

# SAISON 17-18

LES CAHIERS DE LA BORDÉE / VOL. 13



GRAND PARTENAIRE  
**QUÉBECOR**

LA BORDÉE

# MOT DU DIRECTEUR



*Photo : Vincent Champoux*



# ARTISTIQUE

« GOING HOME WITHOUT MY SORROW [...] GOING HOME TO WHERE IT'S BETTER THAN BEFORE »

– Leonard Cohen

C'est avec un immense plaisir, et une certaine fébrilité, que je vous propose ma première saison à titre de directeur artistique de La Bordée, ce formidable théâtre que j'aime et dont je veux inscrire l'action au cœur de notre vie et de nos préoccupations.

Quand on prend le pouls du monde, à la télévision, dans la presse, sur Internet, on ne peut s'empêcher d'être inquiet pour la planète, pour nos enfants, pour l'avenir. Le pire nous est toujours présenté, nous laissant avec un sentiment d'impuissance.

Comment le théâtre peut-il parler de ce monde sans ajouter de l'angoisse à l'angoisse, de la noirceur à la noirceur? En y opposant le meilleur. Parce qu'il existe. Il existe dans des milliers d'actions quotidiennes, dans des milliers d'initiatives de personnes de bonne volonté qui ne sont jamais relevées nulle part. Le meilleur côtoie toujours le pire, nous en avons été témoins lors de l'élan de solidarité qui a suivi les événements de la grande mosquée de Québec.

Pour cette première saison, j'ai voulu miser sur le meilleur. Et s'il y a un mot qui m'a guidé dans mes choix, c'est celui de bienveillance. Bienveillance envers tous ces personnages dont nous vous raconterons les histoires. Je vous invite à les écouter, ces histoires, à les regarder et à les ressentir avec la même compassion, la même tendresse dont les auteurs ont fait preuve en les écrivant.

Aller au théâtre, c'est s'engager à s'ouvrir au drame de l'autre, dans le partage de notre humanité commune. C'est à cela que je vous convie, à cette grande fête émouvante qu'est, pour moi, le théâtre.

Pour reprendre l'idée de Leonard Cohen, j'ai souhaité, en préparant ma saison, que vous sortiez de La Bordée avec un peu moins de poids sur les épaules que lorsque vous y êtes entrés, et que vous retourniez chez vous en vous sentant mieux qu'avant.

Amicalement,

MICHEL NADEAU



# SAISON 17-18

LES CAHIERS DE LA BORDÉE / VOL. 13

**BIENVEILLANCE**

Une présentation



PAGE 06

**CHSLD**

CENTRE D'HUMBLES SURVIVANTS  
LÉGÈREMENT DÉTRAQUÉS

PAGE 20

**MME G.**

PAGE 34

**UNE BÊTE SUR LA LUNE**

PAGE 48

**LUCKY LADY**

PAGE 62

# BIENVEILLANCE

Une présentation

 Hydro Québec



12 SEPTEMBRE  
AU 7 OCTOBRE 2017

---

TEXTE

Fanny Britt

MISE EN SCÈNE

Marie-Hélène Gendreau,  
assistée d'Émile Beauchemin

CONCEPTION

**Décor:** Marie-Renée Bourget Harvey

**Costumes:** Sébastien Dionne

**Éclairage:** Sonoyo Nishikawa

**Musique:** Josué Beaucage

DISTRIBUTION

**Gilles Jean:** Emmanuel Bédard

**Bruno Green:** Eliot Laprise

**Maman:** Lorraine Côté

**Isabelle Jacques:** Nadia Girard Eddahia

**Marc Raymond, Hercule Jean**

**et Philip Bartleby:** Éric Leblanc

« ENTRE LA BONTÉ ET MOI,  
IL Y A UNE AUTOROUTE DE  
CAMPAGNE DEVANT UN VERGER. »

---

GILLES : *Entre la bonté et moi, il y a une autoroute de campagne devant un verger. Vouloir être bon, c'est vouloir atteindre un pommier pour cueillir une pomme alors que je suis de l'autre côté de l'autoroute.*

*Vouloir être bon, c'est vite suivi de trois constatations inéluctables :*

- 1. Y a ben trop de trafic.*
  - 2. J'ai pas le temps d'attendre.*
  - 3. Des pommes, je suis aussi ben d'aller m'en acheter<sup>1</sup>.*
- 

## PROPOS DE LA PIÈCE

Gilles Jean, riche avocat vivant à Montréal, rend visite à Bruno, son meilleur ami d'enfance, dans leur village natal du nom de Bienveillance. Bruno est accablé depuis qu'un accident est survenu au fils de sa blonde. L'ambulance a mis tellement de temps à se rendre sur les lieux que le petit Zachary est maintenant plongé dans le coma. Des poursuites ont été entamées contre la compagnie chargée de la répartition des appels d'urgence, considérée comme responsable du délai d'intervention. Or, le cabinet d'avocats qui défend la compagnie en question est celle où travaille Gilles Jean. Ce dernier, se retrouvant dans une situation très inconfortable, doit alors se battre contre le remords et s'interroger sur sa propre humanité.

[Fanny Britt](#) a créé *Bienveillance* sur l'initiative du metteur en scène Claude Poissant et des comédiens Patrice Dubois et Dany Michaud. La pièce a été présentée pour la première fois en 2012, au Quai des arts de Carleton-sur-Mer, puis à l'Espace GO de Montréal, dans une coproduction du Théâtre PÂP et des productions À tour de rôle. Dès les premières représentations, on a reconnu la qualité de *Bienveillance*. Fanny Britt a d'ailleurs reçu, en 2013, le Prix littéraire du Gouverneur général pour cette pièce.

### DEUX MONDES QUI S'AFFRONTENT

*Bienveillance* raconte l'histoire de braves gens dont la vie a basculé à la suite d'un bête accident : le jeune enfant de Bruno et Isabelle s'est ouvert le crâne après être tombé d'une cabane dans un arbre. Le jeune Zachary est dans le coma depuis 38 jours, possiblement parce que les services ambulanciers ont pris 46 longues minutes avant de venir le secourir. Bruno et Isabelle poursuivent le sous-traitant du gouvernement qui répartit les appels

---

<sup>1</sup> Fanny, BRITT, *Bienveillance*, Montréal, Leméac, 2012, p. 11.

au 911 et qui, pour économiser de l'argent, a délocalisé ses centres d'appel, causant des « malentendus téléphoniques » expliquant un tel délai de réponse. Ce sont « des choses qui arrivent quand on vit en milieu rural », selon les dires de la compagnie fautive. Sans le sou, Bruno et Isabelle ne sont pas en mesure de se payer un avocat crédible, tout le contraire de la compagnie poursuivie, qui fait appel à une firme renommée de Montréal. Ils se trouvent plongés dans un monde sans scrupules, celui de la justice, un monde qu'ils ne comprennent pas, mais qui risque d'avoir raison de leur vulnérabilité et de leur bonté.

Aux yeux de Gilles, narrateur de l'histoire, c'est une situation bien injuste qui ne devrait pas arriver à une personne au grand cœur comme son ami d'enfance : « Quand j'entends l'expression "bonne personne", l'image qui me vient en tête tout de suite obligatoirement et depuis toujours, c'est celle de Bruno<sup>2</sup>. » Car Bruno incarne la bonté même. Il s'est toujours oublié pour les autres, et il se sent cruellement coupable pour ce qui est arrivé à Zachary, convaincu que l'accident aurait été évité s'il avait mieux solidifié la cabane dans l'arbre qu'il a lui-même construite. Quant à Isabelle, la mère de l'enfant, elle est accablée par le désespoir, trouvant peu de mots pour l'exprimer. La vie n'ayant jamais été généreuse à son égard, elle se dit « hébétée » et « gonflée de larmes jusqu'au trognon », mais se garde bien de se plaindre, préférant refouler ses émotions.

C'est dans ce contexte que se présente Gilles Jean. Originaire lui aussi du petit village de Bienveillance, il a eu une enfance bien particulière. Son père s'est suicidé peu de temps avant sa naissance et sa mère, ayant perdu ses trois premiers fils, l'a toujours couvé de façon excessive, craignant qu'il disparaisse lui aussi. Syndicaliste, consacrant sa vie à la défense des sans voix de Bienveillance, elle a tenté de transmettre ses valeurs humanistes à son fils, mais sans succès. Gilles en est l'antithèse, ayant quitté son village pour devenir avocat dans un grand cabinet montréalais. Il est attaché à l'argent, à sa carrière, au prestige, tout ce qu'il faut pour nourrir la déception de sa mère :

---

*Son fils est avocat et pas un avocat des pauvres, pas un avocat des causes, mais un avocat tout court. Comme tous les autres avocats à six cents dollars de l'heure dont le cœur bat au rythme des sous qui tombent et pas à la cadence des pas de l'humanité vers sa liberté, sa dignité, non, pas de ces avocats-là<sup>3</sup>.*

---

Ce sont donc deux mondes qui se rencontrent dans Bienveillance, la grande bonté de Bruno s'opposant à l'apparente lâcheté de Gilles, l'opulence se mesurant à la pauvreté, l'urbanité se heurtant à la ruralité.

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 45.

Par ailleurs, malgré la distance qui les sépare, les personnages de *Bienveillance* ont en commun qu'ils portent tous des deuils. Bruno et Isabelle pleurent Zachary, qui n'est pas mort, certes, mais « disparu » dans le coma, une disparition qui « contient inexorablement l'idée de la douleur ». La mère de Gilles, pour sa part, vient toujours accompagnée de ses trois fils fantômes, qui la suivent partout tout le temps. Et Gilles aussi est hanté par un fantôme, celui de son père, Hercule Jean, qui apparaît quand son fils s'apprête à être ignoble. Son intervention sera plus que nécessaire pour guider Gilles dans le cas de conscience qui va le déstabiliser comme jamais.

## UN DILEMME CORNÉLIEN

Les scrupules n'ont jamais embarrassé Gilles Jean. Il n'a jamais hésité à mener un combat pour faire avancer sa carrière, même si cela devait se faire au détriment des plus faibles. C'est même lui qui, au départ, a accepté de défendre en justice le sous-traitant présumé responsable de la condition du petit Zachary, et ce, contre les intérêts de son meilleur ami d'enfance. Cependant, pris de remords, il va finir par abandonner la cause, au grand plaisir de sa mère qui croit qu'enfin son fils touche à une part d'humanité. Elle serait pourtant bien déçue de constater que c'est sur la base d'un mensonge qu'il a demandé à son patron, Marc Raymond, de lui retirer le dossier. En effet, il n'a pas osé dire ce qu'il ressentait vraiment par rapport à la situation qui affectait ses proches demeurés à Bienveillance :

---

*Et je voudrais vous dire que cette cause est moralement inacceptable [...] Que sans eux, je suis seul au monde et que bien que ça me soit apparu comme souhaitable dans les dernières années d'être seul au monde ou en tout cas seul sans eux dans un appartement victorien parfaitement bien restauré de l'ouest de Montréal où j'ai une vue exquise sur le fleuve et, par temps très clair, sur la Montérégie, je suis depuis quelques semaines pris de vertiges nocturnes douloureux où je vois ma mort foncer sur moi et me dire : mais où vas-tu planter ton pommier, Gilles Jean<sup>4</sup> ?*

---

C'est dans ces termes qu'il aurait voulu s'adresser à Marc Raymond, mais il a été incapable de se montrer si vulnérable.

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 42.

Ces propos de Gilles traduisent toutefois bien le dilemme existentiel dans lequel il est plongé. Personnage en apparence insensible, privé de toute émotion, en raison des événements qui surviennent soudainement dans sa vie, il est amené à s'interroger sur le sens de la bonté. Peut-il faire place à des sentiments altruistes, quitte à sacrifier l'image de jeune professionnel riche et prospère qu'il s'est construite au fil des années? Est-ce même possible pour lui de devenir « bon »? Il se permet d'en douter, constatant que le « bon » geste qu'il a eu, soit celui d'abandonner la cause, n'a eu comme conséquence que de mettre la vie de Bruno, Isabelle et Zachary entre les mains d'un autre avocat encore plus cruel:

---

*Le jour où j'ai voulu être bon, c'est le jour où j'ai tué tout espoir de justice pour le petit Zachary.*

« PAS DE JUSTICE POUR LE PETIT ZACHARY. »

*La une de demain est déjà toute trouvée, on pourrait se dire, si on avait un humour acide<sup>5</sup>.*

---

À plusieurs reprises dans la pièce, Gilles affirme que vouloir être bon, c'est tenter d'atteindre un pommier pour cueillir une pomme alors qu'une autoroute le sépare du verger. « Dans cette vision, la bonté est ce jardin parfait, mais situé de l'autre côté d'une route remplie de chars, très difficile à traverser. Est-ce qu'il en tient juste à nous de l'atteindre, de prendre le risque de nous exposer à notre vulnérabilité, comme c'est le cas pour Gilles, ou bien *anyway* on va se faire frapper par un char<sup>6</sup>? » C'est la question au cœur de Bienveillance, selon l'auteure Fanny Britt, qui nous convie ainsi à une réflexion sur nos propres contradictions.

## LA FUITE COMME PREUVE D'AMOUR

---

*Devant l'amour, j'ai trois phrases :*

« J'ai quelque chose sur le feu. »

« J'ai une autre ligne, je te rappelle. »

« Je devrais y aller. » [...]

« Je devrais y aller », dans ma bouche, la plupart du temps, ça veut dire je t'aime<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>6</sup> GAGNON-PARADIS, Iris. « L'auteure prolifique Fanny Britt nous parle d'ambulances, de bonté et de Jane Eyre », *Nightlife.ca*, [En ligne], 15 octobre 2012.

[[www.nightlife.ca/2012/10/15/lauteure-prolifique-fanny-britt-nous-parle-d-ambulances-de-bonte-et-de-jane-eyre](http://www.nightlife.ca/2012/10/15/lauteure-prolifique-fanny-britt-nous-parle-d-ambulances-de-bonte-et-de-jane-eyre)]

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 72.

À Bienveillance, Gilles Jean reçoit l'amour de ses proches, il constate aussi leur désarroi et la distance qui le sépare d'eux. La bonté qu'ils manifestent à son égard, malgré qu'ils soient conscients de ses faiblesses, rend Gilles encore plus sensible aux blessures qu'il dissimule, à ce qui le rend humain en quelque sorte. Il voudrait devenir meilleur, mais s'en sent incapable. Car il est parfois difficile d'assumer son humanité, surtout si on a toujours consacré toutes ses énergies à la renier, à l'étouffer. L'amour peut faire peur dans une telle situation, peut déstabiliser, considérant les efforts insurmontables qu'il faudrait pour lui laisser une place. La fuite peut apparaître comme la seule réponse possible.

C'est la conclusion à laquelle Gilles arrive après avoir reçu la visite du fantôme de son père. Se voyant dans l'impossibilité de répondre à l'amour qu'on lui offre, il choisit de se sauver de ceux qu'il considère trop bons, qu'il estime « polluer » par sa présence :

---

*Entre la bonté et moi, il y a une autoroute de campagne devant un verger.*

*Il y a l'inéluctable déception de ma mère.*

*Il y a le cœur saignant de mon ami d'enfance.*

*Il y a les yeux de rainette de sa belle douce.*

*Et si je prête l'oreille comme il faut, il y a aussi le bip bip bip du respirateur qui garde le petit Zachary en vie.*

*Qui n'aurait pas envie de se sauver de ça ?<sup>8</sup>.*

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 82.

## FANNY BRITT

---

*Depuis que je sais écrire, j'écris des histoires. Le geste m'a été aussi naturel que d'apprendre à marcher (ce qui ne veut pas dire que j'ai été bonne rapidement, au contraire !). C'est simplement ce que je fais, depuis toujours. C'est sans doute né de mon besoin d'expliquer le monde, de lui donner un sens qui serait rassurant, qui serait à la fois vertigineux et porteur de racines. Je suis une anxieuse; dans l'écriture, je trouve du réconfort, et du courage.*

---

Fanny Britt est née en 1977 à Amos, en Abitibi, mais a grandi à Montréal. En 2001, elle a terminé sa formation en écriture dramatique à l'École nationale de théâtre. Depuis, elle a mené une carrière d'écrivaine à la fois prolifique et diversifiée.

Dès sa sortie de l'école, Fanny Britt s'est fait remarquer par ses traductions et adaptations de nombreux textes dramatiques, parmi lesquels *La reine de beauté*, de Martin McDonagh (2001), *Les aventures de Tom Sawyer*, de Marc Twain (2002), *Après la fin*, de Dennis Kelly (2007), *Le Pillowman*, de Martin McDonagh (2008), *Grains*, d'Annabel Soutar (2012), et *Opening Night*, d'après le film de John Cassavetes (2014).

En 2003, *Honey Pie*, sa première pièce originale, a été créée à l'Espace Libre. Ce fut le début d'une longue collaboration avec le metteur en scène Claude Poissant et le Théâtre PÂP, qui a mené à la production de *Couche avec moi (c'est l'hiver)*, qu'on a pu voir à La Bordée en 2007, puis à celle de *Bienveillance*, en 2012, pièce qui a valu à son auteure, rappelons-le, le Prix littéraire du Gouverneur général. En 2008, Fanny Britt a cofondé, avec Geoffrey Gaquère et Johanne Haberlin, le Théâtre Debout, une compagnie qui a entre autres produit *Hôtel Pacifique* (2009) et *Enquête sur le pire* (2010). Parmi ses autres collaborations, soulignons celle avec Mani Soleymanlou et la compagnie Orange Noyée, qui ont présenté *Cinq à sept* à l'Espace Go en 2015.

