senti que je revenais sur mes pas. (CPD, p. 14)

Victor, à son tour, est dans ce moment « hors-temps » lorsqu'il évoque son souvenir de la noyade du père : « Les semaines après sa mort, je m'attendais chaque jour à ce qu'y revienne à' maison, la face boursoufflée, les yeux sortis des orbites, le corps couvert d'algues, les souliers plein de vase, des truites encore grouillantes dans ses poches, récitant un poème inspiré d'un fond de rivière » (CPD, p. 49). C'est dans le cadre de ces moments que les personnages entrent dans une sorte d'état d'hypnose et c'est à partir de là que le mouvement prendra le dessus sur la parole. Je demande alors aux acteurs d'interpréter la danse comme si le mouvement était plus fort qu'eux, comme si elle s'emparait de leurs propres corps. C'est la mémoire kinesthésique, c'est-à-dire la mémoire des sensations et du mouvement, qui les rattrape. Je pense que les personnages sont hantés par leurs souvenirs. On sent d'ailleurs qu'ils tentent souvent d'y résister. On peut le remarquer dans l'extrait où Victor et Ambroise se remémorent la journée de la noyade du père : Carl lutte clairement pour ne pas s'en rappeler en répétant à plusieurs reprises « pas aujourd'hui » (CPD, p. 52, 53, 54), « Arrêtez! » (CPD, p. 54), « Attendez pas que j'aille vous la fermer » (CPD, p. 54). J'ai alors intégré à cette scène de remémoration d'Ambroise et Victor des séquences de mouvements qui imitent subtilement la sonorité de l'eau. Elles sont effectuées de manière plus légère, comme s'ils s'amusaient à sauter à pieds joints dans des flaques d'eau puisque, juste avant la noyade du père, les trois jeunes frères s'amusaient dans l'eau. Au fil de la construction de cette scène, la danse prend de plus en plus de place et la scène devient uniquement dansée (sans paroles, la danse prenant le dessus sur la

parole). J'explique aux acteurs que ce n'est pas le personnage qui décide de danser mais la danse qui mène malgré eux. Dans l'exemple décrit ci-dessus, Carl va finir par « embarquer » dans la chorégraphie après avoir longtemps résisté, comme si c'était plus fort que lui et qu'il était happé par l'énergie grouillante des deux autres.

À travers cette lecture de la pièce, je me suis attardée à faire ressortir l'élément « temps » dans la pièce. On retrouve alors plusieurs « temps » indiqués dans les didascalies de la pièce. Afin de souligner ces temps de suspension de manière sonore, j'ai décidé d'utiliser un bruit de « tic tac » exécuté par les interprètes. Ainsi, on a l'impression d'entendre les secondes défilier et, plus généralement, le temps qui passe. Cela permet de créer la base pour la trame rythmique de la danse percussive. Parfois, nous pouvons noter que le rythme des mouvements se complexifie ou qu'il se simplifie, et ce, en fonction du drame, mais il demeure toujours relié au « tic tac » de fond perçu lors de moments de suspension. Par exemple, j'ai créé des séquences chorégraphiques à partir de l'image du pendule révélée par le corps droit de profil alors que la jambe exécute un balancier d'avant en arrière au moment de ces répliques :

CARL. Sept heures et demie.

AMBROISE. Midi vingt !

CARL. Sept heures et demie.

AMBROISE. Midi vingt. Ma montre fonctionne toujours.

CARL. Midi vingt, c'est l'heure de l'accident ! Là, il est sept heures et demie !

AMBROISE. Midi vingt !

CARL. Sept heures et demie !

AMBROISE. Deux arbres! On va avoir besoin de deux arbres ! (CPD, p. 16-17).

À la suite de ces répliques et dans la continuité du mouvement de pendule, j'ai poussé plus loin des séquences giguées qui se complexifient en étirant le « Temps » indiqué dans la didascalie qui suit la dernière réplique ci-dessus. J'ai nommé cette séquence

chorégraphique « Variation autour du pendule », puisque je suis partie du balancier sur une phrase de 4 temps et que j'ai rajouté un son, voire une note, dans la phrase rythmique à chaque répétition, pour construire une phrase rythmique complexe à laquelle le personnage d'Ambroise restera accroché dans la suite du dénouement de la scène.

L'élément temps semble avoir une place prépondérante dans ce texte. En plus d'aérer le rythme de son écriture par de nombreux « Temps » indiqués dans les didascalies, l'auteur développe le thème de l'heure tel que le démontre l'extrait ci-dessus. À la lecture de la pièce, on comprend que les heures auxquelles les personnages font références correspondent à l'heure de leur mort respective. L'utilisation d'une danse rythmique comme la gigue réflète bien, à mon avis, cette préoccupation pour le temps présent dans l'ensemble de la pièce. En musique, le rythme est souvent défini comme l'ordre et la proportion dans l'espace et le temps. Mes professeurs parlaient même de « discipline dans le temps ». Dans cette pièce, le rythme devient, en quelque sorte, une autre manière de jouer avec le temps.

2.5 Le symbole de l'eau

L'eau est un élément qui m'est apparu pertinent dans l'analyse que j'ai faite de cette œuvre de Bouchard, car la noyade est au centre du drame. Il s'agit d'ailleurs d'un thème que l'auteur privilégie dans l'ensemble de ses œuvres. Dans une entrevue donnée pour la revue *Voix et Images*, il se prononce sur le traitement de l'eau dans sa dramaturgie : « Il y a une sonorité, il y a des états, il y a des émotions ne serait-ce que par son calme ou par ses rapides, ses déluges. L'eau, c'est aussi les larmes, la naissance, la purification. » (Bouchard, 2007 : p. 25). Comment on fait quand c'est une citation de Bouchard dans un entretien de Huffman? Voir guide de l'APA que je t'envoie?

Au sein de ma création, j'ai exploré différentes manières de faire ressortir la sonorité de l'eau avec la danse percussive. Les mains, plus que les pieds, ont été capables d'imiter le clapotis de l'eau avec des frappes sur le corps ou le visage. Au travers de ces effets sonores, j'ai ainsi développé des séquences de danse percussive en polyrythmie pour pousser plus loin l'exploration et la ramener au rythme et à la musicalité de la pièce. J'ai aussi tenté d'exploiter l'image du tourbillon qui est très présente dans la pièce. Plusieurs éléments du texte évoquent le tourbillon dans la rivière qui a entraîné la mort du père, point culminant de cette dramaturgie : la courbe dans laquelle le camion a dérapé, les tonneaux effectués par le camion dans l'accident, les poèmes du père répétés en une litanie sans fin. Le tourbillon apparaît alors comme un fort symbole, un mouvement totalement incontrôlable et violent qui absorbe le père définitivement, comme cela se passe dans sa propre famille : « Le père s'est fait prendre, ainsi que ses fils, à répéter ses poèmes en une litanie sans fin, imitant ainsi le mouvement du tourbillon. » (O'Neil-Karch, 2007 : p. 80). On remarque que même la temporalité se présente en spirale. La pièce commence et se termine au même moment et est constituée de réflexions sur le passé et de répétitions qui imitent le tourbillon. « Tout est contenu dans l'instantanéité d'un choc dont les réverbérations tourbillonnent, créant au centre un vide langagier » (O'Neill, 2007 : p. 80). Afin de nourrir cette image au cœur de la pièce, il a été intéressant d'explorer comment ce tourbillon pouvait s'inscrire dans le mouvement des corps, tant au niveau de la répétition des rythmes évoqués par les pieds gigueurs que dans le désaxement des corps emportés par un effet de tourbillon. Par exemple, la présentation de mon extrait numéro trois se termine par une séquence de mouvements entamée par Carl et à laquelle se greffe et Victor puis Ambroise pour la reprendre en boucle, sans cesse à l'unisson. En plus d'être composés sur un rythme de 16 temps qui se répète continuellement, les mouvements enroulent le corps sur lui-même et évoquent la spirale créée par le tourbillon. J'ai d'ailleurs choisi de terminer la représentation sur un fondu graduel de lumière, pendant que les acteurs exécutaient leurs mouvements

sans fin, afin de donner l'impression que la danse ne se terminera jamais et que les personnages sont pris dans leur destin.

Au fil de mes recherches sur l'histoire de la gigue traditionnelle, j'ai trouvé une tradition évoquée par Robert Lionel Séguin, dans son ouvrage sur la danse traditionnelle québécoise, qui m'était jusqu'alors méconnue. Cette tradition typique de gigueur consiste à gigner avec trois verres d'eau, un dans chaque main et un sur la tête, le défi étant de ne pas en perdre une goutte. J'ai essayé de trouver une façon de l'intégrer dans la création de la mise en scène, pour faire ressortir l'importance de l'élément "eau" dans la dramaturgie de Bouchard, mais j'ai choisi de mettre cette idée de côté car elle ne s'intégrait pas dans les extraits que j'avais choisis.

CHAPITRE 3

SYNTHÈSE DE MON PROCESSUS D'EXPLORATION

Mon processus de création s'est déroulé sur la totalité de mes deux années d'études à la maîtrise. Il a nécessité un très grand nombre d'heures de travail pratique en studio (qui ont dépassé largement le temps habituellement alloué par l'Université), que ce soit pour ma propre formation, celle de mes interprètes ou pour la recherche-crédation proprement dite. Ma recherche constitue un double métissage puisque j'ai d'abord créé un vocabulaire gestuel qui fusionne gigue et danse contemporaine, pour ensuite métisser ce langage chorégraphique au théâtre.

Ce processus a pris forme en plusieurs étapes. Avant même d'entamer la recherche-crédation à partir des trois extraits de la pièce, j'ai tout d'abord voulu me perfectionner en gigue afin d'avoir une base plus solide pour créer à partir de cet outil. Je suis également passée à travers un laborieux processus de sélection, puis de formation de mes interprètes en gigue. Suivant une démarche autopoïétique, j'ai fait une observation participante de mon approche de création dans le but de mieux situer ma démarche et de réfléchir sur ma pratique artistique. Cette analyse réflexive de la pratique de terrain repose sur la prémisse que « la pratique artistique sera mieux comprise par la mise en relation de la pensée et de l'agir des praticiennes et des praticiens. » (Fortin, 2006 : p. 98) J'ai tenu un journal de bord qui a permis de noter des réflexions, les obstacles et les solutions survenues tout au long du processus d'exploration et de création.