---

<sup>9</sup> Extrait d'une entrevue avec Fanny Britt dans: DUCHESNEAU, Pierre. «Raconte-moi un auteur: Fanny Britt», *L'Actualité*, [En ligne], 9 octobre 2014. [[www.lactualite.com/culture/raconte-moi-un-auteur-fanny-britt/](http://www.lactualite.com/culture/raconte-moi-un-auteur-fanny-britt/)]

Très polyvalente, Fanny Britt a aussi écrit pour les jeunes publics, que ce soit au théâtre (*Quasi Umbra*, 2005; *Pinocchio*, 2006; *Les dromadaires*, 2007) ou encore au petit écran où elle a collaboré à la série jeunesse *Tactik*, présentée à Télé-Québec. Elle a aussi connu un vif succès avec *Félicien*, une série de romans jeunesse publiée à La Courte Échelle. En 2012, avec l'illustratrice Isabelle Arsenault, elle a publié *Jane, le renard et moi*, un roman graphique qui traite d'intimidation à l'adolescence. Ce roman a été acclamé ici comme à l'étranger et traduit dans de nombreuses langues. En 2016, Fanny Britt et Isabelle Arsenault ont récidivé avec une nouvelle bande dessinée: *Louis parmi les spectres*.

Pour le public adulte, outre sa douzaine de pièces originales et ses traductions, Fanny Britt a aussi écrit un essai sur la maternité, *Les tranchées – Maternité, ambiguïté et féminisme, en fragments* (Atelier 10, 2013), ainsi qu'un premier roman, *Les maisons* (Cheval d'août éditeur, 2015).

# DÉFENDRE L'INDÉFENDABLE

Au cours des dernières années, l'opinion publique à l'égard du système de justice s'est nettement détériorée. C'est du moins ce que démontrent les [résultats d'un sondage réalisé en 2016](#) pour le compte du ministère de la Justice. Selon cette enquête, 52 % des Québécois estiment que les jugements rendus ne sont pas justes, et seulement 51 % font confiance aux avocats<sup>10</sup>. Les coûts très élevés des honoraires des avocats et, dans le cas de certains types de crimes très médiatisés, le fait qu'ils acceptent de défendre des gens ou des sociétés ayant commis des actes jugés odieux expliquent sûrement en partie une telle perception négative.

Cette question est soulevée dans la pièce *Bienveillance*, alors que Bruno et sa famille, démunis et vulnérables, ont entamé une poursuite contre une compagnie qui a les moyens de se payer une défense qui, apparemment, sera sans pitié pour les plaignants. Ce genre de situation choque souvent l'opinion publique, les gens se questionnent alors sur le sens moral des avocats qui acceptent de défendre de telles causes.

## LE DROIT À UNE DÉFENSE

La défense est une des règles fondamentales de la démocratie. Selon la Charte canadienne des droits et libertés, chaque personne accusée, y compris les pires criminels, a droit à une défense. On ne peut donc refuser à quiconque la possibilité d'être représenté par un avocat.

Le [rôle d'un avocat de la défense](#) est de s'assurer que les droits prévus dans la loi sont respectés pour son client. Ce n'est pas à lui qu'il revient de juger de la moralité ou de l'acceptabilité d'un acte ou d'une accusation. Il n'est là que pour garantir le droit inaliénable d'être défendu. Bien sûr, quand il s'agit de défendre une personne innocente, on ne ressent pas de dilemme moral. Mais dans le cas de présumés meurtriers, d'abuseurs d'enfants ou de personnes morales ayant commis un préjudice à l'égard de personnes sans ressources, l'opinion publique est généralement moins favorable.

Or, défendre un criminel ne veut pas dire qu'on endosse ou qu'on justifie son acte. Tous les avocats diront que leur rôle est de défendre des personnes, non des causes. En conséquence, le devoir d'un avocat de la défense est de représenter un accusé en vue de s'assurer, entre autres, qu'on respecte le principe de la présomption d'innocence, que la preuve présentée par la poursuite est recevable, que l'accusé a la possibilité de donner son explication sur les faits qui lui sont reprochés, que le procès est mené conformément aux règles établies, que la peine, le cas échéant, est juste et équilibrée par rapport au délit commis.

---

<sup>10</sup> Source : THIBAUT, Éric. «Les Québécois insatisfaits du système de justice», *Le Journal de Montréal*, [En ligne], 2 mai 2016. [[www.journaldemontreal.com/2016/05/02/insatisfaits-du-systeme-de-justice](http://www.journaldemontreal.com/2016/05/02/insatisfaits-du-systeme-de-justice)]

Par ailleurs, l'avocat est tenu de respecter un code de déontologie très strict qui établit ses modalités de pratique et l'éthique de la profession. Ce code précise notamment que l'avocat doit subordonner à l'intérêt du client son intérêt personnel ou celui de la société au sein de laquelle il exerce ses activités professionnelles. Malgré ces garanties, comme dans toute activité humaine, il peut arriver que la morale et les principes éthiques passent au second plan, surtout quand il est question d'argent. Et il suffit de quelques cas d'abus pour ternir une image dans l'opinion publique.

## LA QUESTION DE L'ACCESSIBILITÉ

Le sondage dont il a été fait mention au début de ce texte a révélé que 69 % des Québécois disent ne pas avoir les moyens financiers de se payer un avocat. Ce chiffre met en lumière le problème de l'accessibilité à la justice. À moins d'avoir des revenus très modestes permettant de bénéficier du régime de l'aide juridique offert au Québec, les frais d'avocat peuvent représenter une somme colossale pour la majorité des citoyens. Et l'argent qu'on est prêt à investir dans une cause peut en déterminer l'issue. En effet, il faudra accepter de dépenser des sommes importantes si on veut obtenir les avocats les plus réputés et expérimentés pour défendre ses intérêts.

Il y a donc là un potentiel d'iniquité lorsque les plaignants et les accusés ne disposent pas des mêmes moyens financiers. C'est d'ailleurs ce qui se produit dans *Bienveillance*, Bruno et Isabelle ayant dû faire appel à un oncle peu crédible, mais offrant ses services gratuitement, pour les représenter, alors que la compagnie qu'ils poursuivent mise sur un réputé cabinet de Montréal. Ce rapport de force inégal risque fort de désavantager la petite famille d'Abitibi. Dans ce contexte, il n'est pas étonnant que plusieurs se demandent si tous sont vraiment égaux devant la justice.

## DES RÉGIONS NÉGLIGÉES

---

*GILLES : L'ambulance est arrivée quarante-six minutes plus tard pour emmener Zachary.*

*L'avocat des sous-traitants du gouvernement qui dispatchent les ambulances dit que ce sont des choses qui arrivent. Des choses qui arrivent quand on vit en milieu rural qui, du reste, comporte de beaux avantages comme l'air pur et les vraies valeurs<sup>11</sup>.*

---

Un des sous-thèmes présents dans la pièce *Bienveillance* concerne l'opposition entre la ruralité et l'urbanité. L'histoire met en confrontation deux réalités bien différentes : le quotidien et les difficultés d'une famille rurale d'Abitibi versus le faste de la vie urbaine de Gilles, qui a quitté sa région pour aller habiter à Montréal. Cette opposition repose beaucoup sur les perceptions, parfois erronées, des uns par rapport aux autres. Ainsi, la représentation que se font les citadins de la vie en région est souvent associée aux grands espaces, à la nature, aux « vraies valeurs », mais aussi à une culture traditionnelle, conservatrice, voire archaïque, à la fermeture d'esprit de ses habitants. C'est ce type de perception que dénonce la mère de Gilles lorsqu'elle constate qu'il n'ose pas aborder avec Bruno la question de son orientation sexuelle : « Gilles, on est des ruraux, mais on n'est pas des ânes ».

D'autres idées qu'on se fait des régions rurales ou éloignées sont toutefois bien fondées. Il existe en effet des défis qu'elles doivent surmonter et qui leur sont propres. Par exemple, malgré des améliorations notées au cours des dernières années, des écarts importants demeurent entre ces régions et les milieux urbains. Le taux de chômage y est généralement plus élevé, les revenus plus faibles, le taux de scolarité nettement inférieur. Par ailleurs, la population y croît à une vitesse très modeste et a tendance à vieillir plus rapidement, entre autres parce que les jeunes sont davantage attirés par la ville. L'accès à certains services peut aussi représenter un problème, notamment dans le domaine de la santé. Les efforts que doivent faire certaines municipalités pour attirer des médecins en témoignent. Quant à ceux qui y sont installés depuis longtemps, ils hésitent souvent à envisager leur retraite, conscients de l'impact que cela pourrait avoir dans la vie de leurs patients.

---

<sup>11</sup> Fanny BRITT, *op. cit.*, p. 35.

*Bienveillance* met également en évidence un problème que les médias rapportent régulièrement, celui du temps de réponse des services ambulanciers. Pour sa pièce, Fanny Britt s'est d'ailleurs inspirée d'un article de journal relatant le fait qu'un appel au 911 en Estrie n'a pu être traité dans un délai raisonnable, compte tenu que le centre d'appel avait été délocalisé en banlieue de Montréal.

[Une enquête menée en 2011](#) a démontré que le temps d'intervention des ambulances en région, pour un appel de priorité 1 (les cas les plus urgents), dépassait les délais prescrits par le gouvernement québécois, qui est de neuf minutes. En Abitibi-Témiscamingue, par exemple, le temps de réponse moyen était de 18,6 minutes, et de 23 minutes sur la Côte-Nord<sup>12</sup>. Quand on sait que la réduction du délai d'intervention en situation d'urgence augmente les chances de survie, on peut comprendre que certains s'inquiètent et se demandent si la vie des citoyens vivant dans les régions éloignées a la même valeur que celle des citoyens.

---

<sup>12</sup> Source : BERGERON, Mélanie, « Des délais d'attente inquiétants en région », *Le Journal de Montréal*, [En ligne], 16 décembre 2011.

[<http://fr.canoe.ca/infos/quebeccanada/sante/archives/2011/12/20111216-082400.html>]

## POUR EN SAVOIR PLUS...

BRITT, Fanny. *Bienveillance*, Montréal, Leméac, 2012.

GIARD, Monique, et Marcel PROULX. *Pour comprendre l'appareil judiciaire québécois*. Sillery, Presses de l'Université du Québec, 1985.

INSTITUT DE LA STATISTIQUE DU QUÉBEC. *Panorama des régions du Québec. Édition 2016*. Québec, Institut de la statistique du Québec, 2016.

### QUELQUES SITES INTERNET :

[http://www.cead.qc.ca/\\_cead\\_repertoire/id\\_auteur/1521](http://www.cead.qc.ca/_cead_repertoire/id_auteur/1521)

Page du Centre des auteurs dramatiques consacrée à Fanny Britt

<https://www.educaloi.qc.ca>

Information sur le système judiciaire et la loi

<http://www.cliquezjustice.ca/information-juridique/role-de-l-avocat-de-la-defense>

Information sur le rôle d'un avocat de la défense

[http://www.stat.gouv.qc.ca/statistiques/profils/comp\\_interreg/comp\\_inter\\_index.htm](http://www.stat.gouv.qc.ca/statistiques/profils/comp_interreg/comp_inter_index.htm)

Site de l'Institut de la statistique du Québec (pour des données sur les régions)

C H S L D

CENTRE D'HUMBLES SURVIVANTS  
LÉGÈREMENT DÉTRAQUÉS



24 OCTOBRE  
AU 18 NOVEMBRE 2017

*Une coproduction de La Bordée  
et du Théâtre Niveau Parking*

---

**IDÉE ORIGINALE**

Véronika Makdissi-Warren

**TEXTE**

Véronika Makdissi-Warren, Marie-Pier Lagacé,  
Patrick Ouellet, Jocelyn Paré, Raphaël Posadas,  
Réjean Vallée et Karina Werneck Assis

**MISE EN SCÈNE**

Véronika Makdissi-Warren,  
assistée de Charles-Étienne Beaulne

**CONCEPTION**

**Décor:** Christian Fontaine

**Costumes:** Julie Morel

**Éclairage:** Mathieu C. Bernard

**DISTRIBUTION**

Marie-Pier Lagacé

Réjean Vallée

Patrick Ouellet

Jocelyn Paré

Raphaël Posadas

Karina Werneck Assis

« ILS SONT BIEN, LES VIEUX [...] ILS ONT MÊME PAS BESOIN D'HORLOGE POUR ENTENDRE LES AIGUILLES TRICOTER LES SECONDES... »

*Le crépuscule des vieux, Sol (Marc Favreau)*

## PROPOS DE LA PIÈCE

**Dans un centre d'hébergement pour personnes du troisième âge, cinq résidents, accompagnés d'un préposé, accomplissent leur routine quotidienne. Pour ces « petits vieux », chaque geste peut devenir une aventure. Manger sa soupe, prendre ses pilules, se déplacer se transforment souvent en exploits. À travers leurs actions banales et parfois rocambolesques, *Centre d'Humblés Survivants Légèrement Détraqués (CHSLD)* nous fait découvrir ces personnages colorés, attendrissants et surtout bien vivants.**

Avec *Centre d'Humblés Survivants Légèrement Détraqués (CHSLD)*, [Véronika Makdissi-Warren](#) porte un regard bienveillant et humoristique sur les personnes âgées, leur solitude, leur fragilité, leurs limites aussi, autant physiques que cognitives. Elle nous présente la vie de résidents d'un CHSLD à travers les actions qu'ils accomplissent durant une journée banale (qui pourrait tout aussi bien être une semaine ou une année, le temps s'écoulant si vite...), mais également à travers les relations qu'ils entretiennent avec les autres vieillards et le proposé qui s'occupe d'eux. On y verra leurs faiblesses et leurs conditions de vie parfois contraignantes, mais aussi les belles histoires qui leur arrivent, car il n'y a pas que des drames dans leur vie, contrairement à ce qu'on lit dans les journaux.

C'est dans un esprit de théâtre ludique que cet « âge d'or » sera représenté. Véronika Makdissi-Warren et son équipe de création ont misé sur un jeu physique fait d'acrobaties, d'onomatopées, de situations comiques rythmées par le mouvement et les regards. Parce qu'il est possible, selon l'auteure et metteur en scène, de parler de ces gens-là et de ce qu'ils vivent tout en rigolant, avec eux.

*Centre d'Humblés Survivants Légèrement Détraqués (CHSLD)* est issu d'un long cheminement créatif qui s'est précisé au fil de plusieurs « Cartes blanches », une initiative permettant aux membres du Théâtre Niveau Parking de présenter des créations uniques, l'espace d'une soirée. En 2013, dans une première de ces Cartes blanches, intitulée *KomikSlapstickMusikKlub*, Véronika Makdissi-Warren a retenu une scène, créée avec Karina Werneck Assis et Jocelyn Paré, où on voyait la vie en accéléré de deux personnes depuis leur ren-

contre jusqu'à leur vieillesse. Deux ans plus tard, dans le spectacle exploratoire *Outrage en bouche*, elle a eu l'idée de demander à des comédiens âgés d'interpréter des textes normalement destinés à des jeunes, pour voir comment ce décalage pouvait prendre forme. À l'automne 2015, à l'inverse, elle a proposé à de jeunes acteurs de jouer des vieux en misant sur le jeu physique. C'est devenu *Centre d'Humblés Survivants Légèrement Détraqués*, sa troisième Carte blanche. Le spectacle présenté à La Bordée à l'automne 2017 est élaboré à partir de ce travail d'exploration, en coproduction avec le Théâtre Niveau Parking.

## LE THÉÂTRE NIVEAU PARKING, COPRODUCTEUR

Fondé en 1986, [le Théâtre Niveau Parking](#) (TNP) est devenu un incontournable dans le paysage théâtral de Québec. Michel Nadeau en a été le directeur artistique de 1987 à 2016, année où il a pris les rênes de La Bordée. Au cours de son histoire, le TNP s'est démarqué entre autres par ses créations originales de textes d'auteurs ou de textes collectifs. En 1988, *Un sofa dans le jardin* a été son premier collectif. En 1990, la compagnie a innové avec *Passion «fast-food»*, qui proposait au public de faire des choix dans un menu théâtral offrant une douzaine de textes, dans des styles d'interprétation divers. Cette formule a été reprise en 2008 avec le spectacle *Regards-9*, présenté alors au Théâtre La Bordée. En 2003, un autre texte collectif, *Lentement la beauté*, a propulsé le TNP partout au Québec, de même qu'en Ontario et au Nouveau-Brunswick. La pièce a remporté plusieurs prix, tout comme *On achève bien les chevaux*, un texte de Marie-Josée Bastien, d'après le roman d'Horace McCoy. Parmi les productions plus récentes, mentionnons *Félicité* (d'Olivier Choinière, 2012), *Act of God* (collectif, 2014), *W;T* (de Margaret Edson, 2015), *Fire Lake, ville minière, 1986* (de Maxime Allen, 2016).

Les membres actuels du TNP sont Véronika Makdissi-Warren, Lorraine Côté, Hugues Frenette, Charles-Étienne Beaulne et Marie-Josée Bastien, qui en assurent la direction artistique depuis l'été 2016.

# ENTRETIEN AVEC VÉRONIKA MAKDISSI-WARREN<sup>1</sup>

AUTEURE ET METTEURE EN SCÈNE DE *CENTRE D'HUMBLES SURVIVANTS LÉGÈREMENT DÉTRAQUÉS (CHSLD)*

[Véronika Makdissi-Warren](#) est diplômée du Conservatoire d'art dramatique de Québec. Elle détient aussi une formation en violon du Conservatoire de musique. Depuis sa sortie de l'école, en 1996, on a pu apprécier son talent dans plus d'une quarantaine de productions en tant que comédienne ou metteure en scène. Passionnée du jeu clownesque, elle a fondé, en 1999, avec Jacques Laroche, Les Productions Préhistoriques, qui ont produit les spectacles *Maggie et Mammouth* (1999), *King Lear contre-attaque* (2004) ainsi que *Moi aussi* (2011). En 1999 également, elle se joignait à l'équipe du Théâtre Niveau Parking et a depuis participé à bon nombre de ses créations, dont *Lentement la beauté* (2003), *On achève bien les chevaux* (2007), *Regards 9* (2008), *Félicité* (2012), *Act of God* (2014) et *Fire Lake, ville minière, 1986* (2016).

De 2003 à 2007, elle a tourné à travers le monde avec deux productions d'Ex Machina mises en scène par Robert Lepage, soit *La Trilogie des dragons* et *The Busker's Opera*. Véronika a aussi signé, entre autres, la mise en scène du *Psychomatron*, d'Anne-Marie Olivier, en 2007, de *Corps et âme (Body and Soul)*, de John Mighton, en 2008, et de *La mystérieuse métamorphose de M. et Mme Tacet*, en 2016, un spectacle pour enfants avec l'Orchestre symphonique de Québec.