Dans ce chapitre, j'expliquerai en premier lieu les étapes préalables à ma recherche-crédation en abordant mon perfectionnement en gigue, le recrutement et la formation de mes interprètes puis la création du vocabulaire gestuel. Ensuite, je relèverai brièvement les principaux défis rencontrés dans chacun des extraits qui furent significatifs lors de mon exploration ainsi que les solutions trouvées. Enfin, je

m'attarderai davantage sur mes observations à propos de l'interprétation dans une création fusionnant danse et théâtre et sur mes réflexions quant à la gigue présentée dans une forme théâtrale.

3.1 Mon perfectionnement en gigue

Puisque mon travail avec la gigue remontait en 2009, alors que j'étais interprète pour la chorégraphe Marie-Soleil Pilette, j'ai senti le besoin de renouer avec la pratique de la gigue en suivant des cours de perfectionnement, d'autant plus que j'avais surtout en mémoire le répertoire de pas provenant des pièces de Pilette et que je voulais m'en distancier pour créer mon propre style. Alors que mon expérience se situait plus du côté de la gigue contemporaine avec le travail de Pilette, j'ai souhaité suivre des cours de gigue traditionnelle pour parfaire mon répertoire de pas traditionnels et retourner à la source de cette danse, en plus de travailler ma technique d'exécution de la gigue. Ainsi, tout au long de ma première année d'études à la maîtrise, j'ai suivi des cours privés en plus d'intégrer à mon horaire hebdomadaire des séances de pratiques personnelles assidues. J'ai alors effectué cette formation auprès de Mélissandre Tremblay-Bourassa, elle-même formée auprès de gigueurs de renom, tels que Pierre Chartrand et Martine Bilette. Férue d'improvisation en gigue, Madame Tremblay-Bourassa possède un grand répertoire qu'elle enseigne désormais depuis 2005. Elle détient une formation professionnelle en ballet et en danse contemporaine (ESBC, Jeune Ballet du Québec), ce qui nous a permis de faire des liens avec la gigue contemporaine. En tant qu'interprète, elle a dansé pour Les Sortilèges, Rapetipetam, Sans Temps Danse et Ballet Ouest. De 2007 à 2011, son passage au Cirque du Soleil en tant que spécialiste de la gigue lui a permis de collaborer à la création de *ZAIA* et de prendre part à près de 1000 représentations de ce spectacle à Macao, en Chine.

Cette formation m'a donné suffisamment de matériel et d'aisance technique pour mener à bien ma recherche-crédation. J'ai pu développer mon vocabulaire gestuel en gigue, élargir mon répertoire de pas et acquérir une plus grande maîtrise technique de

cette discipline et du travail rythmique qui lui est propre. Ma formation s'est déroulée sur 45 heures de cours. Comme l'intégration d'une nouvelle forme de danse nécessite énormément de pratique, j'ai consacré beaucoup de temps de répétition en dehors des cours, soit entre 3 heures et 6 heures de pratique pour chaque heure de cours.

La plus grande partie de la formation fut consacrée à des exercices techniques, notamment pour l'exécution des triolets et l'apprentissage de 24 séquences de 16 temps en *reel* (mesure en 2/4 ou 4/4). Plus spécifiquement, ces enchaînements proviennent du style de la Vallée de l'Outaouais, de Pierre Chartrand mais aussi du répertoire personnel de ma formatrice (parfois issues de ses propres créations).

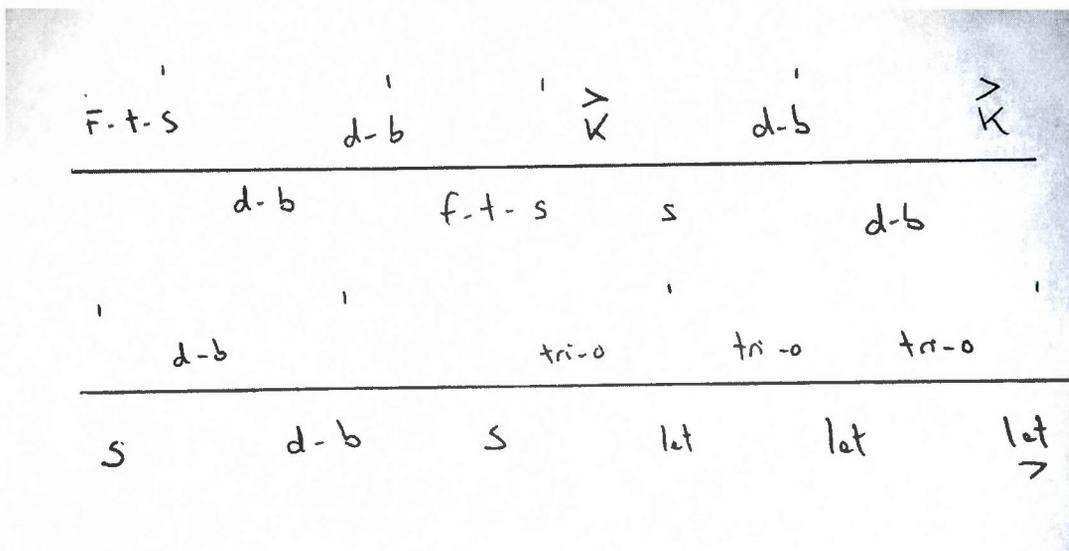
Dans un second temps, je lui ai demandé de m'initier à des pas dont la métrique est en 6/8 et en 3/2 (valse clogue ou grande gigue simple). J'ai également pratiqué des techniques d'improvisation en gigue où j'ai appris à enchaîner des pas de base et à inventer sur le champ des variantes finales en fonction des différentes musiques. Je me suis ensuite créée des routines à partir des pas de répertoire appris, afin de m'entraîner à enchaîner les pas et à développer mon endurance. Enfin, ma formatrice m'a proposé des exercices qu'elle a elle-même créés, dans le but de développer mes habiletés créatrices en me basant sur la gigue. Je me suis exercée à modifier des séquences de gigue connues. Voici quelques exemples de cette gymnastique :

- Conserver les 12 premiers temps d'une séquence et improviser les 4 derniers.
- Reprendre 4 temps d'une séquence A et 4 temps d'une séquence B, et les utiliser pour créer la séquence C.
- Commencer l'enchaînement sur la levée plutôt que sur le temps et vice-versa.
- Choisir des sections de pas et s'en servir pour improviser pendant une minute.
- Partir d'une séquence rythmique et changer les pas qui la composent.

- Trouver des éléments « thématiques » dans le répertoire (talons, accents syncopés, éléments visuels forts, découpages en doubles-croches constants, arrêts et rythmes aérés...) et recomposer des séquences à partir de ces thèmes.
- Inverser la chronologie des pas d'une séquence.

J'ai archivé tous les pas de répertoire que ma formatrice m'a appris à l'aide d'un support vidéo. Toutefois pour la mémorisation, j'ai parfois trouvé plus utile de reprendre une méthode personnelle de notation de la gigue que j'avais développée à mes débuts dans les années 90, alors que l'utilisation de la vidéo n'était pas encore chose courante. En plus, le fait d'écrire les pas constitue déjà une forme d'apprentissage qui aide à la mémorisation (un peu comme retranscrire un texte pour l'apprendre par cœur). Aussi, comme la gigue se passe seulement dans le bas du corps et que les mouvements sont petits, subtils et rapides, je trouve cela plus complexe de les décoder sur vidéo que d'utiliser ma méthode d'écriture. Cette dernière s'écrit sur deux lignes superposées et se lit comme une partition de piano : la ligne d'en haut correspond au pied droit et la ligne d'en bas, au pied gauche. Ensuite, j'associé des symboles aux pas de base avec lesquels sont composés tous les pas, c'est-à-dire le frotté, le frotté simple, le doublé, la marche, le sauté et le triolet, comme le démontre l'exemple ci-dessous d'une séquence de pas de 8 temps.

Figure 3 : Méthode personnelle de notation de la gigue



Légende :

F-T-S : frotté simple

d-b : doublé

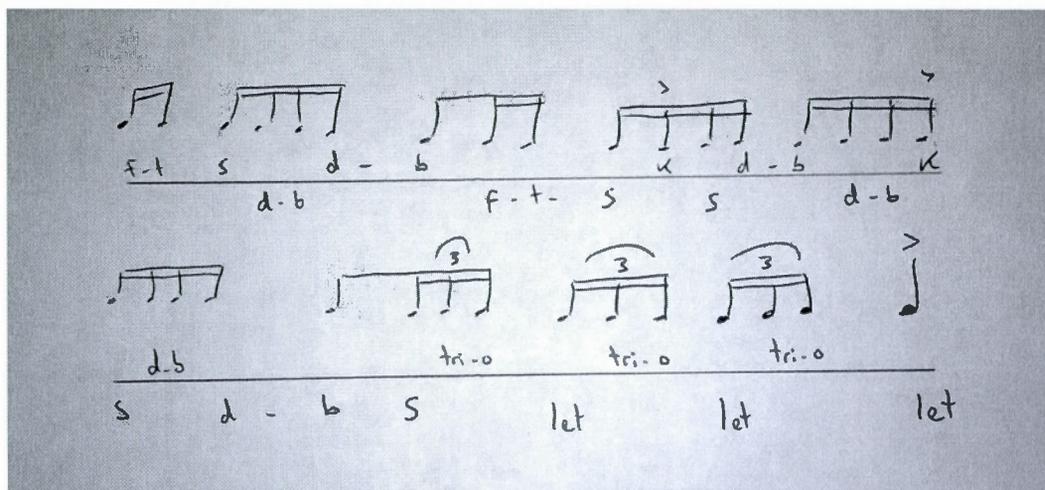
S : saute

K : Kick

Tri-o-let : triolet

Cette forme de notation ne donne pas de précision quant au rythme avec lequel le pas doit être exécuté. Il arrive que, pour un pas au rythme particulier, je note également le rythme en notation musicale. Je le place au-dessus de mes deux lignes de notation pour plus de précision, tel à la figure 4.

Figure 4 : Méthode personnelle de notation de la gigue avec notation musicale



J'utilise cette stratégie plus rarement car, bien que plus précise, cette forme d'écriture alourdit la tâche de prise de notes souvent faite rapidement dans les toutes dernières minutes de réservation de studio. Le rythme me reste en mémoire plusieurs jours après l'apprentissage du pas, alors que mon souvenir de son exécution m'apparaît plus flou. De plus, en gigue traditionnelle, les rythmes ne sont pas si complexes. La plupart du temps, toutes les doubles-croches d'un temps sont sonores et cela donne quelque chose d'assez répétitif. Enfin, j'ai suffisamment d'indices avec le vocabulaire qui compose le pas pour deviner le rythme, d'autant plus que je note toujours les accents sonores.

Cette méthode d'écriture n'est cependant plus utile lorsque l'on tombe sur un pas qui mélange à la fois la gigue et la danse contemporaine. Il faudrait une méthode plus élaborée qui s'attarde à l'ensemble du corps. Toutefois, dans l'apprentissage de pas de gigue traditionnelle, elle me fut très utile et j'ai souvent révisé les pas, notations en main, en exécutant un pas de gigue comme si je jouais d'un instrument de musique en lisant une partition musicale.

3.2 Recrutement des interprètes

L'étape suivante au déroulement de ce projet fut la recherche d'interprètes. J'étais consciente que je n'allais pas trouver des comédiens qui seraient à la fois danseurs et gigueurs, mais ils devaient tout de même présenter un potentiel en mouvement et en rythme. J'ai fait beaucoup de démarches auprès d'écoles de théâtre afin qu'ils me proposent des finissants doués en danse et en mouvement. J'ai recruté 25 personnes intéressées que j'ai auditionnées par groupes de 4 personnes. Les auditions se déroulaient sous forme de stage en danse percussive et danse-théâtre et duraient 2 heures par groupe. Ce temps fut nécessaire pour évaluer leur potentiel en danse, en jeu et en rythme. Les trois candidats les plus prometteurs furent ceux qui avaient déjà une solide formation musicale, en plus d'être bons danseurs.

3.3 Formation de mes interprètes

La formation des interprètes s'est déroulée sur une période de quatre mois, à raison d'une à deux séances de cours par semaine. Au cours de cette formation, j'ai transmis mes connaissances techniques de la gigue et des méthodes de travail issues de mon bagage en musique afin de faciliter leur apprentissage. Je leur ai appris à aborder la gigue non seulement en tant qu'interprète en mouvement mais également en tant que musicien qui apprend un nouvel instrument de musique, car la gigue n'est-elle pas aussi un instrument de musique? Je les ai initiés à compter la gigue et à comprendre ses rythmes en utilisant la notation musicale. Je les ai ensuite poussés à développer leurs sens de la précision rythmique à travers divers exercices de polyrythmie. Enfin, je leur ai montré comment travailler avec un métronome et comment utiliser cet outil de manière efficace dans leur pratique.

En premier lieu, nous nous sommes attardés à l'exécution technique du vocabulaire de la gigue, puis nous avons travaillé à partir des pas de base issus du répertoire de la

gigue traditionnelle. J'ai complexifié graduellement les exercices en rajoutant des partitions gestuelles au reste du corps, utilisant le « bodyclapping⁴ » et la danse contemporaine. J'ai aussi créé des vidéos de chaque exercice et de chaque nouvel enchaînement de pas, afin qu'ils puissent utiliser cet outil pour répéter de manière autonome.

Cette formation a cependant dû être recommencée avec une nouvelle recrue, car un de mes candidats s'est désisté en milieu de parcours. J'ai donc passé énormément de temps à recruter un nouvel interprète et j'ai à nouveau auditionné 17 autres candidats aux mois de mars et d'avril 2014. J'ai alors choisi d'impliquer les deux autres interprètes dans le processus de sélection. Nous avons donc formé un jury à trois, car je considérais que c'était dorénavant leur projet à eux aussi et je souhaitais ainsi consolider l'équipe en m'assurant d'une belle dynamique entre les participants.

3.4 La création de la gestuelle

Afin d'entamer le processus d'exploration le plus tôt possible et de donner une chance à mes interprètes qui étaient encore en apprentissage de la gigue, il s'est avéré efficace de commencer l'exploration du métissage de la gigue et de la danse contemporaine avec une autre interprète qui connaissait bien la gigue. J'ai donc travaillé avec ma formatrice de gigue en ce sens. Bien qu'elle ne soit pas comédienne, j'ai pu développer le matériel gestuel avec elle. Nous avons créé une trentaine de séquences de mouvements de 16 temps en leur donnant un nom : par exemple, « le pas du boîteux », « le pas du tigo dans l'eau » et ainsi de suite.

Dans la création de ces mouvements, j'ai exploré deux types de séquences, dont une catégorie de séquences que j'ai nommée les « pas de colère ». Dans cette catégorie de séquences gestuelles, j'ai tenté, tout en mélangeant gigue et mouvements de danse contemporaine percussifs, d'optimiser le potentiel expressif de la gigue en cherchant

4 Forme de danse percussive qui utilise des frappes de mains sur le corps.

des mouvements, des rythmes et des sonorités pouvant rappeler la colère. Dans mon exploration, je me suis rendue compte qu'il s'avérait efficace d'aérer les pas, de ne pas remplir tous les temps en y insérant des silences pour marquer davantage certains accents (les pas de gigue traditionnelle remplissent, en général, toutes les quatre doubles-croches du temps dans une mesure à 4/4). Cela a donné un effet plus agressif. J'ai aussi cherché à créer des rythmes qui ne sont pas courants dans la gigue traditionnelle tout en gardant le même vocabulaire de base.

Une spectatrice, qui est aussi gigueuse, a d'ailleurs remarqué que : « d'habitude c'est une rythmique plus régulière, on sentait beaucoup d'irrégularités et on ne sentait pas la monotonie que parfois, la gigue peut avoir⁵.» Cela est sûrement dû aux rythmes plus aérés mais aussi au fait que j'ai volontairement évité de marquer les demi-cadences, comme il est habituel de faire dans la gigue traditionnelle, où le huitième temps d'une phrase de 16 temps est la plupart du temps accentué pour marquer la moitié de la phrase. J'ai donc fait glisser des motifs rythmiques sur les deux demi-phrases de 8 temps afin de ne pas avoir le sentiment de symétrie que provoque cette habitude traditionnelle. Les rythmes qui se sont montrés les plus intéressants pour exprimer une certaine agressivité furent ceux utilisant des petites répétitions de motifs rythmiques à l'intérieur même de la séquence de 16 temps. De plus, il était préférable de chercher des mouvements très ancrés et d'utiliser le poids du corps et son rebond naturel pour marteler le sol avec puissance.

Dans l'autre catégorie de séquences de mouvements que j'ai nommé « les pas dans l'eau », j'ai exploré l'aspect léger de la gigue. En effet, j'ai cherché à créer des séquences de mouvements qui rappellent la sonorité de l'eau et qui donnent l'impression que les interprètes « jouent dans l'eau ». Cette catégorie de mouvements regroupe plus de sauts, requiert un peu de technique de ballet classique dans la posture et l'exécution des mouvements pour donner un aspect léger. Toutefois, la

5 Extrait de la discussion avec le public suivant la présentation du mercredi 1^{er} octobre 2014.

base du vocabulaire demeure la gigue et la danse contemporaine. Il s'est avéré intéressant d'utiliser des chutes Limons pour obtenir de la fluidité dans le haut du corps. J'ai aussi exploré, à l'intérieur même des séquences de mouvement, l'idée du tourbillon : la plupart des « pas dans l'eau » sont créés pour pouvoir être exécutés dans un déplacement circulaire, s'enroulant toujours dans le même sens du cercle afin de donner un effet de spirale sans fin.

J'ai filmé chacune de ces séquences de pas, une fois qu'elles étaient au point, afin que mes trois comédiens puissent apprendre tout de suite la version finale, sans devoir subir l'étape d'essais et d'erreurs dans la création.

J'ai été tentée, particulièrement pour les « pas dans l'eau », de créer les pas sur des rythmes en 3/2. En effet, cela aurait été cohérent sur le plan dramaturgique, car les rigues en 3/2 sont propres à la région du Saguenay-Lac St-Jean, lieu où se situe le drame de la pièce. A l'époque, on y pratiquait « le brandy » et « la grande gigue simple », deux formes de danse qui s'exécutent sur des mesures en 3/2. Ces formes de gigue requièrent un pas de base particulier, le frotté-double, qui est utilisé uniquement dans ces danses et qui est plus difficile à exécuter sur le plan technique. Ce style de danse et de musiques typiques de la région du Saguenay-Lac St-Jean est moins répandu au Québec. D'ailleurs, les joueurs de musiques traditionnelles connaissent tous quelques pièces en 3/2, mais cela constitue une infime partie de leur répertoire qui est majoritairement en 2/4 ou 4/4.

3.5 Défis et solutions rencontrés dans la création du combat de coqs

Je traiterai d'abord des défis et des solutions rencontrés dans la création du combat de coq, soit le deuxième exercice de ma présentation, puisque mes réflexions vont dans la continuité de ce que j'ai dégagé précédemment à propos de la création de la gestuelle. De plus, c'est l'extrait que j'ai entamé en premier avec les interprètes. Dès que mes interprètes furent à l'aise avec les séquences de pas, j'ai d'abord travaillé sur l'extrait

2 de mon projet, c'est-à-dire le tableau utilisant les « pas de colère », afin de créer une chorégraphie avec les différentes séquences. Il était nécessaire de commencer par ce tableau pour donner le temps à ces interprètes d'intégrer la chorégraphie et de la maîtriser suffisamment pour y trouver une aisance pour l'exécution en public. Dans l'esprit du combat de coqs, j'ai suivi la tradition des rondes de gigue afin que chaque interprète s'affronte tour à tour pour démontrer ses capacités et impressionner ses pairs.

J'ai largement exploré les différentes possibilités dans l'ordre des séquences pour créer une sorte d'ascension dans la chorégraphie. J'ai alors tenté différentes manières d'entrecouper les phrases gestuelles de chacun afin de donner l'impression qu'on se « vole la vedette » ou que l'on se coupe la parole. C'est dans la précision rythmique que la solution a été trouvée. Il s'est avéré plus efficace que le deuxième interprète commence sa phrase gestuelle sur le dernier temps de la phrase de l'autre (contrairement à la gigue traditionnelle où la phrase de l'un débute sur le premier temps, après que la phrase de l'autre se soit terminée sur le huitième temps). En raccourcissant ainsi mes séquences originellement de 16 temps et en les coupant en fragments de séquences, nous avons réussi à donner l'impression d'une dispute entre les interprètes. À ce sujet, Dominic St-Laurent, un des interprètes, explique au public: « il y a des moments où on se lance la balle et des moments où on se vole la parole. C'est le fun de jouer avec la gigue, c'est un instrument mais ça devient aussi un texte, comme si on essayait de voir qui a la meilleure réplique⁶. »

Un des défis à relever a été de garder cet esprit de querelle dans l'enchaînement rythmique, car lorsqu'un gigueur enchaîne un pas immédiatement après son collègue, cela donne un fort effet de complicité. Ainsi, il fallait trouver le bon timing pour donner l'impression que l'un est contre l'autre, plutôt qu'avec lui. La solution que nous avons trouvée fut d'éviter la symétrie dans les temps : si le personnage A a une

6 Extrait de la discussion avec le public suivant la représentation du jeudi 2 octobre 2014.

phrase de 8 temps et que le personnage B commence à son tour sa phrase rythmique sur le 5^e ou 7^e temps de la phrase de l'autre, on sent davantage la confrontation, car l'entrée en matière du personnage B devient plus surprenante. Dans une rythmique binaire, on s'attend plus facilement à une balance symétrique des cadences, alors que le fait de casser la phrase sur un temps impair donne un véritable effet de surprise.