Depuis plusieurs années, elle transmet sa passion du jeu en tant que professeure au Cégep Limoilou, à la Faculté de musique de l'Université Laval et au Conservatoire d'art dramatique de Québec, où elle enseigne le jeu clownesque.

**Dans quel esprit avez-vous abordé la création de *Centre d'Humbles Survivants Légèrement Détraqués (CHSLD)* ?**

À la base, j'avais envie de parler des « vieux », de ce qu'ils vivent. Mon but n'était toutefois pas de dénoncer leurs conditions de vie, même si la pièce s'intitule *CHSLD*. Oui, il y aura des clins d'œil en rapport avec ces conditions, on va essayer de les comprendre, mais il s'agit surtout de montrer à quoi ressemble la vieillesse, cette période de leur vie — de notre vie, en fait, puisqu'on va tous y arriver un jour —, une vie pas toujours rose, on en convient, mais qui peut être très belle aussi.

---

<sup>1</sup> Entretien réalisé le 14 février 2017.

On va donc passer une journée dans la vie de ces vieux. On va apprendre à les connaître à travers la routine de cette journée-là. *CHSLD*, c'est une suite de scènes, de numéros qui nous présentent des moments de cette routine, un peu comme si on mettait la loupe sur des événements du quotidien et qu'on les grossissait pour voir ce qui s'y passe. Et on le fait avec un regard humoristique, en utilisant une forme de théâtre ludique ou « clownesque ». C'est une forme de théâtre que je travaille depuis longtemps, et le type de jeu que ça permet est naïf et très près de l'enfance. Or, les vieux aussi, en quelque sorte, sont près de l'enfance. On retourne parfois à des choses de base, comme le fait d'avoir de la difficulté à manger, à marcher, à aller à la toilette, etc. Ça peut paraître triste, mais c'est le cycle de la vie, c'est une roue qui tourne, et moi, je trouve que c'est beau et très touchant.

C'est un spectacle qui va nous proposer beaucoup de moments de tendresse, mais aussi, à cause du style de jeu qu'on utilise, qui va nous faire rigoler. Je crois que tout est risible, même les situations qui arrivent aux personnes âgées, et je suis certaine qu'elles sont capables d'en rire autant que nous. Et n'oublions jamais que ces personnes ont aussi été jeunes!

### **Concrètement, comment se fait le travail de création ?**

Je pars de situations dramatiques de base. J'arrive toujours avec des propositions de scènes, avec un canevas dans les ateliers de travail. Par exemple, j'arrive avec l'idée d'une scène de pilules, une scène où un préposé est débordé, car il est seul pour distribuer les médicaments à tous les résidents. À partir de cette situation de base, ensemble, avec les comédiens, on *brainstorme* un peu, on explore les capacités de chacun à manipuler les objets possibles pour une telle scène, à jongler, à bouger, on partage des expériences dont chacun a pu être témoin en rapport avec cette situation, etc. Ensuite, on explore dans le jeu ce qu'on peut faire avec ces idées, on joue avec les accessoires, avec les mimiques, les expressions, on fait naître de nouvelles idées dans l'action, on peut aussi tenter de recréer des anecdotes de la vie pour voir si ça peut fonctionner. C'est un travail d'exploration collectif. Après, il me revient de coller les morceaux et de structurer le déroulement d'ensemble.

C'est aussi une affaire de rythme. Ce spectacle n'est pas une suite de petits numéros, comme dans un cabaret, c'est plutôt un grand numéro avec des respirations. Il y a peu de paroles, ça repose beaucoup sur le jeu physique, sur les situations, les non-dits, les regards, les onomatopées. C'est comparable, en un sens, à la façon de faire de Charlie Chaplin. De plus, comme ce sont des jeunes qui interprètent des vieux, on pousse souvent le jeu physique à l'extrême dans des situations qui vont au-delà de ce que les personnes âgées seraient capables de faire, ce qui ajoute au comique.

Ce type de travail demande une grande précision, tout doit être réglé au quart de tour, c'est vraiment une partition avec une rythmique très rigoureuse. On marche sur un fil très mince, et si on tombe, ce n'est plus drôle, ce n'est plus touchant, ça peut même devenir grossier. C'est donc un jeu très fin et délicat que les comédiens vont devoir tenir pendant une vingtaine de représentations.

Tout repose essentiellement sur le jeu des acteurs, sur les relations entre eux, sur les situations qu'ils vont explorer, sur la façon dont ils vont utiliser les accessoires, etc. Ce qui est particulièrement agréable avec ce jeu « clownesque », c'est qu'on peut tout inventer à partir de rien. On peut se faire raconter une histoire sans qu'il y ait besoin de décor extravagant, de vidéo, d'artifices. Car c'est aussi ça, le théâtre.

### **Qu'est-ce qui vous plaît dans ce jeu physique et ludique ?**

Dans cette forme de jeu, on ne peut pas être faux, sinon on le voit tout de suite et ça devient mauvais. J'enseigne le jeu « clownesque » au Conservatoire et je suis en mesure de constater que, lorsque le personnage est vraiment incarné, ressenti, il est impossible pour le comédien d'être ailleurs, il est totalement dans la situation, avec ses partenaires, dans l'immédiateté. Il est impossible, dans ce style de jeu, de faire autrement. Ça demande donc beaucoup de disponibilité et d'ouverture de la part des acteurs.

Ce que j'aime aussi, c'est la naïveté du personnage « clownesque ». Pour ce type de personnage, il y a toujours du beau quelque part, même dans les situations dramatiques. Il va toujours trouver un angle pour appréhender une telle situation lui permettant de voir la beauté qui s'y cache. Je le rappelle, on est ici tout près de l'enfant qui porte un regard naïf sur les choses.

Ce théâtre permet aussi d'aborder des sujets délicats. Il faut bien sûr le faire avec respect, mais le personnage « clownesque », avec sa naïveté et aussi sa vulnérabilité, se trouve bien placé pour parler de la fragilité des personnes âgées. C'est d'ailleurs souvent cette fragilité qui fait apparaître des éléments comiques. Pensons, par exemple, à un homme qui a toujours eu une forte carrure et qui devient chétif une fois vieux. S'il porte le même veston que lorsqu'il était grand, gros et fort, bien malgré lui, il va présenter une image drôle que le personnage théâtral va utiliser, pas pour se moquer du vieillard en question, mais simplement pour se jouer du comique de la situation.

## **De façon générale, croyez-vous que le regard qu'on porte sur les personnes âgées est trop sombre ?**

Souvent, on trouve qu'il est triste de vieillir, et moi aussi, je peux trouver ça triste. Mais je me dis qu'il y a certainement une autre façon de parler des « vieux ». On en parle généralement en fonction de la maladie, de la maltraitance, de la perte de capacités, etc. Mais ne pourrait-on pas aborder cette condition, qui est humaine, ne l'oublions pas, d'une manière qui n'est pas toujours négative ? En tout cas, moi, j'y crois.

Dans notre travail de création, on s'échange parfois des anecdotes, des faits, des nouvelles. J'ai vu, dans ce contexte, une vidéo d'une dame qui fêtait ses 100 ans. Et pourtant, elle paraissait heureuse. Elle ne donnait pas l'impression qu'il était épouvantable d'être si vieux. Non, elle démontrait clairement qu'on pouvait être heureux, même à 100 ans. Il est donc possible de connaître le bonheur à un âge avancé. C'est dans cet esprit-là que j'ai eu envie de parler des vieux, de rigoler avec eux. J'ai envie qu'on soit capable de voir autre chose que les patates en purée, la maltraitance, la maladie. Car il peut aussi y avoir du positif dans leur vie.

J'espère d'ailleurs qu'il y aura des personnes âgées qui viendront voir la pièce. Parce qu'on y parle d'elles, de ce qu'elles vivent, et qu'on en rit avec elles. Parce que le théâtre, c'est aussi ça, c'est la vie, c'est montrer des parcelles d'humanité dans toutes sortes de formes. Et cette fois, on a choisi une forme ludique.

## UN THÉÂTRE LUDIQUE

Comme on l'a évoqué précédemment, la pièce *Centre d'Humblés Survivants Légèrement Détraqués (CHSLD)* s'inscrit dans une esthétique de « théâtre ludique » ou encore de « théâtre clownesque ». On se trouve ici dans le même esprit que le personnage créé par [Charlie Chaplin](#), qu'on pourrait définir comme un « clown social », notamment parce qu'il parlait d'enjeux sociaux, de choses dites sérieuses, mais de façon comique.

Le personnage qu'il a créé, Charlot, incarne des valeurs humanistes, se faisant le représentant des déshérités de la terre, mais qui conservent toujours leur dignité, même devant le ridicule. Avec ses mimiques excessives, sa démarche reconnaissable parmi toutes, ses mal-adresses, Charlot met en lumière les travers de la société de son époque. C'est ce qu'il fait, par exemple, dans le film *Les Temps modernes*, où il dénonce, à travers la satire sociale, les conditions de vie des ouvriers. Plus près de nous, on pourrait aussi donner comme exemple le travail de Marc Favreau qui, bien que son œuvre soit plus textuelle, s'est servi du personnage Sol, un clown clochard, pour présenter sa vision critique de certains aspects de notre société.

C'est donc dans cet esprit ludique, mais social, que les personnages de *Centre d'Humblés Survivants Légèrement Détraqués (CHSLD)* vont s'intéresser aux personnes âgées en résidence. La naïveté du personnage clownesque, son authenticité, son jeu ludique lui permettent donc de toucher des sujets délicats, parfois sérieux ou graves, mais avec un regard comique.

Certains auront peut-être eu une réaction épidermique en voyant le mot « clown ». Dans l'imagination populaire, ce mot évoque l'image cauchemardesque du bouffon en perruque afro et aux souliers démesurés, qui force les rires — ou les pleurs — des enfants avec ses gags usés. Or, ce n'est pas de ce personnage qu'il est question ici, mais bien du « clown de théâtre », qui est bien loin du clown de cirque et encore plus du bouffon commercialisé en Amérique. On ne verra donc pas de nez rouges ni de maquillages grotesques ou d'habits pailletés dans *CHSLD*.

Rappelons que la façon de faire du clown ne date pas d'hier. Au Moyen Âge, ce personnage contestait l'ordre établi dans les cours royales, ce qui pouvait se faire ouvertement et plus facilement sous les habits d'un bouffon. Il a ensuite été repris dans la *commedia dell'arte* et le théâtre élisabéthain sous la forme d'un personnage bourru et cynique. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, il apparaît dans les cirques équestres en Angleterre, puis est récupéré par l'industrie prospère du cirque moderne au XX<sup>e</sup> siècle, dans la figure du bouffon inoffensif au gros nez destiné à faire rire les enfants. Dans les années 1950, le cirque traditionnel commence à décliner. Le clown sort de la piste et se cherche une nouvelle voie. Certains artistes le font

monter sur la scène théâtrale. C'est dans cette mouvance que [Jacques Lecoq](#) décide d'aller à la redécouverte du clown. S'appuyant sur ses expériences de la *commedia dell'arte*, du masque et du mouvement, il crée, en 1956, à Paris, la célèbre École internationale de théâtre et de mime.

Avec Lecoq, le clown devient une étape pédagogique de la formation du comédien, mais aussi un révélateur de la présence comique qui se cache en chacun. Il revient ainsi à chaque acteur de trouver ce clown qui lui appartient, qui lui est unique, qui lui ressemble. Pour le comédien, «révéler» son clown personnel, c'est rechercher l'authenticité. C'est donc aussi accepter de se montrer tel qu'il est, avec ses faiblesses et ses vulnérabilités.

---

*Le clown n'existe pas en dehors de l'acteur qui le joue. Nous sommes tous des clowns, nous nous croyons tous beaux, intelligents et forts, alors que nous avons chacun nos faiblesses, notre dérisoire qui, en s'exprimant, font rire. [...] L'acteur doit jouer au jeu de la vérité: plus il est lui-même, pris en flagrant délit de faiblesse, plus il est drôle. Il ne doit surtout pas jouer un rôle, mais laisser surgir, de manière très psychologique, l'innocence qui est en lui<sup>2</sup>.*

---

Marc Doré, comédien et metteur en scène de Québec, a étudié à l'école de Jacques Lecoq au début des années 1960. Il a pendant longtemps fait profiter de son expérience ses étudiants du Conservatoire d'art dramatique. Michel Nadeau a pris le relais au cours des dernières années, et maintenant, c'est au tour de Véronika Makdissi-Warren de poursuivre la lignée.

---

<sup>2</sup> Jacques LECOQ, *Le corps poétique: un enseignement de la création théâtrale*, Arles, Actes Sud, 1997, p. 153-154.

# UNE POPULATION VIEILLISSANTE

---

*Ils sont bien, les vieux [...]*

*Et plus ils sont vieux, plus on est bon pour eux.*

*On les laisse même plus marcher... On les roule...*

*Et puis d'ailleurs, ils auraient même pas besoin de sortir du tout;*

*ils ont personne qui les attendresse...*

Marc Favreau, *Le crépuscule des vieux*<sup>3</sup>

---

Le Québec est en profond bouleversement sur le plan démographique. En effet, il connaît un vieillissement de sa population qui devrait s'accroître au cours des prochaines décennies. Ce vieillissement est essentiellement lié à deux facteurs : une fécondité faible et une augmentation de l'espérance de vie. Toutefois, le fait le plus marquant actuellement est l'arrivée massive des baby-boomers, nés entre 1946 et 1966, dans le groupe des aînés. Ces personnes sont aujourd'hui âgées entre 50 et 70 ans. Plusieurs de ces baby-boomers voient leurs parents « placés » dans des résidences et des CHSLD, et se demandent si c'est vers là qu'ils se dirigent aussi.

En 2016, on estimait que la proportion des personnes de 65 ans et plus dans la population du Québec était de 18,1 %. On prévoit que cette proportion passera à 25,2 % en 2031, puis à 28,5 % en 2061. En 1971, l'âge moyen de la population québécoise était de 29,9 ans. Il a atteint 40,9 ans en 2011 et devrait s'élever à 46,3 ans en 2016<sup>4</sup>. Cette situation aura des répercussions socioéconomiques et représentera des défis importants à relever, notamment parce qu'elle laisse présager une demande accrue en soins de longue durée et, conséquemment, des coûts qui y sont associés en forte hausse.

Rappelons que vieillir est un processus normal de la vie pour tous les êtres humains, mais qui implique des pertes liées aux fonctions physiques, psychologiques et intellectuelles. Le vieillissement de la population a donc comme conséquence que de plus en plus de personnes auront à vivre avec ces pertes. L'augmentation des cas de démence est particulièrement préoccupante. La démence est un déclin graduel des capacités mentales, qui peut modifier la mémoire, le jugement, entraîner un état de désorientation et transformer la personnalité au point de rendre la vie quotidienne difficile. Le risque de souffrir de démence, on le sait, augmente avec l'âge. [La maladie d'Alzheimer](#) est la forme la plus courante de démence.

---

<sup>3</sup> Marc FAVREAU, « Le crépuscule des vieux », *Presque tout Sol*, Montréal, Stanké, 1995, p. 128-129.

<sup>4</sup> Source : INSTITUT DE LA STATISTIQUE DU QUÉBEC, *Perspectives démographiques du Québec et des régions, 2011-2061*, Institut de la statistique du Québec, 2014. Également disponible en ligne : [www.stat.gouv.qc.ca/statistiques/population-demographie/perspectives/perspectives-2011-2061.html](http://www.stat.gouv.qc.ca/statistiques/population-demographie/perspectives/perspectives-2011-2061.html)

Il apparaît clairement que le nombre de personnes qui auront besoin de soins de longue durée ne cessera de croître au cours des décennies à venir. Ces soins couvrent une série de services ayant pour but d'aider des personnes en perte d'autonomie à effectuer des activités de base de la vie quotidienne (se laver, s'habiller, manger, etc.) ou instrumentales (préparer le repas, faire le ménage, etc.), en plus des soins médicaux et psychosociaux. Ces soins peuvent être offerts à domicile, dans des maisons de retraite ou des institutions de santé, comme les CHSLD.

Le sigle [CHSLD](#) signifie «centre d'hébergement et de soins de longue durée». Toute personne en grande perte d'autonomie est susceptible de s'y retrouver un jour. La notion de CHSLD est apparue en 1992 avec l'adoption d'une nouvelle loi régissant la santé et les services sociaux au Québec et unifiant la mission de ce qu'on appelait autrefois les centres hospitaliers de soins prolongés et les centres d'accueil.

Malgré ce qu'on croit souvent, un CHSLD est beaucoup plus qu'un hôpital. C'est un milieu de vie, un milieu de soins et parfois aussi un milieu de fin de vie. La mission d'un CHSLD, en vertu de la Loi sur les services de santé et les services sociaux, consiste à offrir des services d'hébergement, d'assistance, de soutien ainsi que des services médicaux, infirmiers, pharmaceutiques et psychosociaux aux adultes en perte d'autonomie, qui ne peuvent plus demeurer dans leur milieu de vie naturel à cause de leur état.

Au Québec, il existe trois types d'établissements du genre : les CHSLD publics, propriétés de l'État et administrés par celui-ci; les CHSLD privés conventionnés, appartenant à l'entreprise privée, mais offrant des services définis par le ministère de la Santé et des Services sociaux; les CHSLD privés, ne recevant aucune subvention et définissant leurs propres règles et critères. Dans les deux premiers cas, les coûts pour les résidents sont fixés par le gouvernement du Québec, en fonction de leur capacité de payer. Dans le cas des CHSLD privés, les propriétaires sont libres de fixer leurs propres prix.

## POUR EN SAVOIR PLUS...

CHARPENTIER, Michèle. *Vieillir en milieu d'hébergement: le regard des résidents, Québec*, Presses de l'Université du Québec, 2007.

INSTITUT DE LA STATISTIQUE DU QUÉBEC.

*Perspectives démographiques du Québec et des régions, 2011-2061, Institut de la statistique du Québec, 2014.* Également disponible en ligne: [www.stat.gouv.qc.ca/statistiques/population-demographie/perspectives/perspectives-2011-2061.html](http://www.stat.gouv.qc.ca/statistiques/population-demographie/perspectives/perspectives-2011-2061.html).

INSTITUT NATIONAL DE SANTÉ PUBLIQUE DU QUÉBEC.

*Vieillesse de la population, état fonctionnel des personnes âgées et besoins futurs en soins de longue durée au Québec*, Institut national de santé publique du Québec, 2010. Également disponible en ligne: [www.inspq.qc.ca/publications/1082](http://www.inspq.qc.ca/publications/1082).

LECOQ, Jacques. *Le corps poétique: un enseignement de la création théâtrale*, Arles, Actes Sud, 1997.

### QUELQUES SITES INTERNET :

<http://www.theatreniveauparking.qc.ca>  
Site du Théâtre Niveau Parking

<https://encompagniedeklo.wordpress.com/le-clown-de-theatre-son-histoire/>  
Histoire du clown de théâtre

<http://www.ecole-jacqueslecoq.com/fr>  
Site de l'École internationale de théâtre Jacques Lecoq

<http://charliechaplin.com/fr>  
Site très complet sur Charlie Chaplin

<http://aepc.qc.ca>  
Site de l'Association des établissements privés conventionnés  
(CHSLD privés conventionnés)



# MME G.



# 16 JANVIER AU 10 FÉVRIER 2018

*Une coproduction de La Bordée  
et de la compagnies On a tué la une!*

---

## TEXTE

Maxime Beauregard-Martin

## MISE EN SCÈNE

Maryse Lapierre,  
assistée de Sarah Villeneuve-Desjardins

## CONCEPTION

**Décor:** Vano Hotton

**Costumes:** Gabrielle Arseneault

**Éclairage:** Maude Groleau

**Musique:** Vincent Roy

## DISTRIBUTION

**Gisèle:** Marie-Ginette Guay

**Maxime:** Maxime Beauregard-Martin

**Daniel, Thierry et Israël:** Patrick Ouellet

**Henri, un client, l'Homme, client B,**

**client D, Nicolas et l'infirmier:** Nicolas Gendron

**Mary-Lee, Lucie et cliente C:** Monica Pilon

**Marie, Élise, Annabelle, cliente A**

**et Danielle la coloc:** Annabelle Pelletier Legros

« LE TROISIÈME RÈGLEMENT  
DE LA MAISON, ICI, C'EST :  
PAS/DE/PIM! »

---

GISÈLE : *J'suis une fière pet pour ma vie.*

MAXIME : *Vous avez raison aussi.*

GISÈLE : *Mais je l'ai pas racontée souvent, ma vie.*

MAXIME : *Pourquoi ?*

GISÈLE : *J'voulais pas me vanter. Je voulais pas me faire prendre pour une menteuse ou une exagérante. (Temps.) Pi toi, tu l'es pas, fier pour ta vie ?*

MAXIME : *Non. Pas vraiment non. Mais ça s'en vient<sup>1</sup>.*

---

## PROPOS DE LA PIÈCE

**Mme G. fait revivre un personnage légendaire du nightlife de Québec : Thérèse Drago. Celle qu'on surnommait « Mme Thérèse » a été pendant des années tenancière de La Grande Hermine, puis d'un bar clandestin dans le quartier Montcalm. À mi-chemin entre la réalité et la fiction, relatant des épisodes de la vie de cette femme qu'il admire, Maxime Beauregard-Martin nous fait voyager dans le temps, entre l'avenue Cartier des années 1970 et le sombre appartement où elle a passé ses dernières années. Dans ce docu-théâtre, on est également plongé dans les angoisses du processus de création d'un spectacle. L'auteur se met lui-même en scène, avec autodérision, partageant ses craintes, ses remises en question, les difficultés qui se sont dressées tout au long de son parcours d'écriture.**

Première pièce de l'auteur Maxime Beauregard-Martin, *Mme G.* a été présentée à Premier Acte en avril 2016. L'accueil qu'elle a reçu et l'intérêt manifesté par le public ont fait en sorte que La Bordée l'a inscrite officiellement à sa programmation 2017-2018.

---

<sup>1</sup> Au moment de la rédaction de ce cahier, le texte de *Mme G.* est toujours en évolution. Par conséquent, il est possible que certains éléments décrits ici diffèrent de la version définitive qui sera portée sur scène à l'hiver 2018. Toutes les citations proviennent de la première version de la pièce (non publiée) produite à Premier Acte au printemps 2016.

## UN PORTRAIT LUMINEUX

---

*MAXIME : Ce que j'aime, c'est raconter des histoires –*

*THÉRÈSE : Oui, oui, oui.*

*MAXIME : – pis rencontrer des gens. Pis c'est ça qui me tente, moi, c'est ça que je veux faire. Pis j'avais comme le goût –*

*GISÈLE : Ben tout le monde a son histoire. Tu manques pas de sujets, j'imagine.*

*MAXIME : Non, mais c'est... J'ai eu une intuition en fait. J'ai eu un feeling, j'ai entendu parler de vous, et dans ma tête, je me suis dit qu'il fallait que j'aille au bout de ça, fallait que je vous rencontre.*

---

C'est ainsi, avec un enregistrement sonore de sa rencontre avec la « vraie » Thérèse, renommée Gisèle (Mme G.) dans la pièce, que s'amorce le récit de Maxime Beauregard-Martin. Ce premier entretien nous fait entrer dans un demi-sous-sol dont l'accès est contrôlé par le colocataire de cette légende du quartier Montcalm. On la retrouve affaiblie par l'âge, mais très lucide, assise dans son lit, entourée d'objets quotidiens épars, dont un pot Mason rempli d'œufs dans le vinaigre et une assiette de saucisses enrobées de bacon. Dans cet univers intime, au gré des cigarettes sans filtre qui enfument la pièce, elle accepte de se livrer sans détour, fidèle à son image : « Pas de filtre. Les cigarettes pis la Madame. Les deux ».

Malgré le caractère glauque ou sombre qui a certainement été fort présent dans la vie de cette femme, Maxime Beauregard-Martin a choisi de la révéler sous son jour le plus lumineux. Il s'est donc laissé inspirer librement par les témoignages de la vraie Madame Thérèse et de ceux qui l'ont connue pour tracer le portrait d'une femme attachante, humaine, altruiste. C'est ce qui ressort des allers-retours dans le temps et dans l'espace qui nous la montrent à l'œuvre, dans des lieux qui sont devenus presque mythiques à cause de son action.

Dans les années 1970, au bar La Grande Hermine, sur l'avenue Cartier, elle se fait protectrice des prostituées. Les règles qu'elle impose dans son établissement n'ont qu'un but : éviter que les « filles » se retrouvent à la rue ou soient exploitées par un « pim ». Et si un client s'avise de faire du mal à ses protégées ou de contourner le « règlement », il sera vite remis à sa place avec aplomb, car Mme G. sait aussi se faire respecter.

Après la fermeture de La Grande Hermine, c'est chez elle, dans ce qui est devenu un *after-hour* illégal, qu'elle accueille les noctambules et qu'elle poursuit une forme de travail humanitaire. Elle se montre attentive aux problèmes et aux besoins de ses clients réguliers, comme les vieux chauffeurs de taxi alcooliques qui ne se nourrissaient pas convenablement et pour qui elle préparait inlassablement « des boulettes de steak haché, des patates, des p'tits pois verts ».

Voilà qui est Mme G. : une femme de principes, une femme de cœur, une femme juste, un esprit libre. Malgré les déboires avec la police, malgré les revers, c'est aussi une femme qui se dit comblée, « fière pet » pour sa vie :

---

*GISÈLE : Eh, j'te dis, j'suis contente de ma vie, moi. Y'en a qui se couvrent de reproches, de ci ou de ça. Mais pas moi. Moi, je regrette rien. C'est une belle vie que j'ai eue.*

---

## **UNE ANGOISSE COMME MOTEUR DE CRÉATION**

Mme G., c'est aussi le parcours d'un jeune créateur, avec ses angoisses et ses doutes. Entre les visites à La Grande Hermine, au bar clandestin ou dans la chambre de Gisèle, Maxime Beauregard-Martin se pose en narrateur de sa propre histoire. Il nous emmène chez lui ou en salle de répétition, mais aussi dans sa tête où se bousculent inquiétudes et remises en question.

On suit donc l'auteur dans son entreprise visant à raconter la vie d'une femme qui le fascine. Au départ, privilégiant une approche journalistique, il prévoyait une série d'entretiens avec son sujet qui lui permettraient de mener à bien le projet. Or, bien vite, le contact est rompu, il n'a plus accès à Mme G. Il se retrouve dans une impasse. Comment faire du théâtre documentaire alors que la source d'information a disparu ? Refusant de se laisser abattre, il poursuit l'écriture en laissant entrer la fiction dans son processus de création, un processus qu'il partage avec autodérision :

---

*«Je me moque de moi-même et des maladresses que j'ai pu avoir dans cette rencontre-là et dans l'écriture de ce premier texte. [...] Y a des choses que je romance, y a des choses que je ne dis pas, y a des choses qui m'ont été racontées et qui sont presque telles quelles. Je m'amuse à faire ça aussi avec mon propre personnage<sup>2</sup>.»*

---

L'angoisse de l'auteur est omniprésente. La pièce étant déjà programmée dans un théâtre de Québec, il doit en terminer l'écriture coûte que coûte. Sur son chemin parsemé d'embûches, il devra faire face à la critique, souvent acerbe, de ses amis et collègues. Mary-Lee est la première à qui il fait lire son texte, et elle ne se montre pas très tendre quant au peu d'intérêt que suscite le parcours de Mme Gisèle : « Cette histoire-là, on s'en torche pas mal. » Ces propos ne sont assurément pas de nature à calmer les angoisses de Maxime. Plus tard, au cours d'une répétition, ce sont les comédiens appelés à jouer la pièce qui se permettent de semer des doutes quant au *casting* qu'il a choisi.

Dans sa quête désespérée, il va aller jusqu'à se mettre à la place de Mme G. pour mieux la saisir, en tentant de vivre comme elle, dans l'appartement même où elle résidait. Son projet d'écriture occupe donc toute la place dans son esprit, au point que son entourage s'en inquiète :

---

*MARY-LEE : Ce show-là t'a fait perdre le contrôle.*

*MAXIME : Ce show-là, c'est la plus belle affaire qui me soit jamais arrivée.*

---

La fascination qu'il éprouve pour le personnage de Mme G. est le moteur de l'intense processus de création de Maxime Beaugard-Martin. Lui-même en arrive à se

demander pourquoi cette femme l'attire autant. Une partie de la réponse lui vient du fait qu'il a toujours été « bon élève ». Rencontrer quelqu'un qui transgresse les règles lui rappelle qu'il y a un côté chez lui qui aurait aimé « être un peu clandestin », d'où l'intérêt presque démesuré pour une femme qu'il juge plus grande que nature. C'est un témoignage d'estime qu'il veut lui rendre, pour ce qu'elle était et pour le combat d'humanité qu'elle a mené : « C'est une pièce hommage que je fais ». Dès lors, il valait la peine qu'il tienne tête à ses démons intérieurs et aux obstacles qui se sont posés sur son chemin.

---

<sup>2</sup> Propos de l'auteur dans : GENEST, Catherine. « Maxime Beaugard-Martin : une saucette chez Thérèse », Voir, [En ligne], 8 avril 2016, [<https://voir.ca/scene/2016/04/08/maxime-beaugard-martin-une-saucette-chez-therese>]

## ENTRETIEN AVEC MAXIME BEAUREGARD-MARTIN<sup>3</sup>

Maxime Beauregard-Martin a obtenu son diplôme en jeu du Conservatoire d'art dramatique de Québec en 2013. Depuis sa sortie de l'école, il a interprété plusieurs personnages sur les scènes de Québec, notamment à Premier Acte, dans *Trick or treat*, de Jean Marc Dalpé (2014), *Mes enfants n'ont pas peur du noir*, de Jean-Denis Beaudoin (2014), et *Sauver des vies*, de Pascale Renaud-Hébert (2016). À La Bordée, il a récemment tenu le rôle de Benjamin Fowles dans *Les marches du pouvoir*, de Beau Willimon (2016). Mme G. est sa toute première pièce de théâtre qu'il présente en tant qu'auteur.

Avant ses études en théâtre, Maxime Beauregard-Martin a aussi complété un baccalauréat en journalisme à l'Université du Québec à Montréal. Parallèlement à sa carrière de comédien et d'auteur, il collabore à divers magazines, dont *Urbania*.

### Comment vous est venue l'idée d'écrire une pièce sur Madame Thérèse ?

Dans le cadre du baccalauréat en journalisme que j'ai fait avant mes études en théâtre, j'ai écrit un texte sur les salles de spectacle clandestines à Montréal. De là m'est venue une fascination pour les lieux clandestins. Également, j'écris de temps en temps pour *Urbania*, un magazine qui s'intéresse à des parcours atypiques, à des personnages variés, colorés. Quand je suis arrivé à Québec, venant tout juste de terminer mon baccalauréat, j'étais encore dans cette «vibration». Au cours de ma première année de Conservatoire, ma colocataire m'a donc parlé de Mme Thérèse, me disant que c'était une femme bien connue ici, qui a tenu un bordel et plus tard un bar clandestin. Cette femme m'a tout de suite fasciné. Peut-être, entre autres, parce qu'elle était totalement différente de moi. J'étais plutôt du genre à respecter les règles, j'étais très «sage». Je crois que ma curiosité et mon intérêt pour Mme Thérèse me viennent donc aussi de ce fait. Bref, je me suis dit qu'il serait intéressant de faire quelque chose avec elle, peut-être pour *Urbania*, un texte ou un portrait. Au départ, j'envisageais de mener une entrevue dans le but d'écrire un article, puis j'ai pris conscience que sa vie était beaucoup trop riche pour la condenser ainsi. L'idée d'amener cette histoire sur scène a dès lors fait son chemin.

Il m'a fallu du temps pour que je trouve le courage de téléphoner à Mme Thérèse. Je crois que j'étais en troisième année de Conservatoire quand j'ai enfin osé la contacter pour solliciter une entrevue. Elle a dit oui. Son «coloc» m'a appelé un soir à 23 h 40. Il m'a dit : «Elle est en forme maintenant, tu pourrais t'en venir là». J'y suis allé. Je ne l'ai rencontrée qu'une fois, j'y ai passé une partie de la nuit, trois bonnes heures. C'est de là que tout est parti.

<sup>3</sup> Entretien réalisé le 8 février 2017.

### **Que retenez-vous de cette entrevue ?**

J'avais entendu toutes sortes de choses avant d'arriver chez elle, notamment sur La Grande Hermine, sur le bordel qu'elle y tenait. Mais je me suis rendu compte que les ragots, les rumeurs, tout ça correspondait à une réalité déformée. C'est une dame que j'ai rencontrée, pas une proxénète. Elle en était tout le contraire, elle protégeait beaucoup les femmes. Elle était vraiment avant-gardiste dans son rapport à la prostitution, dans son rapport aux règlements. C'est une femme vraiment plus grande que nature, plus grande surtout que ce qu'on m'avait raconté.

### **Au-delà de cette entrevue, comment s'est poursuivi le travail d'écriture ?**

Après trois heures d'entretien, je n'étais plus capable, elle fumait tellement, j'avais mal aux yeux, il fallait que je parte... Mais je voulais revenir. Je l'ai rappelée, mais ça ne marchait plus. Je n'ai pas pu la rencontrer une deuxième fois. Il fallait pourtant que j'écrive une pièce, que j'en sache plus... J'ai donc mené des entrevues avec des gens qui la connaissaient, qui l'ont côtoyée, qui sont allés au bar, à La Grande Hermine, des clients, des amis... Il y a aussi un livre qui relate l'histoire d'une prostituée qui a travaillé à La Grande Hermine, une ressource précieuse qui m'a aidé à couvrir la période de ce bar et à imaginer ce qui s'y passait. De plus, ce livre est construit à partir de poèmes de Baudelaire.

### **Vous parlez beaucoup de vous dans cette pièce, de vos angoisses, de vos questionnements. C'était un processus nécessaire pour vous ?**

Je parle effectivement beaucoup de ma démarche étant donné que, pour moi, il s'agit d'un processus très personnel. Oui, j'ai voulu écrire sur cette femme, mais j'ai aussi écrit sur moi parce *Mme G.* raconte d'abord et avant tout ma fascination pour elle. Il m'apparaît donc normal que les deux histoires se chevauchent, se croisent.

Quand la pièce a été présentée pour la première fois, à Premier Acte, cette femme était encore en vie. Plusieurs questions m'habitaient alors. Comment raconter la vie d'une contemporaine? Est-ce que j'ai le droit de le faire, de m'approprier sa vie? Quelle est ma responsabilité en ce sens en tant qu'auteur? Jusqu'où puis-je aller dans la fiction pour raconter une histoire vraie et pour rendre hommage à une vraie personne? Quelle limite dois-je m'imposer entre la fiction et la réalité? Ce sont des questions qui continuent de nourrir mon travail de création et... mes angoisses d'auteur.

Pour oser raconter une partie de la vie intime de cette femme, j'avais l'impression qu'il fallait que, moi aussi, je me dévoile un peu, pour que ce soit juste en quelque sorte. C'était important de dire ce qui m'habitait pendant la création de cette pièce, de me mettre en scène, sinon tout ça me serait apparu comme du pur voyeurisme.

**Vous avez évoqué la question de la limite entre la réalité et la fiction.  
Qu'en est-il de cette limite dans *Mme G.* ?**

Ce n'est pas une pièce historique que j'ai voulu faire. Oui, il y a beaucoup de fiction, il y a des choses que j'ai imaginées, des choses fabulées, mais c'est vraiment dans le respect de ce que Mme Thérèse pensait de sa propre vie. Certaines choses qu'elle me racontait me paraissaient incroyables. J'avais parfois l'impression qu'elle magnifiait sa vie. Je me suis donc aussi donné la permission de magnifier cette histoire-là pour qu'elle soit plus grande que nature, qu'elle soit mûre pour la scène.