Un autre défi rencontré dans la création de cet extrait fut de garder présente, tout le long de la chorégraphie, la tension de la compétition entre les frères. Avec des séquences de mouvements de difficultés égales, il était facile de tomber dans la monotonie car notre regard de spectateur se désensibilise rapidement à l'effort et à la prouesse technique. Par exemple, si nous assistons à un spectacle de danseurs débutants, nous serons impressionnés par le seul danseur capable d'effectuer un grand jeté (ce pas nous apparaîtra comme spectaculaire), alors que dans un ballet avec des danseurs classiques, ce même pas effectué dès le début et à plusieurs reprises devient rapidement un pas comme un autre et on ne ressent donc plus la même émotion. Il s'est alors avéré nécessaire de créer une montée de difficultés sur le plan technique pour donner l'impression que le niveau de difficulté demeurerait similaire. La solution retenue ne fut pas d'augmenter la complexité des pas mais d'augmenter graduellement le volume sonore de ceux-ci en rajoutant vers la fin de la polyrythmie pour amplifier davantage le son.

3.6 Défis et solutions trouvées dans la création de l'introduction de la pièce

Dans la création de la mise en scène de l'introduction de la pièce, j'ai voulu insérer le rythme, la podorythmie et la gigue à travers le texte en tâchant de garder comme ligne directrice le sens du texte, afin que le rythme et le mouvement ne deviennent pas plaqués mais en continuité avec le texte comme pour le ponctuer. Le défi réside dans le bon dosage danse/rythme et texte. Je ne voulais pas que le mouvement prenne toute la place et nous fasse dévier du sens du texte ou de la justesse du jeu. C'est

incontestablement l'intuition ainsi que quelques essais et erreurs qui m'ont permis de trouver l'équilibre afin de rendre le jeu crédible.

L'exploration dans la mise en place de cette scène m'a permis d'observer l'efficacité de certaines règles d'utilisation de l'espace que j'ai apprises dans le cours de Martine Beaulne⁷ lors de ma scolarité. Cette professeure a développé une théorie sur l'écriture scénique en lien avec l'espace. Elle nous a fait expérimenter divers exercices pour nous faire prendre conscience des effets qu'amènent les différents positionnements dans l'espace. Par exemple, dans mon exploration, il s'est avéré plus concluant de positionner l'accolade entre les deux frères (à la fin de l'extrait, quand Carl prend Ambroise dans ses bras) en avant-scène au centre. Cela rejoint donc la théorie de Beaulne: « si le personnage s'arrête au centre à l'avant-scène, il établit une complicité avec le spectateur, il défonce, en quelque sorte, le quatrième mur, établissant ainsi une relation plus intime avec le public.» (Beaulne, 2004 : p. 150) Un autre exemple dans cet extrait concerne le positionnement de Victor. Je cherchais comment le faire apparaître en arrière-scène, comme un fantôme errant et faire ressortir sa présence en donnant l'impression qu'il est là depuis toujours. C'est en le positionnant du côté cour plutôt que du côté jardin que j'ai trouvé l'effet souhaité, tel que l'explique Beaulne: « Du côté centre jardin, le personnage qui entre semble vierge par rapport au présent de l'action, alors que, du côté cour, il semble avoir été relié à l'action et son entrée ajoute un élément nouveau au déroulement. » (Beaulne, 2004 : p. 148) Michèle Fèbvre évoque, elle aussi, le rapport à l'espace comme garant de production de sens. Elle donne l'exemple du chorégraphe Jean-Pierre Perreault : « La théâtralité que nombre de spectateurs reçoivent chez Perreault n'a à peine d'autres sources que ce jeu de coexistence ou de relations entre les danseurs entre eux et de leur positionnement dans l'espace. » (Fèbvre, 1995 : p. 73) Suivant ces influences, j'ai apporté une attention constante aux positions dans l'espace et ce, dans l'ensemble de mon exploration.

7 Metteure en scène et professeure en jeu à l'École supérieure de théâtre de l'UQAM.

3.7 Défis et solutions rencontrés dans la création de la scène : les pas dans l'eau

Un des principaux défis rencontrés fut l'intégration de la séquence de *bodyclaping* dans le jeu des acteurs. Nous avons d'abord installé une séquence rythmique assez complexe. Exécutée par les interprètes dans un moment de silence, ils devaient ensuite la conserver pendant la dizaine de répliques suivantes. Comparativement aux autres moments joués et dansés où le mouvement allait dans le même sens que le texte, ceux-là devaient être exécutés de manière complètement dissociée du reste du corps, afin de pouvoir interpréter le texte et demeurer dans la logique du personnage. Félix Monette-Dubeau, un de mes interprètes, explique que : « ce qui est difficile c'est d'être à la fois instrument et interprète, on joue quelque chose qui est en phase avec ce qu'on interprète, mais l'instrument n'est pas dans la même rythmique nécessairement que la rythmique de nos émotions, nos sentiments ou notre interprétation. Il faut donc détacher ces deux aspects du jeu, tout en les gardant complémentaires : on doit se dissocier pour se réassocier à nouveau⁸ ». Cela va dans le sens du commentaire de Dena Davida: « ça me fait penser à un « one man band » où il y a une jambe qui fait une chose et un bras une autre, il faut à un moment donné que tous ces morceaux se coordonnent dans un même être humain⁹ ». Après avoir essayé diverses stratégies pour faciliter la tâche, comme celle d'associer une rythmique au texte avec des points de repères sur la rythmique de la gestuelle, la seule solution efficace fut la répétition intensive de la séquence gestuelle afin qu'elle devienne un automatisme pour les acteurs.

Une erreur majeure dans cette création fut, selon moi, mon choix de souliers pour les interprètes qui a provoqué un débalancement dans le dosage sonore de l'ensemble de la pièce. En effet, dans une création comme celle-ci qui sollicite fortement l'ouïe du spectateur par le texte, la percussion et les rythmes corporels, il est important de bien

⁸ Extrait de la discussion avec le public à la suite de la représentation du mercredi 1er novembre 2014.

⁹ Extrait de la discussion avec le public à la suite de la représentation du mardi 30 octobre 2014

doser les sonorités afin de ne pas brouiller la compréhension. Aussi, il est intéressant de pouvoir nuancer les sonorités dépendamment de ce qui est souhaitable de mettre au premier plan, soit le texte ou le rythme. Nous avons déterminé tout cela en répétition, mais ce ne fut plus possible sur scène avec les souliers de spectacle. Puisqu'en studio, nous n'entendions pas suffisamment les frappes de pieds, j'ai cru bon d'acheter des chaussures auxquelles j'ai fait poser une semelle spéciale composées d'un mélange de plastique et de caoutchouc nouvellement utilisé chez certains gigueurs actuels pour amplifier le son. Le résultat fut démesuré puisqu'en salle de spectacle, les pas étaient devenus trop forts et enterraient parfois le texte. C'était particulièrement dérangeant à mon avis dans l'extrait trois où j'avais créé des pas de gigue inspirés de l'eau et qui se voulaient plus légers. L'amplification des sons des pieds venait s'opposer à cette dynamique. Pour certains moments, j'ai dû demander aux acteurs de s'efforcer de faire moins de bruit avec leurs pieds pour ne pas perdre le texte. Cela a malheureusement résulté en une perte de dynamisme puisque ceux-ci devaient retenir l'élan de leurs mouvements.

3.8 L'interprétation en danse et en théâtre

Michèle Fèbvre explique la différence entre les processus d'interprétation en danse et en théâtre. Si au théâtre, l'émotion engendre l'action, c'est plutôt le cheminement inverse pour le danseur : l'appropriation de la gestuelle lui permet graduellement de trouver un sens à la chorégraphie. Fèbvre soutient que « le déroulement chorégraphique est guidé, de façon très souple, par une thématique assez large, qui évite l'histoire à raconter pour se réserver les glissements d'un état à l'autre, poussé par l'intuition et une forme de nécessité de l'esthétique et de l'intention » (Fèbvre, 1995 : p. 122). Lors de mon exploration, j'ai permis aux deux modes d'interprétation de coexister. J'ai parfois dirigé les acteurs comme au théâtre, en leur énonçant les motivations qui poussent les personnages à faire tel ou tel geste, mais je me suis aussi souvent laissée bercer par mon intuition dans la création de la chorégraphie sans

savoir tout de suite comment j'allais la relier à l'interprétation du personnage. Il y avait tout de même une inspiration qui émanait d'un bassin d'images, d'impressions que j'ai ressenties en lisant la pièce, de la littérature rédigée autour de cette œuvre et de toutes les discussions que j'ai eues et qui faisaient jaillir des images. C'est seulement par la suite que nous avons cherché le lien avec le jeu.

Dans son étude de la pièce, Marie O'Neill Karch se penche sur la notion d'*impression* qu'elle retrouve à plusieurs reprises dans ce texte où les personnages ont souvent un sentiment de déjà-vu. Elle précise également que ce mot peut prendre plusieurs sens : « il s'agit de quelque chose de physique, d'une marque laissée par un objet sur un autre. *Impression* peut aussi signifier un sentiment ou une sensation qui résulte d'un effet d'un agent extérieur ». Pour elle, « il s'agit dans ce cas d'une rencontre entre éléments sensoriels et représentations cognitives. » (O'Neill, 2007 : p. 74) *Ce quelque chose de physique, cette marque laissée, cette sensation* dont parle O'Neill Karch trouvent ici leur ancrage dans le corps dansant.