Il y a un point tournant dans le texte. Tout le début, tout ce qu'elle me raconte, c'est assez fidèle à la réalité, c'est juste reconstruit, édité. Mais à partir du moment où, dans la pièce, le contact est coupé, je me suis vraiment donné plus de permissions, je me suis dit que je pouvais aller où je voulais, écrire ce que je voulais, toujours dans le respect de ce qu'était cette femme. C'est là que le travail d'écriture commence pour vrai. Ce n'est alors plus tant du documentaire que le fantasme — mon fantasme — de son histoire.

**Que reprenez-vous finalement de cette femme ?**

Pour moi, c'est un esprit libre. C'est une femme qui avait grand cœur; et pour cette raison, elle se permettait d'obéir à son libre arbitre, tout simplement. Elle ne se conformait pas aux lois qui lui semblaient injustes, elle se permettait d'être rebelle quand les choses lui paraissaient déraisonnables. Je pense que c'est la vraie leçon qu'elle nous donne, c'est son legs en fait. Et je trouve ça particulièrement intéressant que ce soit un personnage de Québec, Québec qui a la réputation d'être une ville plutôt conservatrice... Il faut s'inspirer de gens comme ça.

On a trop souvent une façon unidirectionnelle de voir le bonheur, et elle, elle nous propose complètement autre chose. C'est très riche.

## MADAME THÉRÈSE : LE DON DE SOI

L'avenue Cartier est aujourd'hui une des artères les plus animées et cosmopolites de Québec. Sa vocation commerciale s'est développée à partir des années 1920 et, même si son visage s'est grandement transformé au fil des décennies, elle a su conserver une âme qui la rend si caractéristique, avec ses commerces de quartier, ses bars et ses restaurants. Certains établissements ont fait sa réputation, pour des raisons totalement différentes, attirant des clientèles qui n'avaient souvent rien en commun. On a pu y voir des cinéphiles avertis fréquenter l'ancien cinéma Cartier jusque dans les années 1980, des familles faisant leurs emplettes dans les petits commerces de proximité, d'autres cherchant davantage de raffinement dans les épiceries de luxe. Un autre établissement a contribué à la renommée de l'avenue Cartier : le mythique bar La Grande Hermine, tenu par la non moins légendaire « Mme Thérèse ».

Thérèse Drago, née Deslauriers, est originaire du quartier Saint-Sauveur, dans la basse-ville de Québec. Sa mère décède alors qu'elle n'a que onze ans. Se sentant investie d'une mission, elle souhaite s'occuper de ses nombreux frères et sœurs, mais son père tient à ce qu'elle poursuive son éducation. En 1952, elle épouse un Italien qui va lui donner un fils et l'emmener à New York où elle vivra « la grosse vie » pendant une quinzaine d'années. Elle revient à Québec dans les années 1960, bien malgré elle, et acquiert la Grande Hermine, dont elle va tenir les rênes jusqu'en 1994.

La Grande Hermine était connue de tous à Québec. Pour les uns, qui se nourrissaient des ragots et des faits divers rapportés dans les médias, c'était ni plus ni moins qu'un bordel. Pour ceux qui le fréquentaient, toutefois, c'était un lieu de rencontre hautement respectable, où on trouvait des « filles », certes, mais dans un contexte sécuritaire et contrôlé. À sa manière, Thérèse Drago est devenue la protectrice des prostituées de l'époque. Établissant des règles strictes, elle accueillait les jeunes filles dans son bar pour éviter de les voir errer dans la rue, exploitées par des proxénètes.

Les clients devaient aussi montrer patte blanche s'ils voulaient être les bienvenus à La Grande Hermine. Aucun « pim », aucune drogue ni aucune sollicitation directe n'étaient permis. Les hommes qui allaient au bar pour rencontrer des filles devaient s'exécuter à l'hôtel ou chez la prostituée. De cette façon, Mme Thérèse rendait difficile toute action judiciaire contre son établissement :

---

*Les filles devaient se contenter d'une invite passive, c'est-à-dire un sourire, en attendant patiemment qu'on veuille bien les inviter. Il était également interdit de recevoir de l'argent avant de quitter le bar, on devait encaisser ailleurs. Personne ne pouvait donc prouver, de façon concrète et acceptable devant une cour de justice, que les clientes de La Grande Hermine se livraient à la prostitution<sup>4</sup>.*

---

<sup>4</sup> Carmen DALLAIRE, *Les chambres sans fenêtres*, Montréal, Magbec, 1999, p. 4-5.

Bien qu'à l'occasion la police y faisait une descente, histoire de calmer l'opinion publique, l'endroit jouissait d'une grande tolérance, notamment parce c'était bien connu qu'il était fréquenté par certains personnages publics, entre autres des milieux politiques. Ce sont des problèmes financiers qui ont finalement eu raison de La Grande Hermine. L'établissement a dû fermer ses portes en 1994, ayant perdu son permis d'exploitation faute d'avoir payé ses taxes. C'est une page d'histoire de Québec qui s'est alors tournée. Cette fermeture a représenté un grand moment de tristesse pour plusieurs filles et clients réguliers pour qui Mme Thérèse était presque devenue une deuxième mère.

Après trente ans de vie active, Thérèse Drago a vite senti le besoin d'être à nouveau entourée de gens. Pendant une quinzaine d'années, elle a donc exploité un *after-hour* clandestin, dans son petit appartement du quartier Montcalm, que les habitués ont surnommé « Chez Thérèse ». Ses anciens clients de La Grande Hermine, les employés de restaurants, les noctambules s'y retrouvaient aux petites heures du matin, souvent après la fermeture des bars conventionnels. On s'y rendait pour prendre une bière jusqu'au lever du soleil ou simplement pour rencontrer des gens. Mme Thérèse a poursuivi ses activités illégales jusqu'au début des années 2010, malgré plusieurs frappes policières et infractions pénales.

Thérèse Drago est décédée à l'automne 2016, dans son demi-sous-sol du boulevard René-Lévesque. Ceux qui l'ont fréquentée gardent d'elle le souvenir d'une femme au grand cœur, qui ouvrait sa porte à quiconque avait besoin d'une oreille attentive. Elle a sauvé des filles de la rue, accueilli sans distinction les plus « poqués », nourri ceux qui avaient faim. Elle a toujours été là, simplement, quand il le fallait, avec son charisme et son dévouement. C'est ce qui fait dire à Elisabeth Paradis, qui prépare un documentaire sur Mme Thérèse, qu'elle était une « travailleuse sociale de l'*underground* » :

---

*Cette femme avant-gardiste a souvent été décrite par les médias et les qu'en-dira-t-on comme une tenancière de bordel et une criminelle récidiviste; et pourtant, l'insoumise Madame Thérèse est toujours restée fidèle à ses valeurs humanistes en ouvrant sa porte à tous sans discrimination, leur offrant écoute et soutien sans jamais se soucier des ragots et des faux jugements portés envers elle<sup>5</sup>.*

---

<sup>5</sup> Extrait du synopsis du documentaire projeté par Elisabeth Paradis, présenté sur sa page Facebook [[https://www.facebook.com/docummetherese/about/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/docummetherese/about/?ref=page_internal)] (Consulté le 19 février 2017)

# UN MOT SUR LE THÉÂTRE DOCUMENTAIRE

Mme G. s'inscrit dans une esthétique bien implantée au Québec, mais encore souvent méconnue: [le théâtre documentaire](#) (ou docu-théâtre). Ce type de théâtre traite de sujets politiques, sociaux, historiques, n'utilisant « pour son texte que des documents et des sources authentiques, sélectionnés et “montés” en fonction de la thèse sociopolitique du dramaturge<sup>6</sup> ».

Même si le théâtre recourt à des faits réels depuis toujours (mythes, personnages historiques, événements divers), c'est essentiellement [Peter Weiss](#), auteur germano-suédois, qui a développé une théorie du théâtre documentaire dans les années 1960, notamment avec *L'instruction* (1965). Dans cette pièce, écrite à partir du procès de nombreux responsables du camp d'extermination d'Auschwitz, Weiss a cherché à exposer la réalité sur les crimes commis afin de favoriser une prise de conscience citoyenne. Ce spectacle s'inscrivait en faux contre les médias que l'auteur accusait de corrompre la vérité.

Si le théâtre documentaire tel que le définissait Peter Weiss se voulait essentiellement contestataire et engagé, il se décline aujourd'hui dans des formes d'expression beaucoup plus variées. Il continue, dans certains cas, de dénoncer des événements sociaux ou politiques en vue de susciter le débat. Dans d'autres, il se donne comme mandat de faire vivre une expérience unique au spectateur en le faisant entrer dans l'univers intime de personnages singuliers.

Peu importe la forme qu'il prend, le docu-théâtre demeure une œuvre de création construite à partir de faits véridiques, où la fiction côtoie la réalité, en fonction du regard que le dramaturge porte sur les événements. Et surtout, ce théâtre « peut avoir un pouvoir incroyable. Il entretient une relation très intime avec les spectateurs, parce que l'histoire qui est racontée sur scène est tirée d'une réalité qu'ils connaissent et qui leur appartient. C'est une sorte de dialogue avec eux, portant sur notre monde contemporain<sup>7</sup>. »

Au Québec, de nombreuses productions théâtrales de ce type ont été créées au cours des dernières années. À titre d'exemple, on peut penser à *Changing Room* (2011), d'Alexandre Fecteau, un cabaret-spectacle interactif dévoilant le visage des personnalités féminines. En 2014, le Théâtre Périscope présentait *Faire l'amour*, une pièce sur le désir, sur le sexe, inspirée de témoignages véridiques recueillis par l'auteure Anne-Marie Olivier. À Montréal, la compagnie [Porte Parole](#) se consacre entièrement au théâtre documentaire. Une de ses récentes créations, *J'aime Hydro*, résultant d'une enquête citoyenne, s'interroge sur la relation entre la société Hydro-Québec et les Québécois. Cette pièce de l'auteure Christine Beaulieu, coproduite avec Champ gauche, sera accueillie par La Bordée à l'automne 2017.

---

<sup>6</sup> Patrice PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p. 373.

<sup>7</sup> Solange LÉVESQUE, « Chercher la réalité au cœur de la fiction. Entretien avec Annabel Soutar. », *Jeu*, numéro 119, 2006, p. 159.

## POUR EN SAVOIR PLUS...

DALLAIRE, Carmen. *Les chambres sans fenêtres*, Montréal, Magbec, 1999.

LÉVESQUE, Solange. « Chercher la réalité au cœur de la fiction. Entretien avec Annabel Soutar. », *Jeu*, numéro 119, 2006, p. 158-162.

PAVIS, Patrice. « Théâtre documentaire », *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p. 373-374.

VOISARD, Anne-Marie. « Le roman de Madame Thérèse », *Le Soleil*, 12 janvier 2003, p. A9.

### QUELQUES SITES INTERNET :

<http://www.lapresse.ca/le-soleil/arts/theatre/bas-les-masques/201604/10/01-4969716-maxime-beauregard-martin-le-vrai-le-faux.php>

Article du journal *Le Soleil* sur Maxime Beauregard-Martin et sa pièce *Mme G.*

<https://voir.ca/scene/2016/04/08/maxime-beauregard-martin-une-saucette-chez-therese>

Article du journal *Voir* sur *Mme G.*, incluant un bref extrait vidéo

<https://voir.ca/chroniques/desjardins/2011/03/23/nulle-part>

Chronique de David Desjardins (*Voir*) sur l'expérience du bar clandestin de *Mme Thérèse*

<http://blogues.radio-canada.ca/vuesdhochelag/2015/06/19/du-theatre-documentaire>

Breve présentation vidéo sur le théâtre documentaire

<http://remue.net/spip.php?article714>

Biographie et œuvre de Peter Weiss



# UNE BÊTE SUR LA LUNE



27 FÉVRIER  
AU 24 MARS 2018

---

TEXTE

Richard Kalinoski

TRADUCTION

Daniel Loayza

ADAPTATION

Amélie Bergeron

MISE EN SCÈNE

Amélie Bergeron,  
assistée de Laurence Croteau Langevin

CONCEPTION

**Décor:** Véronique Bertrand

**Costumes:** Julie Morel

**Éclairage:** Keven Dubois

**Musique:** Pascal Robitaille

DISTRIBUTION

**Le vieux monsieur:** Jack Robitaille

**Aram Tomasian:** Mustapha Aramis

**Seta Tomasian:** Ariane Bellavance-Fafard

**Vincent:** Rosalie Daoust

« ME VOILÀ À MILWAUKEE,  
JE VAIS VIVRE EN AMÉRIQUE.  
C'ÉTAIT PAS DANS LE PLAN. »

---

ARAM : *Une fois, j'ai passé une nuit tout seul à tirer une nouvelle photo de famille et j'ai pleuré en les voyant... revenir vivants dans le révélateur, vivants, Seta. Dix-neuf ans. J'étais seul, j'ai regardé l'image qui revenait dans le révélateur, vivante, et j'ai sorti un couteau et j'ai découpé la tête de mon père, Toros, de ma mère, Vartuhy, de ma petite sœur, Karin, et de mon frère, Dickran... J'ai coupé les têtes de ma famille. Je pensais que je pourrais les remplacer. J'ai vraiment pensé que ça se passerait comme ça. J'ai pensé... une femme... des enfants... et puis que j'oublierais. Complètement. Mais je n'oublie jamais. Jamais!*

---

## PROPOS DE LA PIÈCE

En 1921, à Milwaukee, Aram Tomasian, un des rares survivants du [génocide arménien](#) survenu quelques années auparavant, fait venir aux États-Unis la jeune Seta, orpheline comme lui, avec qui il espère avoir des enfants pour remplacer la famille qu'il a perdue. Or, ce couple s'avère bien mal assorti : lui est emprisonné dans ses souvenirs douloureux, dans la tradition et la discipline, dans le silence; elle est enjouée, pleine d'espérance, ouverte au Nouveau Monde qui lui est offert. De plus, Seta n'arrivera pas à avoir d'enfants, anéantissant les espoirs d'Aram de se reconstruire une vie. Pendant plus d'une décennie, les deux exilés vont évoluer chacun dans leur solitude, jusqu'à ce qu'un jeune fils d'immigrants italiens vienne ébranler leurs univers apparemment inconciliables.

*Une bête sur la lune* (*Beast on the Moon*), de l'auteur américain [Richard Kalinoski](#), a été créée aux États-Unis en 1995. Dès ses débuts, la pièce a été acclamée tant par le public que par la critique. L'American Theatre Critics Association lui décernait le prix Osborn, en 1996, pour la meilleure nouvelle pièce d'un auteur émergent. La même année, elle a reçu le Prix de la critique au Humana Festival of New American Plays, à Louisville (Kentucky). Depuis, *Une bête sur la lune* a été traduite en 19 langues et jouée partout sur la planète.

Le Théâtre de Vidy, de Lausanne, en Suisse, l'a présentée en français dès 1997. Elle a aussi été reprise au Théâtre de l'Œuvre, à Paris, en 2001, dans une mise en scène d'Irina Brook, production qui s'est vue récompensée à cinq reprises à la 15<sup>e</sup> Nuit des Molières. À l'hiver 2018, ce sera la première fois qu'*Une bête sur la lune* est produite par une compagnie professionnelle au Québec.

---

<sup>1</sup> Richard KALINOSKI, *Une bête sur la lune*, Paris, L'Avant-Scène, 1998, p. 33.

## UN COUPLE MAL ASSORTI

À partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le peuple arménien a été victime de massacres et de persécutions au sein de l'Empire ottoman. Ces massacres ont atteint leur point culminant en 1915, alors que le gouvernement turc de l'époque a décidé d'exterminer entièrement les Arméniens de son territoire. En quelques mois seulement, ce premier génocide du XX<sup>e</sup> siècle aura fait plus d'un million et demi de morts. Les survivants ont dû trouver refuge à l'étranger. Aram est un de ceux-là. Il est le seul rescapé de sa famille. Son père, sa mère, sa sœur et son frère ont été décapités par les Turcs au cours du massacre. Il a réussi, à l'issue de nombreuses péripéties, à atteindre les États-Unis, terre d'accueil et de liberté, plus précisément Milwaukee, dans le Wisconsin, où il s'est établi comme photographe.

La pièce de Richard Kalinoski s'ouvre alors qu'Aram reçoit à son domicile Seta, sa jeune épouse, âgée d'à peine quinze ans, qu'il a « commandée » d'Istanbul, choisie à partir d'une simple photo envoyée par un orphelinat. Trois mois auparavant, ils se sont mariés par procuration avant qu'Aram réussisse à la faire venir à Milwaukee en échange de pots-de-vin. Une première déception attend toutefois Aram : Seta n'est pas la jeune fille de la photo. Même s'il accepte rapidement d'oublier cette erreur sur la personne, ce malentendu constitue un prélude aux difficultés qui marqueront le parcours de ce couple visiblement mal assorti.

« Ici un homme est assis, ici une femme est assise, et jour après jour, ils ne font que vivre, et l'une parle et l'autre est une montagne de tristesse<sup>2</sup>. Ces paroles prononcées par Seta résumant parfaitement le gouffre qui sépare les deux époux. Alors que la jeune Arménienne célèbre la vie, goûte chaque moment de sa liberté retrouvée, découvre ce que l'Amérique a à lui offrir, Aram, de son côté, se montre autoritaire, taciturne, sombre, ancré dans la rigueur et la tradition, valeurs que sa famille lui a transmises et qu'il se sent le devoir de perpétuer, valeurs qu'il tente d'imposer à sa jeune épouse qui s'y reconnaît péniblement. *Une bête sur la lune* raconte le drame de ces deux solitudes, de cette difficile relation entre deux orphelins qui essaient de se reconstruire une identité dans leur pays d'adoption.

## LE PLAN D'ARAM

Que reste-t-il aux survivants du massacre arménien ? Le douloureux souvenir des morts, bien sûr. Et aussi quelques objets familiers auxquels ils s'accrochent, seuls témoins de leur vie passée : pour Seta, une poupée ; pour Aram, un manteau et, surtout, une vieille photo. Une photo qui trône au centre de l'appartement, comme une icône, représentant une famille arménienne : le père, la mère, deux jeunes adolescents et une petite fille, dont les têtes ont été découpées. Il y a des trous à la place des têtes, mais une photo d'Aram a pris la place du père.

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 33.

Quand il s'empresse de prendre un cliché de sa nouvelle épouse, alors qu'elle vient à peine d'arriver chez lui, on comprend vite le projet d'Aram : il veut remplir les trous pour reconstituer une famille, pour remplacer celle qu'il a perdue. Il veut faire revivre les morts. La photo de Seta est destinée à combler un deuxième trou, celui de la mère. C'est le début d'une reconstruction pour Aram : « J'ai une femme... et elle est en Amérique... avec moi. Ma vie peut commencer maintenant. Ma vie... vous savez... elle peut commencer maintenant<sup>3</sup>. » Il ne manque que les enfants pour compléter le tableau. Avec Seta, le « plan » d'Aram peut enfin se concrétiser.

Pour lui, « rien ne se fait sans un plan », un plan dicté par la tradition, par le poids des générations. Et Seta, bien malgré elle, doit s'y soumettre, même s'il est nécessaire de la contraindre. Elle le comprend d'ailleurs très vite, dès son arrivée à Milwaukee, alors qu'Aram exige qu'elle se regarde dans le miroir qu'il lui a offert pour y voir la « femme » qu'il a imaginée pour sa vie. Or, « c'est juste une fille » qu'elle y voit, une jeune fille de quinze ans, tenant fermement sa poupée, et qui est loin d'être préparée pour les « devoirs » du mariage. Mais, malgré sa résistance, elle n'aura d'autre choix que la soumission, car le plan d'Aram l'exige : le rôle de Seta est de lui donner une famille.

Reclus sur lui-même, écrasé par la souffrance et le poids des souvenirs, Aram demeure sourd à toute émotion exprimée par sa femme. Il s'est enfermé dans un silence d'où il ne sort que pour rappeler à Seta son rôle de « bonne épouse », et ce, en s'appuyant sur les préceptes de la Bible. Elle finira par comprendre que pour se faire entendre, elle devra lui répondre de la même manière :

---

*ARAM (neutre) : Timothée. Chapitre 2, verset 1. « Qu'une femme apprenne en silence et en toute soumission. Car je ne souffre pas qu'une femme fasse la leçon, ou exerce l'autorité sur l'homme; elle doit se montrer réservée. »*

*SETA : [...] Monsieur Tomasian, vous connaissez les Proverbes. « Quand on trouve une femme de valeur, elle est plus précieuse que des perles. » Chapitre 31. Et, et... « Elle ouvre sa bouche avec sagesse, et sur sa langue siège le bon conseil. » Chapitre 31, aussi, mon père aimait beaucoup les Proverbes, Monsieur Tomasian<sup>4</sup>. »*

---

Les paroles sacrées qui guident tous les aspects de la vie d'Aram Tomasian ne serviront toutefois à rien devant la fatalité qui s'abat sur son couple : Seta est incapable d'avoir des enfants. Tout espoir de reconstruire une famille semble anéanti. Le projet d'Aram est brisé, même s'il refuse toujours d'y croire. Dieu ne peut lui refuser une famille, puisque c'est dans l'ordre des choses, cela fait partie du « plan » :

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 20.

---

*ARAM : Genèse! Chapitre 25, verset 21. « Isaac pria le Seigneur pour son épouse, car elle était stérile<sup>5</sup>! »*

---

## **LA PRISON D'ARAM**

Alors qu'Aram s'enfonce dans son mutisme, Seta s'ouvre au monde et prend la mesure de la chance qu'elle a d'être en vie. Elle est témoin de la distance qui les éloigne et de la souffrance sourde et grandissante de son époux, une souffrance incarnée dans une photo qui rappelle sans cesse les morts que les deux survivants ont laissés derrière eux. Des morts qui semblent de plus en plus difficiles à remplacer, compte tenu de la stérilité de la jeune femme. Des morts qui empêchent toute forme de vie chez Aram, comme le souligne Seta : « [...] mon mari est un cadavre, mon mari vit dans un cercueil, il a mis toute sa douleur dans un portrait<sup>6</sup>... »

Il faudra attendre plus d'une décennie pour que deux événements arrivent à ébranler les murs de la prison dans laquelle s'est réfugié Aram. D'abord, l'arrivée de Vincent, un jeune fils d'immigrés italiens que Seta a trouvé dans la rue, vient déstabiliser l'austère routine de la maison. Au cours de ses visites régulières, il tente candidement, maladroitement parfois, de percer le silence d'Aram, peut-être parce qu'il avait compris qu'il y avait « quelque chose qui rampait en lui. Qui cherchait une issue<sup>7</sup> ».

Puis il y a Seta qui, pour la première fois, ose exprimer haut et fort sa solitude, n'en pouvant plus de la photo, de cette famille morte qui trône au centre de la maison, du déni d'Aram, de sa souffrance qu'elle doit porter jour après jour. Cet affront amène Aram à enfin s'ouvrir, après tant d'années, à son épouse. Il lui raconte en détail le massacre de ses proches, toute la violence qu'il a gardée enfermée en lui, la douleur qu'il ressent devant toutes les familles que son métier l'amène à photographier chaque jour, ces familles avec leurs nombreux enfants, leurs beaux enfants. Il lui raconte que les trous découpés dans le portrait étaient pour lui sa seule façon de garder espoir :

---

*ARAM : Ça t'arrive de penser à moi tous les jours en train de regarder des familles que je n'ai pas ? Dis-moi, Madame Tomasian, ça t'arrive ?*

*SETA (posément) : Non*

*ARAM (regardant le portrait) : Donc voilà mon espoir. Mon espoir est dans une image<sup>8</sup>.*

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 33.

## LA QUÊTE D'UNE NOUVELLE IDENTITÉ

À travers la lente et difficile constitution du couple Tomasian, *Une bête sur la lune* évoque la difficulté pour des réfugiés de se reconstruire une identité sur une terre d'exil. Cette difficulté est encore plus criante dans le cas d'un génocide, souvent non reconnu, comme c'est le cas pour le peuple arménien. Comment assurer la chaîne de la transmission alors que les parents, les ancêtres, la mémoire d'un peuple ont été volontairement anéantis? Comment renaître à la vie quand les morts n'ont pu être enterrés, que le deuil semble impossible? Comment s'ouvrir à la modernité quand les fantômes du passé prennent toute la place, quand on sent qu'on a le devoir de souffrir?

Pendant des années, ces questions demeurées sans réponse ont empêché Seta et Aram d'atteindre une véritable complicité qui leur permettrait d'ouvrir une fenêtre sur l'avenir. Pendant longtemps, Aram a cru qu'il pourrait faire revivre les morts en s'accrochant à une image du passé, mais en vain. Il aura fallu qu'il accepte de s'affranchir du portrait de famille, d'arrêter de parler au nom des morts, de se soustraire à la nécessité d'être malheureux, pour laisser entrer l'amour dans son couple, pour que l'espoir d'une famille renaisse et que la vie soit à nouveau possible.

Des millions de personnes à travers le monde, encore aujourd'hui, peuvent se reconnaître dans les questions soulevées par la pièce de Richard Kalinoski. En ce sens, *Une bête sur la lune* rend hommage à toutes ces victimes d'injustice et de violence qui ont dû gommer leurs souvenirs pour survivre et assurer leur pérennité.

## RICHARD KALINOSKI

L'auteur de la pièce *Une bête sur la lune* est né au Wisconsin (États-Unis), dans la petite ville de Racine. Il a étudié à l'Université du Wisconsin, à Whitewater, avant de poursuivre sa formation à l'Université Carnegie-Mellon, à Pittsburgh (Pennsylvanie), où il a obtenu un diplôme en écriture dramatique en 1972. Il a ensuite mené une carrière d'enseignant dans plusieurs États américains, a été directeur des Études anglaises au Nazareth College, à Rochester (New York), et, depuis 1998, il assume les fonctions de professeur associé, metteur en scène et auteur dramatique à l'Université du Wisconsin, cette fois dans la ville de Oshkosh.

[Richard Kalinoski](#) est marié à une Arménienne, dont la famille est rescapée du génocide du début du XX<sup>e</sup> siècle. Il s'est d'ailleurs inspiré des témoignages de cette famille pour l'écriture du récit du couple Tomasian.

### UNE ŒUVRE QUI MAGNIFIE LA RÉSILIENCE DE L'ÊTRE HUMAIN

Outre *Une bête sur la lune*, qui l'a fait connaître au-delà des frontières américaines, Richard Kalinoski est l'auteur de plusieurs autres pièces qui, toutes, explorent la fragilité de la vie et des relations humaines. Reconnu pour la force de ses dialogues, il aime montrer comment l'être humain combat et arrive à surmonter les traumatismes, liés à la guerre, au racisme, au génocide, par exemple. La question arménienne revient d'ailleurs dans deux autres de ses pièces (*A Crooked man* et *My Genius of Humanity*).

Ses pièces montrent que l'espoir, le pardon, l'amour peuvent triompher de la tragédie humaine et des traces profondes qu'elle laisse derrière elle. Pour y arriver, il faut souvent accepter de ne plus taire les choses, de faire remonter les souvenirs douloureux. Plusieurs personnages des pièces de Richard Kalinoski gardent enfouie profondément en eux une histoire qu'ils devront ainsi exprimer dans leur processus de guérison, tout comme Aram Tomasian. La manière dont ce genre d'histoire est révélée constitue un thème récurrent du théâtre de Richard Kalinoski.

Au cours de sa carrière, Richard Kalinoski a reçu plusieurs récompenses pour ses pièces, en particulier pour *Une bête sur la lune*. En 2005, il s'est vu décerner la médaille Khorenatsi, remise par le président de l'Arménie pour sa contribution à la culture et à la littérature arméniennes.

# LE GÉNOCIDE ARMÉNIEN

---

*Ils sont tombés pudiquement sans bruit  
Par milliers, par millions, sans que le monde bouge  
Devenant un instant minuscules fleurs rouges  
Recouverts par un vent de sable et puis d'oubli*

**Ils sont tombés, Charles Aznavour**

---

Pays situé à l'est de la Turquie, l'[Arménie](#) n'a pas toujours eu les mêmes frontières. Le territoire de l'actuelle république ne constitue en fait qu'une toute petite partie de ce qu'il a déjà été. Son histoire très ancienne et très riche sur le plan culturel remonte à plus de 2500 ans. En l'an 301, l'Arménie est devenue la première nation à adopter le christianisme comme religion d'État. Sa foi, sa langue très particulière et sa culture lui ont permis de survivre à de nombreux remous politiques résultant des luttes entre les grandes puissances qui convoitaient la région du Caucase. Au fil des siècles, l'Arménie s'est donc trouvée parfois indépendante, parfois soumise à l'un ou l'autre de ses voisins belligérants, notamment l'Empire ottoman, fondé par les Turcs, qui a dominé la région pendant plus de 600 ans.

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le territoire arménien est partagé entre l'Empire russe, chrétien, et l'Empire ottoman, musulman. Le souverain ottoman de l'époque, surnommé «le sultan rouge», est très préoccupé par la présence arménienne, notamment parce que la Russie se permet d'intervenir sur son territoire pour protéger les minorités chrétiennes (Arméniens, Grecs, Syriaques, etc.). Menacés par le désir du gouvernement ottoman d'exercer un meilleur contrôle, les Arméniens développent un sentiment nationaliste et se soulèvent. La répression du sultan est sanglante : plusieurs dizaines de milliers<sup>9</sup> de personnes sont tuées entre 1894 et 1896. Ce massacre est le prélude du [génocide](#) à venir.

---

<sup>9</sup> Le nombre de victimes des massacres et du génocide arménien est estimé à partir de diverses sources, ce qui explique les grandes variations entre les auteurs qui ont écrit sur le sujet. Par exemple, pour les massacres de 1894 à 1896, les chiffres varient de 100 000 à 300 000 morts.

## UNE EXTERMINATION PLANIFIÉE

En 1909, un groupe nationaliste radical, le Comité de l'union et du progrès, surnommé «Jeunes Turcs», prend le contrôle de l'empire. Le nouveau gouvernement qu'il forme rêve d'une nation homogène, où tout élément non turc serait éradiqué. Lorsque la Première Guerre mondiale éclate, la Turquie se range du côté de l'Allemagne, contre l'alliance formée par la France, le Royaume-Uni et la Russie. Le territoire sur lequel se trouve le peuple arménien, rappelons-le, est partagé entre la Turquie et la Russie, deux camps ennemis. L'engagement de certains Arméniens dans les rangs de l'armée russe fournit alors le prétexte au gouvernement de Constantinople (aujourd'hui Istanbul) pour éliminer ceux qu'il appelle les «ennemis de l'intérieur». La volonté de procéder à un génocide est clairement exprimée, comme en font foi les instructions envoyées par le ministre de l'Intérieur du gouvernement des Jeunes Turcs à ses fonctionnaires :

---

*Le gouvernement a décidé d'exterminer tous les Arméniens habitant en Turquie. [...] Sans égard pour les femmes, les enfants, les infirmes, aussi tragiques que puissent être les moyens de l'extermination, sans écouter les sentiments de la conscience, il faut mettre fin à leur existence<sup>10</sup>.*

---

En avril 1915, 600 Arméniens qui détiennent des postes importants à Constantinople sont arrêtés, puis exécutés. Au même moment, on commence à déporter massivement les populations. Beaucoup d'Arméniens sont simplement exécutés aux abords de leurs villes et villages. Les autres sont emmenés par convois dans des zones désertiques, en direction de la Syrie et de la Mésopotamie, pour y connaître une mort plus lente, décimés par la faim et la soif, brûlés par le soleil, épuisés. On estime que le génocide fait entre 1,2 et 1,5 million de morts, ce qui représente les deux tiers de la population arménienne du territoire ottoman, où ils ont vécu pendant près de trois millénaires. «Ce n'est pas qu'un peuple qu'on assassine, c'est une civilisation en prise directe avec les premières cultures de l'Antiquité, l'un des plus vieux peuples de l'humanité<sup>11</sup>.»

Les survivants de ce **génocide** sont condamnés à l'exil, sans possibilité de retour. Ils vont se retrouver dans des camps de réfugiés, au Liban et en Syrie, entre autres. Des enfants seront recueillis dans des orphelinats turcs et convertis de force à l'islam. Après la fin de la guerre, de nombreux rescapés vont émigrer dans d'autres régions du monde, de sorte qu'ils forment aujourd'hui une imposante diaspora dans plus d'une cinquantaine de pays.

---

<sup>10</sup> Cité par Zakaria LINGANE, *Mémoire et génocides au XX<sup>e</sup> siècle*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2008, p. 33.

<sup>11</sup> Gaïd MINASSIAN, *Le rêve brisé des Arméniens*, Paris, Flammarion, 2015, p. 326.

## UNE RECONNAISSANCE TIMIDE

La fin de la Première Guerre mondiale marque le démembrement de l'Empire ottoman. Vaincus, les dirigeants du gouvernement des Jeunes Turcs s'enfuient à l'étranger. La partie orientale de l'Arménie devient alors une république indépendante, jusqu'en 1920, puis une république soviétique. Depuis 1991, elle est redevenue un état indépendant.

La République de Turquie, créée en 1923, n'a jamais voulu reconnaître le génocide. Elle admet une certaine quantité de morts et les déportations, mais nie l'implication du gouvernement dans leur planification, alléguant que les déplacements de population étaient effectués dans un contexte d'opérations militaires exigées par la guerre. Plus de cent ans après les événements, ce déni fait en sorte que, pour les Arméniens répartis sur toute la planète, la blessure demeure toujours ouverte.

À l'échelle mondiale, à ce jour, seuls 24 pays ont reconnu le génocide arménien. Le premier à le faire a été l'Uruguay, en 1965. Le dernier en date est le Brésil, en 2015. Le Canada fait partie de cette courte liste depuis 1996. Quant aux États-Unis, en dépit de l'importante diaspora arménienne vivant sur leur territoire, ils n'ont toujours pas réussi à faire adopter une résolution pour reconnaître officiellement le génocide. Des considérations diplomatiques rendent difficile une telle décision, étant donné que la Turquie, alliée de l'OTAN, joue un rôle stratégique dans les intérêts américains au Moyen-Orient.

## UNE TERRE DE LIBERTÉ

Au moment où Seta arrive chez son nouveau mari, Aram Tomasian, l'Amérique se trouve dans une ère de prospérité et de légèreté. Les historiens ont appelé cette période du début des années 1920 « [les Années folles](#) ». Depuis la révolution industrielle du siècle précédent, l'économie était déjà en croissance, mais le récent effort de guerre a nettement contribué au renforcement des entreprises et du milieu des affaires. Les innovations technologiques, les progrès en matière de transport et de communications ainsi que le système du travail à la chaîne profitent aux grandes industries manufacturières. On est à l'heure de la constitution des grands monopoles. Par exemple, le secteur de l'automobile est contrôlé par Ford, Chrysler et General Motors. Des géants, comme Rockefeller, accumulent d'immenses fortunes en s'appropriant de nombreuses entreprises. Les marchés boursiers s'emballent (du moins jusqu'au krach de 1929). Le « rêve américain » prend alors tout son sens.

Toutefois, cette prospérité profite surtout à une certaine élite. Par exemple, entre 1922 et 1929, les salaires moyens dans les industries augmentent de 1,4 % pendant que le revenu annuel des actionnaires progresse de 16,4 %. On constate que 0,1 % des familles qui occupent le sommet de la pyramide gagnent autant que les 42 % les plus pauvres<sup>12</sup>. Des milliers d'ouvriers meurent chaque année sur les lieux de travail. Dans les villes, des millions de personnes vivent dans des taudis, alors qu'en milieu rural, les petits fermiers arrivent difficilement à survivre. Des tensions sociales se manifestent partout au pays, à cause des mouvements de grève, de la ségrégation raciale ou du développement du banditisme, alimenté par l'adoption de la loi sur la prohibition en 1919.