Cette deuxième approche m'a permis de trouver d'autres voies d'interprétation du texte en cherchant ce que le corps peut évoquer, bien au-delà des mots. Il y a toutes sortes de choses qui peuvent émerger de la physicalité et qui ne sont pas de l'ordre du psychologique, mais plutôt de l'ordre du ressenti. Cela peut être très imprévisible : la danse peut créer des accidents, des surprises, nous déstabiliser, générer une émotion. L'interprète Félix Monette-Dubeau exprime à ce sujet : « dans cette démarche, il ne faut pas se poser la question de « pourquoi je fais ça? », on le fait et à un moment donné, on finit par faire le lien entre le mouvement et le jeu. Il suffit de le faire à fond et après on trouve ce que ça veut dire, le sens qu'on y donne¹⁰. »

Pour des acteurs, c'est une approche moins connue qui leur demande beaucoup d'ouverture. « De s'abandonner à ça, c'est dur » explique cet interprète, « c'est tout un nouveau territoire à explorer dans la mesure où tu fais un geste qui peut avoir tel

¹⁰ Extrait d'une discussion en répétition, le 23 septembre 2014.

ou tel signification, mais tu n'as plus à jouer ça comme acteur. Le défi c'est de trouver quelque chose pour enrichir cet univers puisqu'il y a déjà un mouvement qui fait le travail pour toi. » (Monette-Dubeau, 2014 : s.p.) L'interprète Arnaud Gloutnez ajoute : « c'est d'approcher la mise en scène d'une autre façon, on s'est fait dire souvent « lancez-vous ». Menka nous place des mouvements et des rythmes et, à partir de là, il faut lui faire confiance et on va trouver le chemin. » (Gloutnez, 2014 : s.p.)

Dans cette approche, parfois la danse servait le texte, parfois le personnage et le jeu émergeaient de la danse. Les deux logiques s'imbriquaient pour former une même création interdisciplinaire. Il est intéressant de faire des liens entre cette méthode de fonctionnement et la structure du texte où se côtoient deux pôles: il y a des moments plus narratifs et psychologiques et des moments plus poétiques où les mots prennent véritablement le dessus. Sans y penser, j'ai adopté une approche de création similaire à la construction du texte.

Il en résulte une création dans laquelle deux langages se rencontrent : le langage du corps et celui des mots. Cette rencontre a permis l'explosion d'une troisième dimension, une sorte de communication polyvalente qui oscille entre les mots et le corps, et qui donne une troisième couche de sens à la pièce.

3.9 Réflexions sur la gigue dans un contexte théâtral

La gigue jouxtée au théâtre prend un tout nouveau sens. Cette forme de danse, qui pourrait appartenir à notre passé, se retrouve au présent dans une pièce contemporaine. En plus de donner une couleur dramatique, elle amène aussi un sentiment d'appartenance puisqu'on peut s'y identifier. Fernand Bernard, un artiste originaire du Lac-St-Jean résidant près de Péribonka, à côté du chemin des Passes-dangereuses, et qui a participé à la discussion suivant la présentation du 30 septembre, souligne le sentiment d'identité apporté par la gigue dans cette pièce :

« On sent qu'on est là de par ce qu'on entend, c'est quelque chose qui nous viendrait pas à l'esprit si on n'avait pas la gigue et les percussions, si on avait seulement le langage. La gigue devient pas juste un élément qui est là pour accompagner mais elle joue un rôle dans la pièce¹¹». Pour ce spectateur, la gigue se marie de façon naturelle avec la pièce, car « il y a pas d'autres danses qui sont aussi culturelles et qui sont capables de nous rejoindre aussi profondément et de s'insérer dans une pièce comme celle de Bouchard » (Bernard, 2014 : s.p.) Un autre spectateur, Serge Mainville, ajoute : « J'ai senti qu'enfin la gigue pouvait avoir sa place au même titre que les formes reconnues de danse comme le ballet qui ont leur place dans la société artistique ici et à l'international, qu'elle avait son langage, son code, qui peut être suivi et être compris. C'est un langage qui a été joué et non pas une pièce dansée. » Cette idée que la gigue devient langage rejoint la pensée de Fernand Bernard. Ce dernier nous a rappelé que dans plusieurs sociétés comme à Cuba, au Brésil ou dans plusieurs cultures traditionnelles asiatiques, la théâtralité est exprimée à travers les percussions, la voix et le rythme dans un ensemble qui est totalement indissociable. Il ajoute : « On invente peut-être un langage qui est une nécessité, c'est quelque chose qui devait se faire. Vous approchez d'un art primitif, de quelque chose qui est exploré ailleurs et qu'on a pas exploré nous ici. » (Bernard, 2014 : s.p.)

La gigue intégrée à un contexte théâtral nous amène dans une tout autre direction que celle de la gigue traditionnelle représentée la plupart du temps sur scène. Elle est diamétralement opposée aux présentations de gigue traditionnelle, spécialement celles des troupes de folklore au sein desquelles sont reproduites des danses relevées des livres d'histoires ou enseignées par les quelques maîtres de gigue au Québec qui sont eux-mêmes des historiens ou des ethnologues. On assiste à une reconstitution du passé qui, selon moi, est plus ou moins juste, puisque dans les années où la gigue était courante, elle ne se pratiquait pas nécessairement sur scène. Elle était dansée dans les fêtes, les rassemblements et les camps de bûcherons de manière beaucoup plus

11 Extrait de la discussion avec le public suivant la représentation du 30 septembre 2014.

spontanée et désinvolte, puisque c'était un moyen de divertissement, un prétexte à la fête ou encore, une forme de dialogue permettant aux danseurs les plus orgueilleux de se mesurer entre eux. Dans le contexte de ma recherche-crédation, la gigue au service de la dramaturgie se rapproche du contexte de convivialité de l'époque. Enfin, tel que l'a soulevé Fernand Bernard, on peut se demander si « la gigue attendait que le théâtre l'appelle? » (Bernard, 2014 : s.p.).

CONCLUSION

Cette recherche-création m'a véritablement permis d'élargir ma culture générale sur plusieurs aspects. En plus d'approfondir mes connaissances sur la gigue québécoise, elle m'a donné l'occasion de faire un tour d'horizon de la pratique de la gigue contemporaine au Québec, afin de mieux positionner mon travail par rapport à celui de mes contemporains. Sur le plan dramaturgique, cette recherche m'a amenée à entreprendre une lecture approfondie de la pièce *Le Chemin des Passes-dangereuses* et m'a encouragée à justifier mes choix artistiques en prenant appui sur la dramaturgie de l'œuvre et à explorer de nouvelles avenues de mise en scène. Enfin, le long processus de création m'a permis de réfléchir sur ma pratique et d'affiner mes outils en tant que metteure en scène et chorégraphe.

Ce projet de recherche-création m'a finalement ouvert la porte sur un autre projet de plus grande envergure, soit la mise en scène complète de la pièce *Le Chemin des Passes-dangereuses*. Grâce au travail déjà amorcé pour la recherche-création, la mise en scène de l'œuvre entière s'est faite de manière très fluide. J'avais abordé l'ensemble de l'œuvre dans mon analyse dramaturgique et, au fil de ma recherche, me venaient déjà une foule d'idées pour les autres sections, que je n'avais pas sélectionnées. Je suis partie des idées et du vocabulaire gestuel mis en place dans les trois extraits initiaux pour ensuite les développer davantage dans la pièce complète.

La pièce fut présentée au théatre Prospero en février 2015. Les 13 représentations au Prospero ont attiré plus de 1500 spectateurs et bénéficié d'un beau rayonnement médiatique. En plus de nombreux pré-papiers et

annonces dans les journaux, à la radio et à la télévision, on compte une quinzaine de critiques.

Il est étonnant de constater que les critiques aient mis si peu d'emphase sur la réappropriation de la gigue dans la pièce. On n'en retrouve qu'une brève mention dans la critique de Sophie Gérard dans son billet du 8 février 2015 sur le site *Kulturellement vôtre*. Et même que, dans cette critique, on parle plutôt d'un hommage à la culture que d'une réappropriation : « La mise en scène est très belle et particulièrement rythmée par des musiques traditionnelles, des moments dansés mettant en lumière la gigue, danse québécoise. Un bel hommage à la culture du Québec! »

Les critiques furent plutôt marquées par la réussite de la fusion danse et théâtre au sein d'une même œuvre. Dans son article de l'*Artichaut* du 19 février 2015, le journaliste Thomas Dupont-Buist exprime à quel point il fut séduit par la pièce et ce, malgré une aversion initiale et avouée pour les spectacles qui fusionnent danse et théâtre. Ce fut une occasion pour lui de réviser ses préjugés et d'apprécier cette « fulgurance » :

On se dit alors que ces fulgurances valent amplement toutes les supercheries qu'on a dû se frapper pour les découvrir. Au nombre de ces fulgurances, je voudrais ajouter cette fabuleuse mise en scène de Menka Nagrani (...) toute la réussite du travail de Menka Nagrani réside dans cette retenue qu'elle a su avoir en intégrant son dada au texte original. Ainsi, chaque scène chorégraphiée appuie parfaitement ce qui était déjà là.

Dans son article de *La Presse* du 20 février 2015, intitulé *Fusion Époustouflante*, le journaliste Mario Cloutier exprime une appréciation qui va dans le même sens :

Mission réussie pour la petite équipe de Menka Nagrani sur *Le chemin des passes dangereuses*. La metteuse en scène et ses trois comédiens ont créé un spectacle époustouflant (...) Avec son adaptation de la pièce de Michel Marc Bouchard, Menka Nagrani réussit ce dont beaucoup rêvent, mais ce que peu réussissent: une fusion théâtre-danse où les deux disciplines triomphent grâce à des performances exceptionnelles.

Autre fait intéressant, lorsque se déroulaient les entrevues, les journalistes présents ne semblaient posséder aucune référence à ce que sont la gigue, la turlute et la musique traditionnelle québécoise. Après plusieurs entrevues au cours desquelles l'incompréhension des journalistes restait flagrante, j'ai pris l'habitude systématique de me lever et d'exécuter quelques pas afin de leur donner un exemple de gigue. J'ai aussi pris l'habitude de chanter quelques mesures de turlute pour leur en donner un exemple tangible lorsque j'abordais le sujet.

Au cours d'une entrevue télévisée réalisée le 2 février 2015 à MATV, l'intervieweur Gilles Payer avait du mal à réprimer son rire chaque fois qu'il prononçait le mot « gigue », confirmant ainsi ma perception décrite au premier chapitre de cet ouvrage, à savoir que la gigue est souvent ridiculisée par les médias populaires et les adeptes de la culture de masse. À mes yeux, cela ne fit qu'accentuer l'importance d'une telle recherche de réappropriation et d'une mise en scène créée à partir de la gigue.