Les immigrants sont parmi ceux qui vont le plus souffrir de ces mauvaises conditions de vie. Ce sont pourtant eux qui ont permis aux industries et à leurs actionnaires de prospérer et de s'enrichir. Entre 1850 et 1930, plus de 25 millions d'hommes, de femmes et d'enfants, fuyant la misère et l'oppression, traversent l'Atlantique, attirés par la promesse de prospérité et de liberté du Nouveau Monde. Ils proviennent essentiellement d'Europe, mais aussi d'Asie. Les villes se peuplent d'Allemands, de Juifs, d'Irlandais, d'Italiens, de Grecs, de Polonais, de Hongrois, d'Arméniens, etc. On ne s'étonnera donc pas de l'affirmation du « vieux monsieur » dans *Une bête sur la lune* : « Voilà la fête nationale américaine, et ils ont un héros, c'est un pompier allemand. C'est drôle. Où sont les Américains en Amérique<sup>13</sup> ? »

Les nouveaux arrivants trouvent du travail avec l'aide de leur famille ou de leurs compatriotes déjà installés en terre américaine. Certains vivent de leur petit commerce, d'autres, les moins qualifiés, alimentent les industries en main-d'œuvre bon marché, ce qui aura permis aux dirigeants et actionnaires de s'enrichir pendant des décennies. En 1921, le Congrès mettra fin aux vagues d'immigration massives en adoptant la loi des quotas, limitant l'entrée des étrangers selon des critères de nationalité.

---

<sup>12</sup> Source : Howard ZINN, *Le XX<sup>e</sup> siècle américain : une histoire populaire de 1890 à nos jours*, Marseille : Agone; Montréal : Lux, 2003, p. 107.

<sup>13</sup> Richard KALINOSKI, op. cit., p. 20.

## UNE DIFFICILE INTÉGRATION

Les personnes immigrantes, peu importe d'où elles arrivent et où elles s'installent, peu importe l'époque, vivent toutes un déracinement, souvent très difficile, et un stress lié à l'intégration dans leur pays d'accueil. Elles doivent se reconstruire un univers familier dans un milieu étranger. Les défis à surmonter dans leur processus d'acculturation, très nombreux, sont liés à la langue, au climat, à l'habillement, au mode de vie, aux valeurs, à l'emploi, à l'éducation, aux codes culturels, au système de santé, etc.

La facilité avec laquelle les nouveaux arrivants traversent ce processus dépend, d'une part, de la société d'accueil et, d'autre part, des caractéristiques de la personne immigrante, par exemple ses particularités sociodémographiques (âge, sexe, langue, niveau de scolarité, etc.) et ses conditions de départ. Ce dernier élément est particulièrement important dans le cas de ceux qui doivent quitter leur pays par obligation, comme les réfugiés. En effet, ils sont généralement beaucoup plus affectés par le stress que ceux qui émigrent par choix. Les effets psychologiques d'un exil forcé sont souvent comparables à ceux qui surviennent dans le cas du décès d'un proche. Il faut aussi ajouter les traumatismes qu'ils ont vécus dans les situations de guerre, de violence, de répression, souvent associés à la mort ou à la disparition de proches. Nombreux sont d'ailleurs ceux qui souffrent de troubles post-traumatiques. Conséquemment, ils auront besoin de temps avant d'être en mesure de « tourner la page » et pourront avoir tendance à s'enfermer dans le mutisme: « La personne traumatisée aura tendance à se taire. Et plus elle aura vu de cadavres, perdu d'êtres chers et de biens, plus son angoisse risquera de s'aggraver et son silence de s'approfondir<sup>14</sup>. »

Compte tenu des défis qui attendent les nouveaux arrivants, les sociétés d'accueil doivent prévoir des mesures pour faciliter leur intégration. La région de Québec, depuis de nombreuses années, fournit des efforts considérables en ce sens, d'autant plus que le nombre d'immigrants y est sans cesse croissant. [Plusieurs organismes](#) offrent des services variés, que ce soit pour l'emploi, l'apprentissage du français, l'intégration citoyenne, etc. De plus, à l'échelle de la province, la ville de Québec est la première destination des réfugiés pris en charge par l'État. C'est le [Centre multi-ethnique de Québec](#) qui est mandaté par le ministère de l'Immigration, de la Diversité et de l'Inclusion pour accueillir ces réfugiés. L'organisme s'occupe d'eux dès leur arrivée en leur offrant une aide variée, par exemple pour l'installation, la recherche de logement, l'organisation de la vie quotidienne, l'inscription à des programmes et services divers (assurance maladie, école, garderie, cours de francisation, etc.).

<sup>14</sup> Anne-Marie LUCA, « Les exilés de l'enfer », *L'actualité*, vol. 41, n° 15, 1<sup>er</sup> novembre 2016, p. 38.

## POUR EN SAVOIR PLUS...

JOURDAN, Laurence. *Le génocide arménien*, [Enregistrement vidéo], réalisatrice : Laurence Jourdan, Montréal, CinéFête, 2005, DVD, 52 min.

GREEN, Nancy. *L'odyssée des émigrants. Et ils peuplèrent l'Amérique*. Paris, Gallimard, 1994.

KALINOSKI, Richard. *Une bête sur la lune*, Paris, L'Avant-Scène, 1998.

MINASSIAN, Gaïd. *Le rêve brisé des Arméniens*, Paris, Flammarion, 2015.

LINGANE, Zakaria. *Mémoire et génocides au XX<sup>e</sup> siècle*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2008.

ZINN, Howard. *Le XX<sup>e</sup> siècle américain : une histoire populaire de 1890 à nos jours*, Marseille : Agone; Montréal : Lux, 2003.

### QUELQUES SITES INTERNET :

<http://www.richardkalinowski.com>

Site officiel de Richard Kalinoski

<http://armeniangenocide100.org/fr>

Site du centenaire du génocide arménien

<http://www.alloprof.qc.ca/bv/pages/h1115.aspx>

Le génocide arménien vulgarisé par le site Alloprof

<http://www.pays.wikibis.com/armenie.php>

Information sur l'Arménie (histoire, géographie, culture, etc.)

<http://entredeuxguerres.e-monsite.com/pages/1918-1929-les-annees-folles-aux-etats-unis.html>

1918-1929-les-annees-folles-aux-etats-unis.html

Information sur l'entre-deux-guerres aux États-Unis



10 AVRIL  
AU 5 MAI 2018

---

TEXTE

Jean Marc Dalpé

MISE EN SCÈNE

Patric Saucier,  
assisté d'Edwige Morin

CONCEPTION

**Décor:** Vanessa Cadrin

**Costumes:** Karine Mecteau-Bouchard

**Éclairage:** Laurent Routhier / Projet Blanc

**Musique:** Stéphane Caron

DISTRIBUTION

**Bernie:** Jean-Michel Déry

**Zach:** Simon Lepage

**Shirley:** Frédérique Bradet

**Claire:** Lauren Hartley

**Mireille:** Valérie Laroche

« COMME SI L'BON DIEU LUI-MÊME  
ME DISAIT : "HEY SUCKER!  
UNE DERNIÈRE CHANCE!  
DON'T FUCK UP!" »

---

BERNIE : Quand tu touches le fond c'est comme... c'est l'miroir O.K., c'est l'miroir dans ta face, O.K.! Pis tout' est tout croche, tout' est d'travers, t'es à l'envers... c'que tu pensais être ta force c'est ta faiblesse, c'que tu pensais être vrai c'est des menteries, c'que tu pensais faisait de toé un homme c'est c'qui t'empêche d'être un homme, c'que tu pensais te faisait monter c'est c'qui te descend, c'que tu pensais être de l'amour c'est d'la haine... Puissant man. Fuck. Puissant. On parle fuckin' puissant man<sup>1</sup>.

---

## PROPOS DE LA PIÈCE

À sa sortie de prison, Bernie est déterminé à reprendre sa vie en main. Son ami Zach, qui est toujours emprisonné, lui confie une mission : aller payer une dette de drogue aux Hells Angels. L'argent est caché dans l'appartement de Shirley, chanteuse country et compagne de Zach. Or, celle-ci en a utilisé une partie pour financer l'enregistrement d'un disque. Les créanciers n'étant pas enclins aux compromis, Bernie doit se résoudre à trahir une amie, Mireille, qui l'a informé de la possibilité de faire une « passe » dans une course truquée à l'hippodrome du coin. Il mise donc tout l'argent disponible sur un cheval nommé Lucky Lady. Voilà une chance pour les laissés-pour-compte de cette histoire de se sortir de leur vie de médiocrité.

*Lucky Lady* est issue d'un long processus d'écriture. Le point de départ est un court texte de Jean Marc Dalpé, intitulé *Blazing Bee to Win*, faisant partie du spectacle *Passion «fast food»*, présenté par le Théâtre Niveau Parking (TNP) en 1990. Il s'agissait d'un concept de théâtre à la carte où les spectateurs étaient appelés à choisir les pièces qu'ils souhaitaient voir à partir d'un menu d'une douzaine de textes. Dans *Blazing Bee to Win*, le personnage principal mise toutes ses économies sur un cheval de course, espérant réaliser le gros coup de sa vie. Cette pièce a énormément séduit autant les spectateurs que les comédiens, en raison notamment du suspense de la course et de la rythmique des mots de Jean Marc Dalpé. Le TNP a alors proposé à l'auteur d'écrire une nouvelle pièce plus longue suivant la même idée.

En juin 1994, après plus de deux ans de travail, une première version de *Lucky Lady* a finalement été présentée en lecture publique dans le cadre du Carrefour international de théâtre de Québec. À l'hiver 1995, le Théâtre Niveau Parking créait la pièce sur la scène du Théâtre Périscope, en coproduction avec le Théâtre de la Vieille 17. Au cours des mois et années qui suivirent, *Lucky Lady* a pu charmer les publics de Montréal et de plusieurs villes canadiennes, puis celui de Bruxelles lors des Francophonies théâtrales du printemps 1996. La même année, le texte a été traduit en anglais par Robert Dickson.

---

<sup>1</sup> Jean Marc DALPÉ, *Lucky Lady*, Montréal, Boréal, 1995, p. 39.

## DES ANTIHÉROS ATTACHANTS

L'action de *Lucky Lady* se déroule dans une petite ville industrielle en déclin et met en scène cinq marginaux, écorchés par la vie, luttant tant bien que mal pour survivre. Même si leur existence est misérable, ils ne portent pas réellement de haine ni de malice en eux, ils se battent simplement — et maladroitement — contre les revers de la vie dans le but de ne pas sombrer encore plus profondément. Ils apparaissent à la fois pathétiques, drôles et attachants.

Il y a d'abord Bernie, voleur de voitures depuis qu'il est adolescent. À sa sortie de prison, confiné à un fauteuil roulant, il souhaite se réformer, se refaire une vie en suivant le droit chemin. Il espère convaincre sa « blonde », Claire, de ses bonnes intentions, dans l'espoir qu'elle accepte de le reprendre. Il a « l'cœur à bonne place », même s'il a « fucké ben des affaires dans [sa] vie ».

À peine sortie de l'adolescence, Claire se débat pour arriver à nourrir la fillette âgée de quatre mois que lui a faite Bernie avant de se retrouver en prison. Devant composer avec son rôle de parent, ses soucis financiers et sa mère paranoïaque, elle se montre peu réceptive aux supplications de Bernie. Son quotidien ne lui laisse aucune place pour les bons sentiments :

---

*CLAIRE: J'ai pas le temps pour ça. C'est pas ça qui est important. Nourrir, torcher, laver. Nourrir pis torcher. Torcher pis laver. Laver pis nourrir. Aimer? Fuck. Que c'est qu'on connaît là-d'dans? Que c'est que tu connais / que c'est que MOÉ j'connais là-d'dans<sup>2</sup> ?*

---

En prison pour trafic de drogue, Zach se montre rusé, manipulateur, parfois sans scrupules, pour obtenir ce qu'il veut. Il sait comment utiliser les mots pour « embobiner » ses interlocuteurs, que ce soit un prêtre en vue d'une libération conditionnelle, ou son ami Bernie, qu'il entraîne, bien malgré lui, dans une affaire dangereuse. Zach est le *chum* de Shirley, une chanteuse country qui se sent trahie, désabusée, parce que la carrière dont elle rêve depuis des années semble lui échapper, parce « qu'au bout' de dix-sept ans, elle l'a toujours pas son disque ».

Finalement, Mireille, une amie de Bernie et chauffeuse de taxi, vient compléter le groupe des laissés-pour-compte. Se prétendant fille de sorcier amérindien, sa marginalité prend racine dans une quête mystique qui doit l'amener au sommet d'une montagne de l'Arizona pour un rite de purification. C'est aussi elle qui, grâce à ses relations dans le monde hippique, propose ce qui apparaîtra comme une solution à tous les problèmes.

---

<sup>2</sup> Ibid., p. 90.

## LE PARI DE L'ESPOIR

Tous les personnages poursuivent un objectif. Ils ont cruellement besoin d'argent pour améliorer leur sort, voire changer leur vie. Zach a des dettes à payer. Bernie rêve d'avoir un garage, de refaire sa vie, de prendre ses responsabilités par rapport à sa fille. Shirley veut enregistrer un disque. Mireille souhaite aller au sommet d'une montagne en Arizona pour «rêver [son] totem pis danser avec le Grand Esprit<sup>3</sup>»! Quant à Claire, beaucoup plus ancrée dans le quotidien, elle ne veut de l'argent que pour nourrir et élever son bébé.

Après sa sortie de prison, Bernie fait part de ses intentions à son ami Mireille, de sa volonté de se remettre sur le droit chemin, de son espoir de recommencer à marcher, de son rêve d'ouvrir un garage. Mireille lui fait alors miroiter la possibilité de gagner rapidement de l'argent dans une tricherie: «C't'une passe aux courses. C'est la passe aux courses quand la course est arrangée d'avance en bas. [...] Dains écuries. Ent' le monde. Ent' les propriétaires, les entraîneurs pis les jockeys<sup>4</sup>.» Elle a un contact à l'hippodrome qui lui fournira le nom du cheval sur lequel il faut miser. Une seule condition est imposée à Bernie s'il veut se joindre à elle dans cette combine: garder le secret et éviter d'attirer l'attention en pariant une trop grosse somme.

Les choses vont prendre une tournure différente lorsque Bernie se rendra chez Shirley pour remplir la mission qui lui a été confiée par Zach. Rappelons qu'il doit rembourser une dette de drogue avec les sept mille dollars cachés chez Shirley. Mais cette dernière en a dépensé quatre mille pour se payer du temps de studio en vue d'enregistrer son disque. Le besoin d'argent se fait alors beaucoup plus pressant pour tout le monde. Dès lors, Bernie trahit le secret de Mireille, voyant dans la course truquée la solution par excellence, comme l'affirmera Shirley plus tard à son *chum*: «On parle de pouvoir régler tous nos problèmes d'un coup, Zach<sup>5</sup>».

Toute la bande se retrouve finalement à l'hippodrome avec l'espoir de remporter le «magot». Ils misent le tout pour le tout, soit les trois mille dollars qui restent de la somme que Zach avait cachée, sur le cheval numéro cinq de la sixième course. C'est en fait leur existence et leurs lendemains qu'ils jouent ainsi. Ils veulent à tout prix se sortir de leur situation malheureuse, même s'ils le doivent à une malhonnêteté. Pour les uns, cette course devient une question de vie ou de mort; pour les autres, c'est la possibilité de réaliser leurs rêves. Lucky Lady, le cheval numéro cinq, représente leur seul espoir d'une vie meilleure.

Leur destin étant lié à l'issue de la course, on comprend que, une fois le coup de départ donné, c'est un suspense on ne peut plus théâtral qui s'amorce. Un suspense qui se vivra jusqu'à la dernière minute, puisqu'il faudra attendre l'examen de la photo à la ligne d'arrivée pour en connaître l'aboutissement, pour savoir si les cinq protagonistes de la pièce vont poursuivre leur vie du côté des gagnants ou retomber dans leur monde de *losers*.

---

<sup>3</sup> Ibid., p. 141.

<sup>4</sup> Ibid., p. 73.

<sup>5</sup> Ibid., p. 112.

## UNE PARTITION MUSICALE

La force dramatique de *Lucky Lady* repose non seulement sur les personnages et leurs déboires, mais aussi sur la structure et le langage de la pièce. On ne peut que se laisser emporter par le crescendo théâtral habilement orchestré par Jean Marc Dalpé, qui fait preuve d'une exceptionnelle maîtrise du rythme et des mots.

La langue que parlent les cinq écorchés de la vie est à l'image de leur misère, de leur pauvreté, de leur détresse, de leur impuissance. Ils ont peu d'emprise sur leur sort, comme ils ont peu de moyens pour comprendre ce qui leur arrive et pour l'exprimer. Ils parlent une langue populaire métissée d'anglais, de jurons, d'hésitations, de silences. Leurs mots sont directs, crus, percutants, parfois maladroits, ce qui nous les rend attachants et même drôles. Ils cherchent à tenir un langage cohérent, mais n'arrivent pas à trouver les mots pour y arriver. Bref, leur langue fait écho à leur condition sociale, ils se débattent comme ils peuvent avec leur vocabulaire limité pour faire passer leur message. Il n'y a pas de place pour les mots perçus comme trop affectés :

---

*BERNIE : T'as encore beaucoup d'agressivité, j'comprends pis j'te...*

*CLAIRE : Agressivité? Agressivité? Que c'est que tu penses? Que tu vas m'impressionner avec tes gros mots qu'on t'a appris en désintox<sup>6</sup>.*

---

Par ailleurs, ce langage s'inscrit dans une structure qui donne à *Lucky Lady* l'allure d'une œuvre musicale. Les mots comme les silences s'articulent telles des notes sur une partition. Les répliques et les courtes scènes s'enchaînent dans un rythme vif qui nous conduit, haletants, jusqu'à la ligne d'arrivée de cette course effrénée vers l'espoir. Tout le génie de l'auteur repose d'ailleurs sur ce mouvement d'accélération qui captive l'auditoire de la première à la dernière réplique, l'élan de la course se traduisant jusque dans la mécanique de la pièce. On est alors en présence d'un suspense à l'état pur, d'une montée dramatique qui agence les mots et les rythmes avec une rare efficacité, ce que les critiques ont largement salué lors de la création du spectacle en 1995 :

---

*Jean Marc Dalpé compte beaucoup sur les qualités sonores des répliques, sur des effets poétiques qui font de cette langue très franco-ontarienne, populaire et métissée qu'il affectionne, un objet de littérature efficace et musical. On retrouve Lucky Lady comme une chanson qui porte un bon groove, toujours aussi agréable d'écouter en écoute<sup>7</sup>.*

---

<sup>6</sup> Ibid., p. 83.