En ce sens, ma création relève selon moi du théâtre politique. La mémoire collective est aussi de l'ordre du politique, et les motivations qui sont derrière mes questions de recherche peuvent s'entendre comme une contestation politique. Pourquoi chercher à dépoussiérer nos traditions culturelles et à les réinvestir dans une démarche de création contemporaine ? La création d'une

mise en scène d'un texte dramatique québécois contemporain, laquelle recourt à la gigue traditionnelle québécoise, est pour moi une manière de me mobiliser devant un enjeu social qui me tient à cœur : le manque de fierté et de connaissance de notre société envers sa culture d'origine. Olivier Neveux explique que la création d'un théâtre politique « naît du refus de laisser passer le monde sans agir, d'être en-dehors de son devenir révèle, comme simultanément, l'impuissance qui est la sienne » (Neveux, 2013, p. 97). Pour moi, le retour aux sources, aux fondements de notre bagage artistique est un moyen de résister à la culture de masse et à l'uniformisation qui en découle. Bien que la critique sociale derrière cette création ne soit pas aussi évidente que dans d'autres pièces de théâtre politique, la pièce *Hate Radio* de Milo Rau sur le génocide rwandais par exemple, ma création a pour but de faire réfléchir et d'éveiller les consciences. Concernant la danse et la musique traditionnelle au Québec, nous pourrions parler d'une sorte d'« autodestruction identitaire et culturelle ». Bien que nous ayons résisté, tant bien que mal, en tant que peuple canadien-français à une assimilation de la part des Britanniques et des loyalistes, nous n'avons conservé que très peu de fierté face à notre identité artistique traditionnelle. Nous avons nous-mêmes, en tant que peuple, rejeté nos traditions culturelles, ce qui rend la dissolution de nos traditions encore plus aberrante. Pour cette raison, je souhaite au travers de ma création, faire réfléchir sur notre mémoire collective québécoise. Cette position s'inscrit directement dans la description que fait Olivier Neveux de ce théâtre : « ... il est en effet entendu que le théâtre politique est celui qui produit (ou entend produire) des effets politiques. Ceux-ci couvrent un large spectre de possibles: que la cité (métaphorisée par le public) s'interroge sur elle-même, que s'éveille le sens critique du spectateur, que se stimule son intelligence ou sa curiosité, que se troublent ses certitudes, (...) que se culpabilisent ses contradictions, que se perçoive sa responsabilité, que s'approche la réalité déniée, que se donnent

des informations camouflées, que deviennent intelligible l'histoire et le présent, que se sophistique la pensée, que se pense la complexité de l'époque, etc.» (Neveux, 2013, p. 234). Ma création est à la fois une recherche esthétique et une prise de position qui, au lieu d'être exprimée par les mots, est véhiculée par la danse. Je souhaite à travers mon œuvre soulever des questions sur notre sentiment identitaire en tant que Québécois et notre singularité en cette ère de mondialisation uniformisante. Je vise également à transformer un tant soit peu le regard du spectateur, afin qu'il en ressorte avec une nouvelle image de la gigue québécoise.

BIBLIOGRAPHIE

Contemporanéité

Agamben, A. (2008). *Qu'est-ce que le contemporain?* Paris : Éditions Payot et Rivages.

Lesage, M-C. (1999, automne). Regards croisés : Théâtre et interdisciplinarité, *L'Annuaire théâtral*, (26), 11-102.

Taylor, P. (2010). *Le malaise de la modernité*. Paris : Les éditions du Cerf.

Rythme

Bourassa, L. (1990). L'écriture, le rythme et le langage ordinaire. *Protée*, 18(1), 7-9.

Goodridge, J. (1999). *Rhythm and Timing of Movement in Performance Drama, Dance and Ceremony*. Londres: J. Kingsley.

Martinez, M.G. (2001). Le temps et le rythme au théâtre. *L'Annuaire théâtral: revue québécoise d'études théâtrales*, (29), 69-81.

Pennington, J. (1925). *The Importance of Being Rhythmic : A Study of the Principles of Dalcroze Eurhythmics Applied to General Education and to The Arts of Music, Dancing and Acting. Based On and Adapted from "Rhythm, Music and Education" by Émile Jaques-Dalcroze*. New-York : G. P. Putnam's Sons.

Bonhomme, B. et Micéala, S. (2005). *Le rythme dans la poésie et les arts : interrogation philosophique et réalité artistique*. Paris : Champion.

Danse-théâtre/ théâtre dansé

Bonté, P. et Mossoux, N. (2006). *L'actuel et le singulier*. Carnière-Morlanwelz : Lansman Éditeur.

Febvre, M. (1995). *Danse contemporaine et théâtralité*. Paris : Éditions Chiron.

Gauthier, B. (2010, juin). Théâtre/Danse, L'alchimie unique de Pina Bausch. *Alternatives théâtrales*, (105), 4-7.

Gourdon, A.-M. (2004). *Les Nouvelles formations de l'interprète*. Paris : CNRS Éditions.

Théâtre et dramaturgie

Beaulne, M. (2004). *Le passeur d'âmes, Genèse et métaphysique d'une écriture scénique*. Montréal : Leméac.

Bouchard, M.M. (1998). *Le chemin des passes dangereuses*. Montréal : Leméac.

Fiat, C. (2002). *La ritournelle, une anti-théorie*. Paris : Éditions Léo Scheer.

Huffman, S. (2007). Entretien avec Michel Marc Bouchard. *Voix et Images*, (97), 59-72.

Lafon, D. (2007). Le chemin des violences. *Voix et Images*, (97), 59-72.

Neveux, O. (2013). *Politiques du spectateur, les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*. Paris : La Découverte.

O'Neill-Karch, M. Le chemin des Passes-dangereuses. « Rien que des impressions ». *Voix et Images*, (97), 73-82.

Ryngaert, J.-P. (1993). *Lire le théâtre contemporain*. Paris : Dunod.

Ryngaert, J.-P. (2005). *Nouveaux territoires du dialogue*. Arles : Actes Sud.

Sarrazac, J.-P. (1999). *L'Avenir du drame*. Belfort : Éditions Circé.

Sarrazac, J.-P. (2012). *Poétique du drame moderne, de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*. Paris : Éditions du Seuil.

Gigue, danse et musique traditionnelles

Boucher, M., Chartrand, P., Favreau, E., Joyal, J.-P. et Lessard, D. (1999). *Danse et musique traditionnelles du Québec, vol. 1*. Drummondville : Éditions Mnémo.

Chartrand, P. (2004). Le quiproquo de la gigue au Québec. *Bulletin Mnémo*, 8(4), 11-16.

Chartrand, P. (2008-2009). La gigue québécoise dans la marge de celle des îles Britanniques. *Port Acadie : revue interdisciplinaire en études acadiennes / Port Acadie: An Interdisciplinary Review in Acadian Studies*, 381-389. Féron, F.X. (2010, automne).

Fournier, P. (1998). *De lutte en turlutte, une histoire du mouvement ouvrier à travers ses chansons*. Sillery : Les éditions du Septentrion.).

Jutras, M. (2003). *D'où vient la turlutte?*. Bulletin Mnemo, 7(4). Récupéré du site du centre Mnemo, section *Bulletin Mnemo* : <http://www.mnemo.qc.ca>

Séguin, R.L. (1986). *La danse traditionnelle au Québec*. Sillery : Les Presses de l'Université du Québec.

Voyer, S et Tremblay, G. (2001). *La danse traditionnelle québécoise*. St-Nicolas : Les Presses de l'Université Laval.

Voyer, S. (1986). *La danse traditionnelle dans l'est du Canada*. Québec : Les Presses de l'Université Laval.

Voyer, S. (2003). *La gigue, une danse de pas*. Sainte-Foy : Éditions GID.

Voyer, S. et Tremblay, G. (2001). *La danse traditionnelle québécoise et sa musique d'accompagnement*. Québec : Les Presses de l'Université Laval.

ANNEXE 1

EXTRAIT DE TEXTE POUR L'EXERCICE 1

« *Son d'un camion qui dérape et qui fait de nombreux tonneaux.*

AMBROISE. « De tous les biens que je possède, peu de valeur, rien à voler.

De tous les biens, de peu de biens,

de biens de peu...

De tous les biens que je possède,

Peu d'honneurs, trois cœurs à aimer.

De tous les biens, de peu de biens,

de biens de peu...

De tous les biens que je possède,

peu de valeurs, rien à envier,

De tous les biens, de peu de biens,

de biens de peu...

De tous les biens que je possède,

Trois fils, les miens, oubliés. »

CARL, *apparaissant*. Des heures. J'ai marché des heures en ligne droite. Comment j'ai fait pour revenir à la même place ? Comment j'ai fait pour revenir à la même place ? Comment j'ai fait pour tourner en rond en marchant tout droit sur un chemin tout droit ?

AMBROISE. T'étais juste là devant moi. Douze ans.

CARL. C'est là, dans la courbe.

AMBROISE. T'avais douze ans.

CARL. Dans la courbe, c'est-là que j'ai senti un déjà-vu.

AMBROISE. Grand adolescent sans feuille.

CARL. Juste là.

AMBROISE. Torse nu. Duvet au menton.

CARL. J'ai senti que je revenais sur mes pas.

AMBROISE. Tes jeans étaient trempés.

CARL. Je suis resté tout le temps sur la grande route.

AMBROISE, *ne le regardant pas*. Tes yeux, j'ai cherché tes yeux.

CARL. Sur la grande route.

AMBROISE. J'ai tout revu. Tout !

CARL. Tout droit.

AMBROISE. Nos chemises de toiles traînaient par terre.

CARL. Tout le temps tout droit.

AMBROISE. Les lignes à pêche étaient pas appâtées.

CARL. Tout le temps, tout le temps tout droit.

AMBROISE. Un ciel d'orage.

CARL. Des heures.

AMBROISE. Arrière-goût de bière chaude.

CARL. Je me suis pas aventuré dans les sentiers.

AMBROISE. Léger.

AMBROISE\CARL. J'étais léger.

CARL. Toujours tout droit.

AMBROISE. Je me suis mis à courir vers la courbe.

CARL. Tellement léger.

AMBROISE. Nu-pieds dans le gravier. Je courais sans mal.

CARL. Des heures.

AMBROISE. Là, juste avant de disparaître, là dans la courbe, je me suis retournée lentement.

CARL. Toujours sur le grand chemin.

AMBROISE. J'avais quatorze ans.

CARL. Je nous aurais sauvés.

AMBROISE. T'en avais douze.

CARL. Je nous aurais sauvés du froid.

AMBROISE. Juste là. Juste dans la courbe.

CARL. Je nous aurais sauvés du grand trou noir.

AMBROISE. Je t'invitais à me suivre.

CARL. Je nous aurais sauvés du silence.

AMBROISE. Je t'invitais à fuir à tout jamais.

CARL. J'aurai marché ma vie.

AMBROISE. «De tous les biens que je possède, peu d'honneurs, trois cœurs à aimer.»
(Émergeant *d'un autre monde. Appelant.*) Carl !

CARL. Ambroise ?

AMBROISE. Tu me parlais ?

CARL. Ça fait longtemps ?

AMBROISE. Que tu me parles ?

CARL. Que je suis revenu ?

AMBROISE. Non.

CARL. Je suis pas parti longtemps ?

AMBROISE. T'es jamais parti.

CARL. J'ai la sueur de quequ'un qui a marché des heures.

AMBROISE. T'es tout le temps resté ici.

CARL. Je le sais que j'ai marché.

AMBROISE. T'es pas parti.

CARL. Je peux te dire tout c'que j'ai vu en chemin.

AMBROISE. Tu vas me dire que tu as vu des arbres, des arbres pis des arbres.

CARL. Je peux te raconter mieux que ça.

AMBROISE. Des arbres, d'autres arbres pis encore des arbres.

CARL. Mieux que ça.

AMBROISE. T'es jamais parti.

CARL. Je dois le savoir que je suis parti.

AMBROISE. Si tu le sais, pourquoi tu me le demandes ?

CARL. Je suis parti.

AMBROISE. Carl, fais moi plaisir ; choisis-toi un arbre pis obstine-toi avec lui.

Temps.

CARL. Sept heures et demie.

AMBROISE. Midi vingt !

CARL. Sept heures et demie.

AMBROISE. Midi vingt. Ma montre fonctionne toujours.

CARL. Midi vingt, c'est l'heure de l'accident ! Là, y est sept heures et demie !

AMBROISE. Midi vingt !

CARL. Sept heures et demie !

AMBROISE. Deux arbres ! On va avoir besoin de deux arbres !

Temps.

CARL. Trois heures que je devrais être marié. Là- bas, y a une fiancée qui pense que je me suis sauvé. Deux milles piastres de robe en larmes, vingt pieds de traine de honte. Une fiancée qui doit s'être pendue avec sa jarretière pis une belle famille qui se cotise pour le tueur à gages.

AMBROISE. Pas à mon heure.

CARL. La plus belle fiancée du monde pleure. La plus belle Lucie du monde est en train de répandre toutes les larmes de son âme dans une vieille Buick blanche et louée. Tous les préparatifs ! Tous les énervements ! Tous les doutes ! Oùsqu'y est, Victor ?

AMBROISE. La dernière fois que je l'ai vu...

Temps.

CARL. Y'a foncé sur une toute p'tite perdrix ! Notre plus vieux de frère a foncé avec son gros camion sur une toute petite perdrix de rien qui traversait le chemin, l'air de rien ! Trois tonnes de truck contre une livre et quart d'oiseau : sportif en ciboire !

AMBROISE, *l'image lui revenait soudainement.* La dernière fois que je l'ai vu, y'avait le corps coincé dans la fenêtre du camion et pis le camion arrêta pas de faire des tonneaux.

CARL. La dernière fois que je l'ai vu, y m'a dit qu'y allait réparer le truck ! Par quel miracle veux-tu qu'y répare cette épave-là ? Par quel miracle ? Y'a des morceaux jusqu'à frontière de la Russie !

AMBROISE. Quand il va revenir, tombes-y pas dessus !

CARL. Faudra surtout pas contrarié le John Wayne local ? Six de quotient intellectuel jacké sur des bottes de constructions. À sept ça jappe.

AMBROISE. Tu y tomberas pas dessus.

CARL. Là-bas, j'ai deux cent invités qui vont manger du poulet pis, moi, je suis dans marde à cause d'une perdrix. On avait- y besoin de de venir dans le bois aujourd'hui ? Ça te tentait de venir dans le bois aujourd'hui ?

AMBROISE. Non, ça me tentais pas.

CARL. Veux-tu ben me dire comment ça se fait qu'on finit toujours par faire les quatre volontés de notre overdose de testostérone de frère ?

AMBROISE. On a jamais été capable de lui dire non.

CARL. Ben le jour oùsqu'on va arrêter de se comporter en travailleur social avec lui, on y dira non. J'ai deux cent invités qui cherchent le marié ! Ben, le marié, y a décidé queques heures avant ses noces d'aller voir le camp de pêche de son frère avec son autre frère pour faire plaisir à ses deux frères. Moi qui pensais qu'en me mariant je faisais la pire gaffe de ma vie. Je savais pas que queques heures avant, j'en ferai une plus pire.

AMBROISE. Ça se dit pas !

CARL. C'est quoi encore qui se dit pas ?

AMBROISE. « Plus pire », ça se dit pas.

CARL. Si je le dis, c'est que ça se dit.

AMBROISE. Laisse faire.

CARL. Depuis que tu voyages aux quarts coins du monde, on sait plus trop quelle langue que tu parles pis encore moins comment tu la parles.

AMBROISE. Laisse faire.

CARL. Dans mon vocabulaire, « pire », ça veut dire que c'est grave ; pis « plus pire », ça veut dire la marde dans laquelle qu'on est.

AMBROISE. J'ai rien dit.

CARL. Dès que t'es arrivé à' maison, y a commencé a nous achaler avec son camp de pêche. Deux jours, qu'y finit pas une phares par « Quand est-ce qu'on y vas ? ». J'avais beau y dire qu'on avait pas le temps de monter sur le chemin des Passes-dangereuses, qu'y nous fallait nous occuper des noces, qu'on le verrait cet automne, son ciboire de camp de pêche... « Quand est-ce qu'on y va ? » À chaque fois que je me trouvais une nouvelle défaite pour pas qu'on monte dans le bois, y avait la face d'un mort à qui on referme la tombe. On l'entendait plus pendant un bout pis, sans avertir, y recommençait ses jérémiades. « Quand est-ce qu'on y va ? » Je l'ai jamais vu aussi bocké sur queque chose.

AMBROISE. Y'a toujours été fier de son camp de pêche.

CARL. Pis toi, t'en as rajouté en y faisant à croire que ça te tentait d'y aller.

AMBROISE. Ça lui faisait plaisir.

CARL. Depuis quand tu fais plaisir au monde ?

AMBROISE. Y me semblait que t'étais sur le dos de Victor ! Un à la fois, veux-tu ? Et pis c'est pas nécessaire de me raconter des histoires où j'étais présent !

CARL. Ah, pour être là, t'étais là. T'avais de l'air à le trouver ben intéressant.

AMBROISE. Un peu de savoir vivre Carl ! On s'est pas vus tous les trois depuis trois ans.

CARL. Savoir-vivre !? La dernière fois qu'on s'est vus, c'est à la crémation de la tombe de maman. T'es arrivé juste quand y ont ouvert le propane pis t'es reparti quand y l'ont fermé. Ça doit quand même faire drôle de revenir dans sa famille juste pour voir brulé sa mère. Savoir-vivre ! Y' a fallu qu'on entrepose le cadavre pour que le jour de la crémation marche avec ton agenda. Notre pauvre mère, en plus de crever de son interminable cancer, elle a pas réussi à crever entre deux de tes rendez-vous. Savoir-vivre ! Veux-tu que je te raconte une histoire oùque t'étais pas là ? Oùque t'étais quand elle agonisait ? Oùque t'étais pour la torcher, pour la peine, pour les adieux ? Savoir-vivre ! Mais c'est vrai, on avait tes fleurs. À la maison, à l'hôpital, au salon funéraire. Partout, tes fleurs. Ça sentait tellement bon, ça effaçait presque l'odeur de mort. (*Temps.*) À matin, je me suis dit ; « Force toi, c'est la plus belle journée de ta vie. Commence par une bonne action. D'abord, arrête de faire des farces sur les tapettes devant ton frère tapette... »

AMBROISE. Ha! Ha !

CARL. « ...Pis rends heureuse ta future pis porte-le, son ciboire de serre-gorge de nœud de papillon rose «fif». Je voulais pas dire «fif». Pis sois fin. Sois fin avec Victor, ton grand

insignifiant de frère. » C'te grand flanc mou a une façon de s'émouvoir qui me chavire le cœur. Tu l'as vu ? Une fois nos trois assis dans l'truc ! Y'était tellement content. Un enfant.

AMBROISE. Y'a pas eu la chance d'avoir l'éducation qu'on a eue.

CARL. Laisse faire tes phrases de snob. C'est pas l'éducation qui fait le bon sens.

AMBROISE. J'ai rien dit.

CARL. La plus belle fiancée du monde pleure.

Temps.

AMBROISE. Le silence, l'espace, le désert vert; j'ai toujours haï la forêt !

Temps.

CARL. On avait pas d'affaire à venir icitte, pas aujourd'hui.

Temps.

AMBROISE. Y'a pas de moustique ? C'est normal !

CARL. Non, on avait pas d'affaire à venir icitte.

AMBROISE. « De tous les biens que je possède, de tous les biens... » Depuis l'accident, ça tourne dans ma tête, une obsession ... « De tous les biens...»

CARL. Y va finir par passer quequ'un.

AMBROISE. Je pensais pas qu'on pouvait perdre autant de sang.

CARL. Ça va aller.

AMBROISE. Le siège du camion était une éponge de sang.

CARL. Ça va aller.

AMBROISE. On a fait combien de tonneaux.

CARL. Six, huit...

AMBROISE. On a roulé, on a roulé

CARL. Deux, trois secondes...

AMBROISE. Des heures...

CARL. Une éternité.

AMBROISE. Le verre, le fer, le sang. Je sais pas comme je me suis rendu du camion jusqu'à ici.

CARL. T'es là avec moi. C'est le principal.

AMBROISE. Quand j'ai vu Victor passer par la fenêtre...

CARL. Ça va aller.

AMBROISE. On a fait au moins six tonneaux.

CARL. Y'a des pêcheurs qui vont passer.

AMBROISE. C'était tellement violent.

CARL. Y a une van de bois qui va passer.

AMBROISE. Non.

CARL. Y va finir par passer quecqu'un.

AMBROISE. Non.

CARL. On va être secourus !

AMBROISE. Personne va nous secourir.

CARL. À cause que tu dis ça ?

AMBROISE. C'est notre destin !

CARL. Traduis-moi ça ?

AMBROISE. J'ai tout revu; torse nu, les jeans trempés.

CARL. Pis ?

AMBROISE. J'avais quatorze ans.

CARL. Pis ?

AMBROISE. Toi, douze.

CARL. Pis ?