<sup>7</sup> Rémy CHAREST, «À bride abattue», *Le Devoir*, vendredi 13 janvier 1995, p. B8.

## JEAN MARC DALPÉ

Dramaturge, poète, romancier, traducteur, scénariste et comédien, [Jean Marc Dalpé](#) est considéré comme une des figures de proue de la culture franco-ontarienne. Il fait d'abord des études théâtrales à l'Université d'Ottawa, sa ville natale, avant de poursuivre sa formation au Conservatoire d'art dramatique de Québec, où il obtient son diplôme en 1979. Il retourne ensuite à Ottawa et y fonde, avec Robert Bellefeuille, le Théâtre de la Vieille 17, une compagnie vouée au théâtre de création.

Au début des années 1980, le Théâtre du Nouvel-Ontario (TNO), à Sudbury, est en situation de crise. Jean Marc Dalpé se sent interpellé et, avec la complicité de Brigitte Haentjens, qui y est nommée directrice artistique, il joue un rôle important dans la relance de la vie culturelle du Nord ontarien. Pendant sept années, il y perfectionnera le style d'écriture qui lui est propre et donnera au TNO des spectacles d'une grande qualité, écrits en collaboration avec Brigitte Haentjens, Robert Marinier et Robert Bellefeuille. En 1987, Jean Marc Dalpé crée sa première pièce solo, *Le Chien*, qui connaît un succès retentissant non seulement au TNO, mais aussi au Québec et plus tard en France. La pièce le consacrera comme un des grands dramaturges canadiens et lui vaudra le Prix du Gouverneur général en 1988.

À partir de 1989, il poursuit sa carrière au Québec, sans pour autant négliger la collaboration qu'il a développée avec des compagnies théâtrales franco-ontariennes. En 1994, il écrit *Eddy*, puis *Lucky Lady* en 1995. La même année, il obtient un poste de professeur en écriture dramatique à l'École nationale de théâtre de Montréal, fonction qu'il occupe encore à ce jour.

Jean Marc Dalpé cumule les honneurs. Pour sa contribution à l'épanouissement de la langue française, il est reçu membre de l'Ordre des francophones d'Amérique en 1997. En 1999, il reçoit une deuxième fois le Prix du Gouverneur général, pour *Il n'y a que l'amour*, un recueil de pièces et de contes urbains, puis une troisième fois en 2000, pour son premier roman intitulé *Un vent se lève qui éparpille*. On lui décerne le Masque du meilleur texte original en 2004 pour *Août – Un repas à la campagne*, une production du Théâtre de la Manufacture (Montréal). Il est également titulaire de deux doctorats *honoris causa* pour l'ensemble de son œuvre, de l'Université Laurentienne et de l'Université d'Ottawa.

En plus de ses nombreuses pièces de théâtre, Jean Marc Dalpé a signé des recueils de poésie, essentiellement au début de sa carrière, de même que des contes urbains, des scénarios pour la télévision, un roman. On lui doit également plusieurs traductions et adaptations, dont les textes de Shakespeare *Hamlet*, qu'on a pu voir à La Bordée en 2013, et *Richard III*, présenté au Théâtre du Nouveau Monde en 2015.

## DONNER UNE VOIX AUX LAISSÉS-POUR-COMPTÉ

L'univers de Dalpé est peuplé de gens ordinaires, souvent des êtres démunis, marginaux, exclus, meurtris, amers. Ils évoluent dans des contextes miséreux, haineux, criminels, même violents, mais ils savent aussi aimer et nourrissent des rêves et des espoirs. Leur pauvreté est non seulement économique, mais également culturelle et linguistique, ce que Jean Marc Dalpé sait traduire par les mots qu'il met dans leur bouche. Une des caractéristiques de son écriture est justement cette façon qu'il a de mettre en mots l'incapacité des personnages de s'exprimer.

Ses pièces, contes, récits, et même son roman mettent en valeur la langue parlée, celle des milieux populaires. On l'a constaté avec *Lucky Lady*, ce langage mêle français, anglais et jurons. La pauvreté du vocabulaire fait en sorte que les personnages hésitent, n'arrivent pas à terminer leurs phrases, cherchent constamment leurs mots. Si certains personnages, conscients de leurs limites, remplacent les mots qu'ils n'arrivent pas à trouver par des blasphèmes, d'autres le font par la violence, qui devient alors pour eux une façon de dire leurs émotions, de crier leur rage et leur frustration. Le personnage de Maurice, dans *Eddy*, fait d'ailleurs le lien entre l'incapacité de s'exprimer et cette violence :

---

*Sans les mots, le monde est plein d'trous. Y a comme des places où comme tu peux pas aller comme, fait que tu t'ramasses que c'est d'là à là où tu peux aller comme... pis pas ailleurs, sauf que des fois tu t'ramasses ailleurs pareil, mais comme t'as yenque ça d'mots...*

*Ouain... ouain, c'est là que tu t'mets à fesser<sup>8</sup>.*

---

Ces mots durs et vrais qui révèlent les vies emprisonnées des personnages, leurs tourments, la dépossession de leurs rêves, prennent racine dans une rythmique finement réglée. En effet, ce qui est commun dans les textes de Jean Marc Dalpé, c'est le rythme qui les anime. Les comédiens doivent y être particulièrement sensibles, un défi qui, au dire de l'auteur, demande beaucoup de rigueur et de précision :

---

*Mes textes sont très exigeants parce qu'ils comportent une rythmique musicale. Les acteurs doivent se laisser porter par cette musique et, en même temps, nourrir leur jeu d'une grande vérité, ce qui fait penser au travail de l'Actor's Studio à son meilleur. En même temps, je leur impose une exigence technique. On atteint les meilleurs résultats quand les acteurs se laissent porter par cela<sup>9</sup>.*

---

<sup>8</sup> Jean Marc DALPÉ, *Eddy: pièce en cinq actes*, Montréal : Boréal; Sudbury: Prise de parole, 1994, p. 87.

<sup>9</sup> Michel VAÏS, « Un territoire de travail : entretien avec Jean Marc Dalpé », *Jeu : revue de théâtre*, n° 114, 2005, p. 134-137.

## LE THÉÂTRE FRANCO-ONTARIEN

La Révolution tranquille des années 1960 marque un tournant dans l'affirmation identitaire francophone au Canada. Les citoyens du Québec cessent d'être des Canadiens français pour devenir des Québécois. Dès lors, les francophones hors Québec, notamment en Ontario, se retrouvent seuls devant la question de leur identité. C'est dans ce contexte, au cours des années 1970, que se manifeste une volonté d'affirmation franco-ontarienne. Une nouvelle littérature émerge alors, soutenue par divers programmes de subvention en art et culture pour les francophones du Canada. La scène, notamment, devient un lieu privilégié de l'expression de la patrie «ontaroise». Dès le début des années 1970, les premières compagnies théâtrales professionnelles se constituent. Les premières œuvres de Jean Marc Dalpé participent d'ailleurs nettement à cette affirmation identitaire.

Aujourd'hui, on compte plusieurs compagnies, dont les principales sont situées dans les trois principaux bassins traditionnels de la francophonie ontarienne: à Ottawa: le Théâtre de la Vieille 17, le Théâtre du Trillium, le Théâtre la Catapulte, la Compagnie Vox Théâtre; à Toronto: le Théâtre la Tangente, le Théâtre francophone de Toronto; à Sudbury: le Théâtre du Nouvel-Ontario. Bien affirmée, la dramaturgie franco-ontarienne actuelle a délaissé quelque peu le discours social et engagé pour aborder des thèmes plus universels. Elle rayonne maintenant bien au-delà des frontières de l'Ontario, notamment grâce aux partenariats que les compagnies et les créateurs ont su développer avec les autres communautés francophones du Canada, entre autres avec le Québec, mais aussi à l'étranger. Jean Marc Dalpé, Brigitte Haentjens, Fernand Rainville, Robert Marinier, Michel Ouellette, pour n'en nommer que quelques-uns, font partie de ceux qui, au fil des ans, ont su faire reconnaître le [théâtre franco-ontarien](#).

## L'UNIVERS DES COURSES DE CHEVAUX

L'intérêt pour les courses sous harnais au Québec et au Canada ne date pas d'hier. Peu de temps après la conquête par les Anglais, les premières courses sportives de chevaux étaient organisées à Québec. À partir du début du XIX<sup>e</sup> siècle, elles deviennent une manifestation régulière sur les plaines d'Abraham. Les courses étant jusque-là essentiellement une affaire anglophone, les Canadiens français vont s'y intéresser de plus en plus à partir de 1850. L'engouement pour cette forme de jeu ne se démentira pas avant la fin du XX<sup>e</sup> siècle.

Dans les années 1970, alors que l'industrie québécoise des courses connaît son âge d'or, la plupart des grandes villes ont leur hippodrome qui attire les foules. Les paris légaux, pour l'ensemble de la province, frôlent alors les 350 millions de dollars annuellement. Toutefois, à partir des années 1980, un lent déclin s'amorce, si bien qu'aujourd'hui, on ne compte plus qu'un seul hippodrome actif au Québec, [celui de Trois-Rivières](#). La célèbre piste Blue Bonnets de Montréal a cessé ses activités en 2009. [L'Hippodrome de Québec](#), quant à lui, a fermé ses portes en 2011 et a été démoli l'année suivante pour faire place au Centre Vidéotron. En Ontario, la situation est totalement différente : les courses ont toujours lieu dans une quinzaine d'hippodromes, générant des dizaines de milliers d'emplois directs et au-delà d'un milliard de dollars en paris légaux, ce qui en fait le territoire de courses hippiques le plus important au Canada, voire en Amérique du Nord.

### LE CRIME ET LE JEU : UN MARIAGE RÉUSSI

La fermeture des pistes de course sous harnais au Québec est due à des difficultés financières, causées en partie par la concurrence devenue de plus en plus féroce dans le monde du jeu et du divertissement. Les nombreux cas d'activités illégales, de tricherie et de dopage qui ont touché le monde hippique, avérés ou non, ont également beaucoup nui à la crédibilité de l'industrie.

De tout temps, le monde criminel a cherché à profiter de l'industrie des jeux de hasard et d'argent. Et de tout temps, on a tenté de contrôler les activités illicites qui y sont liées, allant jusqu'à interdire presque toute forme de jeu au début du siècle dernier. Le résultat en a été que les maisons de jeux clandestines ont proliféré à une vitesse foudroyante. Dans les années 1940, à Montréal, on comptait au-delà de 250 de ces maisons exploitées par le crime organisé, méritant à la ville le titre de capitale nord-américaine du jeu illégal. On y pariait sur les courses de chevaux, mais aussi sur de nombreux autres événements sportifs, et même sur les résultats des élections.

Il faudra attendre jusqu'en 1970, avec la création de Loto-Québec, pour que le gouvernement québécois adopte des mesures concrètes en vue de reprendre le contrôle de l'industrie du jeu. Mais le crime organisé n'a pas pour autant délaissé ce secteur d'activité lucratif. La vente de produits dopants, les paris, le blanchiment d'argent ont, depuis, souvent été associés aux ligues sportives professionnelles comme aux courses de chevaux. De plus, les nouvelles technologies rendent encore plus faciles les paris sportifs illégaux, qui peuvent maintenant se faire via Internet ou certaines applications mobiles.

Dans le monde hippique plus précisément, de nombreux scandales sont venus entacher les activités de l'industrie des courses, de sorte qu'on a souvent affirmé que les hippodromes étaient devenus un refuge pour les malfaiteurs. Argent blanchi, dopage de chevaux, courses truquées, paris illégaux font partie des délits recensés par la Sûreté du Québec. Par exemple, en 1991, une importante descente largement médiatisée dans les écuries de Blue Bonnets, à Montréal, a permis de porter des accusations contre des conducteurs soupçonnés d'avoir transmis des informations permettant à des parieurs de miser sur les « bons » chevaux. Les enquêtes liées à cette affaire ont aussi mis en lumière des pratiques de dopage des chevaux en vue de les rendre plus endurants et performants. Plus récemment, en 2010, trois résidents de Windsor, en Ontario, ont été accusés d'utiliser de telles substances dopantes dans le contexte des courses sous harnais.

L'hippodrome de Québec n'a pas été épargné non plus. En 1993, trois conducteurs y ont été soupçonnés de collusion dans des courses auxquelles ils participaient. Même si aucune accusation n'a été portée contre eux, une telle sortie dans les médias fait toujours très mal à l'industrie. Les rumeurs ainsi alimentées, concernant un possible truquage des courses, ont pu démotiver plus d'un parieur honnête. Soulignons tout de même que, sur ce plan, depuis le milieu des années 1995, de tels scandales ne sont pratiquement plus apparus, du moins au Québec.

## LE PARI MUTUEL

Les hippodromes sont en quelque sorte des salles de jeux où les gens parient sur le résultat des différentes compétitions qui sont au programme d'une journée de courses. Quand un joueur mise sur un cheval, il joue contre tous les autres parieurs. À l'issue d'une course, la totalité des sommes mises est redistribuée à ceux qui auront vu juste, au prorata de leur mise, moins les taxes perçues par les gouvernements et les frais d'administration de la piste.

Il existe différents [types de paris](#). Celui offrant les chances de gains les plus élevées est le pari simple, le type utilisé dans *Lucky Lady*: le cheval sur lequel on a misé doit alors arriver premier au fil d'arrivée. Dans d'autres types de paris, on doit miser sur les trois premiers arrivés ou sur les gagnants de plusieurs courses différentes, par exemple.

## POUR EN SAVOIR PLUS...

BRODEUR, Magaly. *Vice et corruption à Montréal, 1892-1970*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2011.

DALPÉ, Jean Marc. *Lucky Lady*, Montréal, Boréal, 1995.

DONALD, Guy. *Histoire des courses de chevaux au Québec*, Montréal, VLB, 1985.

NUTTING, Stéphanie, et François PARÉ, sous la dir. de. *Jean Marc Dalpé : ouvrier d'un dire*, Sudbury, Prise de parole, 2007.

### QUELQUES SITES INTERNET :

[http://www.cead.qc.ca/\\_cead\\_repertoire/id\\_auteur/123](http://www.cead.qc.ca/_cead_repertoire/id_auteur/123)

Page du Centre des auteurs dramatiques consacrée à Jean Marc Dalpé

<http://crccf.uottawa.ca/passeport/II/B2a/IIB2a.html>

Information sur le théâtre franco-ontarien

<http://atfc.ca>

Site de l'Association des théâtres francophones du Canada

<http://www.clubjockeyduquebec.com>

Site de l'Hippodrome de Trois-Rivières

(information sur les courses, les paris, l'élevage, etc.)

MERCI À NOTRE GRAND PARTENAIRE !

**QUÉBECOR**





# BIENVEILLANCE

Une présentation



12 SEPTEMBRE  
AU 7 OCTOBRE 2017

# CHSLD

CENTRE D'HUMBLES SURVIVANTS  
LÉGÈREMENT DÉTRAQUÉS

24 OCTOBRE  
AU 18 NOVEMBRE 2017

# MME G.

16 JANVIER  
AU 10 FÉVRIER 2018

# UNE BÊTE SUR LA LUNE

27 FÉVRIER  
AU 24 MARS 2018

# LUCKY LADY

10 AVRIL  
AU 5 MAI 2018

418 694-9721  
315, RUE SAINT-JOSEPH EST  
QUÉBEC (QUÉBEC) G1K 3B3  
INFO@BORDEE.QC.CA  
BORDEE.QC.CA

## SUIVEZ-NOUS !



### HEURES D'OUVERTURE DE LA BILLETTERIE

#### Semaines de représentations

Lundi: de 9 h à 12 h et de 13 h à 17 h

Mardi – vendredi: de 9 h à 19 h 30

Samedi: de 13 h à 19 h 30

Dimanche: fermé

#### Semaines hors programmation

Lundi: de 13 h à 17 h

Mardi – vendredi: de 9 h à 12 h et de 13 h à 17 h

Samedi et dimanche: fermé

### ACCESSIBILITÉ AU THÉÂTRE

#### Transport en commun

Le théâtre est accessible en transport en commun via les parcours 1, 3, 18, 80, 800 et 801 du RTC, entre autres.



#### Stationnements

Plusieurs stationnements publics sont disponibles à proximité de La Bordée:

- **Stationnement intérieur de l'édifice CSQ**  
(carte de crédit seulement)
- **Stationnement extérieur Dorchester**  
(accès par les rues Saint-Vallier Est et Sainte-Hélène)
- **Stationnement intérieur du Jardin Saint-Roch**  
(accès par la rue du Parvis)
- **Stationnement intérieur de l'INRS**  
(accès par la rue Victor-Revillon)



Le théâtre est accessible aux personnes à mobilité réduite.



La Bordée est maintenant munie d'un système de soutien auditif pour malentendants. Apportez votre émetteur FM et syntonisez la fréquence 105,3.

Pour plus d'information, veuillez contacter la billetterie.



LA BORDÉE EST UN POINT DE VENTE DU RÉSEAU BILLETECH.



Conseil des Arts  
du Canada

Canada Council  
for the Arts



CRÉDIT PHOTO DES PRODUCTIONS DE LA BORDÉE: DAVID CANNON  
STYLISME: SÉBASTIEN DIONNE  
CONCEPTION GRAPHIQUE: BRAD