AMBROISE. La forêt, toi, moi, Victor !

CARL. Aboutis.

AMBROISE. C'est ici ! C'est ici que papa est mort.

Temps.

CARL. Tu trouves pas que ça va assez mal comme ça ? Tu penses pas qu'on a notre quota de drames pour aujourd'hui, hein ? Notre père s'est quand même pas réincarné en perdrix juste pour nous faire chier.

AMBROISE. On a eu l'accident au même endroit.

CARL. Tais-toi.

AMBROISE. La rivière.

CARL. Tais- toi.

AMBROISE. Les remous.

CARL. Je t'ai dit de te taire.

AMBROISE. J'ai peur comme j'ai jamais eu peur.

CARL. Ferme-là !

AMBROISE. J'y arrive pas.

CARL. Essaye.

AMBROISE. Tout est présent ! « Peu de valeurs, rien à voler, de tous les biens que je possède... »

CARL. Essaye !

AMBROISE. « De tous les biens que je possède... »

Carl prend violemment Ambroise dans ses bras et le garde prisonnier.

CARL. Je suis là. Y va finir par passer quequ'un.

AMBROISE. Depuis quand tu sais prendre quelqu'un dans tes bras ?

CARL. Calme-toi.

AMBROISE. Qui t'a appris à prendre quelqu'un dans tes bras ?

CARL. Chut !

AMBROISE. Tes bras...

CARL. Calme-toi.

AMBROISE. Je suis dans tes bras.

CARL. Calme-toi !

AMBROISE. Je me suis vidé de mon sang, on a sept heures de décalage, on sait pas où est Victor, tu me prends dans tes bras puis tu voudrais que je me calme ? Je me calme.

Temps

CARL. J'avais hâte que tu me voies dans mon bel habit de noces. Je suis sûr que tu m'aurais trouvé swell. Quand Lucie pis moi, on l'a choisi, Lucie a dit : « Ambroise va te trouver ben beau. » (*Temps.*) Je suis toujours pas sur de la couleur du nœud papillon. (*Ils sourient tous les deux.*) T'es ben smatte d'être venu à mes noces.

AMBROISE. Remerciements, voix douce ? As-tu quelque chose à me vendre ?

CARL, *ému*. Quand j'ai su que tu venais... T'es ben smatte d'être là.

AMBROISE. Je suis ton frère.

CARL. Ça t'obligeait pas.

AMBROISE. Je suis ton frère. (*Temps*) » (CPD, p.13 à 25)

ANNEXE 2

EXTRAIT DU TEXTE DE L'EXERCICE 3

« VICTOR. Tu me demandes pas comment ça va à l'ouvrage ?

AMBROISE. Comment ça va à l'ouvrage ?

VICTOR. Le mois passé, j'ai été nommé deux fois « planteur du mois ». J'ai planté soixante-dix milles arbres pis deux gars à' taverne.

AMBROISE. Est bonne.

VICTOR. Quand est-ce que tu nous présentes une blonde ?

AMBROISE. Est bonne !

VICTOR. Je comprendrai jamais. T'étais le meilleur au hockey.

AMBROISE. Je vais t'expliquer ; chaque fois que je marquais un but, j'avais trois ou quatre colosses excités qui me sautaient dessus pis qui m'embrassaient. Ça fait que j'en ai marqué des buts.

VICTOR. Un homme, ça ronfle, ç'a du poil, c'est pas fidèle, c'est lâche, ça se lamente dès que ça travaille, ça s'endort après, ça parle pas puis quand ça parle, ç'est pour dire des menteries. Je comprendrai jamais.

AMBROISE. Une semaine avec toi, je vire aux femmes.

VICTOR. On rit. C'est l'fun.

AMBROISE. T'aimes toujours ça, la campagne...J'veux dire Alma.

VICTOR. C'est une belle ville.

AMBROISE. Comment ça va à la maison ?

VICTOR. Oui. Oui.

AMBROISE. Ton ex ?

VICTOR. Oui.

AMBROISE. Ta nouvelle.

VICTOR. Je te l'ai déjà présentée ?

AMBROISE. Je la connais.

VICTOR. Ah, tu voulais parler de ma deuxième femme? Je pensais que tu parlais de la nouvelle.

AMBROISE. T'as pas le temps de t'ennuyer ?

VICTOR. Le bon Dieu les a créées une par une pour pas qu'on s'ennuie.

AMBROISE. Y devait être en sabbatique quand je suis né.

Ils rient

CARL. Par chance qu'on a un fif dans' famille : on manquerait de farces.

VICTOR. Quand tu ris, ça t'enlève tes yeux tristes.

AMBROISE, *touché*. Est bonne.

Temps

VICTOR. Prends donc une bière, Carl !

CARL. Excuse-toi !

VICTOR. T'aurais dû venir avec ton chum. Ça nous aurait fait plaisir.

AMBROISE. Ah oui ?

VICTOR. Sors-tu encore avec ?

AMBROISE. Oui. Non.

CARL. La plus belle fiancée du monde pleure.

VICTOR. On se parle. Notre père est content.

CARL. La plus belle Lucie du monde est en train de répandre toutes les larmes de son âme.

VICTOR. T'es ben smatte d'être venu aux noces du p'tit !

AMBROISE. Je suis son frère.

VICTOR. Rien ne t'obligeait.

AMBROISE. Je suis son frère.

VICTOR. T'es ben smatte d'être revenu.

CARL. Tous les préparatifs. Tous les énervements.

AMBROISE. Victor, c'est ici que pepa est mort, hein ?

VICTOR. Je suis revenu souvent, à toutes les saisons. Au début, une ou deux fois par mois. Après, ç'a été presque à chaque semaine. J'acceptais pas qu'on aille pas retrouvé son corps. Les semaines après sa mort, je m'attendais chaque jour à ce qu'y revienne à' maison, la face boursoufflée, les yeux sortis des orbites, le corps couvert d'algues, les souliers pleins de vase, des truites encore grouillantes dans ses poches, récitant un poème au fond de la rivière. Là, y aurait été fier de nous surprendre. À jeun, y nous aurait dit qu'on était trois minables mal instruits, pis saoul, y nous aurait appelés ses princes. Là, y aurait essayé d'attraper Carl pour l'assir sur ses genoux juste pour le fun de le voir se choquer ; toi, Ambroise, tu y aurais crié de lâcher Carl, pis moi, j'aurais faite comme si ça me faisait rien qu'on s'occupe pas de moi. Je m'imaginai l'entendre nous raconter qu'y avait le contrôle sur le monde des abîmes. Mais y revenait pas, y revenait jamais. Les nuits de lune, je m'assoiais sur sa galerie, en fixant le bout de la rue en espérant que les ombres des arbres s'animent et prennent sa forme. Au début, je me suis dit que j'étais mieux que les plongeurs de la police. Je me suis dit que c'est moi qui le retrouverais. Que c'était à moi, à moi le plus vieux, de le retrouver. C'est pas parce que t'es quequ'un sans envergure, c'est pas parce que t'as hurlé toute ta vie, c'est pas parce que tes garçons t'aiment pas que tu mérites de disparaître comme ça, corps et âme. Sans ça, toutes les rivières d'icittes seraient jonchées de cadavres de pères. J'ai fouillé les baies, les ruisseaux, les fosses. En chaloupe, avec des bâtons, des cordes, des crochets...J'ai commencé a y parler comme si y était là, à queque part, pas loin. On a appris à s'écouter. Là, y'est en train de nous écouter. On est enfin tous les trois, icitte. Y est content.

CARL. On avait pas d'affaire à venir icitte ! Là, tu vas me regarder pis tu vas t'excuser comme tu t'es jamais excusé !!!

Carl prend Victor à la gorge.

VICTOR. Tu me fais mal !

CARL. Excuse-toi !

VICTOR. Tu me fais mal !

CARL. T'as ruiné mes noces.

VICTOR. Ce matin-là, tu t'étais levé avec tes yeux de p'tit tannant. T'avais commencé ta journée en bavant tout le monde.

CARL. Quand ça ?

VICTOR. C'te jour-là, t'avais le diable au fond des yeux.

CARL. De quoi tu parles ?

VICTOR. C'était une journée chaude, collante. Ambroise !

Temps. Victor se libère.

AMBROISE. Chemises de sueurs, barbes naissantes.

VICTOR. Tout autour, des ciels d'orages.

AMBROISE. On était au milieu de quelque chose. Dans l'œil de quelque chose.

VICTOR. On était là, tous les trois. Une autre partie de pêche avec papa.

AMBROISE. Papa aimait la pêche.

VICTOR. Ça fait qu'on avait pas le choix d'aimer ça.

AMBROISE. Dès que vendredi sonnait quatre heures, chaque vendredi, c'était le même cérémonial. On passait acheter les appâts et pis le manger,

VICTOR. ...Pis de la bière, de la bière.

CARL. C'est quoi que vous faites ?

AMBROISE. Après des heures de gravier et pis de poussière, le camion s'exténuait au bord de la rivière, une autre supposée miraculeuse.

VICTOR. C'est là, qu'on s'apercevait que le patriarche avait oublié soit les cannes à pêches, soit les appâts ou pire...

AMBROISE/VICTOR. L'huile contre les moustiques !

VICTOR. Mais on avait de la bière.

AMBROISE. Y décapsulait quatre grosses pis tout était plus facile à avaler. Carl !

CARL. J'embarquerai pas dans votre jeu de malades.

VICTOR. C'te fois-là, y'avait oublié le lunch.

AMBROISE. On savait que la pêche allait être plus courte que de coutume.

VICTOR. J'étais en train d'installer mes gréements quand j'ai entendu le père commencer à lire.

AMBROISE. « Poème à mes fils oubliés. »

CARL. Pas aujourd'hui !

VICTOR. De tous les biens que je possède,
peu de valeurs, rien à envier,
De tous les biens, de peu de biens,
de biens de peu...
de tous les biens que je possède,
peu d'heures que je leur ai données. »

VICTOR/ AMBROISE. « De tous les biens que je possède, peu de chaleur, rien à voler.
De tous les biens que je possède,
Peu d'honneurs, trois cœurs à aimer.
De tous les biens que je possède,
Trois splendeurs que j'aurais pillées,

VICTOR. Carl, tu t'es mis à le niaiser.

AMBROISE. « De tous les biens de peu, de péteux, de ciboire de péteux de broue. »

VICTOR. On s'est mis à rire. « De péteux de broue, de peu, de pas mal peu.»

CARL. C'est quoi que vous faites ?

VICTOR. On arrêtais pas de rire. » (CPD, p.46 à 53)