

Une dramaturgie repérable : l'apport d'André Jean

Christel Veyrat

Number 8, Fall 1990

Les dix ans de Repère

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041109ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041109ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société d'histoire du théâtre du Québec

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Veyrat, C. (1990). Une dramaturgie repérable : l'apport d'André Jean. *L'Annuaire théâtral*, (8), 81–94. <https://doi.org/10.7202/041109ar>

Christel Veyrat

Une dramaturgie repérable: l'apport d'André Jean¹

Il n'est guère possible, en quelques pages, de faire le tour d'une question ou d'un auteur quand aucun de ses textes n'est publié et qu'il est impossible de trouver trace écrite de certains. Dans l'espace restreint qui nous est ici imparti, nous essayerons cependant de donner une vue d'ensemble de l'oeuvre d'André Jean pendant le temps de sa collaboration au Théâtre Repère dont il a été, rappelons-le, le seul auteur au sens traditionnel de ce mot.

Nous verrons quelle a été sa participation, sa collaboration au travail de la troupe et, par l'examen de deux aspects de son oeuvre — les objets et les thèmes — comment on peut le considérer comme membre à part entière de ce groupe, auquel, en tant qu'auteur, il ne devait pas être très facile d'appartenir. En effet, les productions du Théâtre Repère mettent plus en évidence le travail de scène en lui-même et pour lui-même que celui de la mise en scène au service d'un texte, surtout à partir du moment où Robert Lepage prend, au sein du groupe, la place à laquelle sa puissance créatrice lui donne plein droit. Le texte sera relégué alors, volontiers et même volontairement, «dans les coulisses»,

[...] un texte comme un fond sonore [...] le texte sera un décor [...] ²

¹ Nous tenons à remercier André Jean pour son aimable collaboration.

² Carole Fréchette et Lorraine Camerlain, «L'arte è un veicolo. Entretien avec Robert Lepage», *Jeu*, n° 42, 1987.1, p. 112.

[...] mais l'écriture est, somme toute, secondaire. Elle joue un rôle accessoire [...] l'écriture est un outil [...] ³

même s'il est arrivé qu'on doive y revenir comme à un principe organisateur; avec pour conséquence, pour nous spectateurs, que nous en oublions qu'il reste un élément essentiel de la représentation.

Petit synopsis

Très peu de temps après la fondation, en 1980, de la troupe du Théâtre Repère sous l'égide de Jacques Lessard, se joint au groupe un très jeune homme d'une vingtaine d'années, inscrit depuis deux ans en littérature à l'Université Laval. Il a écrit sa première pièce à treize ans, a suivi au Collège de Lévis tous les cours de théâtre, dont ceux qu'y avait dispensés alors, et durant environ six ans, ce même Jacques Lessard.

De Racine à Beckett, ce jeune homme a tout lu. Il s'intéresse peu à la littérature autre que dramatique et sait ce qu'il veut faire dans la vie: écrire pour le théâtre. Il n'aime pas beaucoup jouer, il se passionne pour la mise en scène et l'écriture, et il est dorénavant sur ce plan la ressource de base de cette jeune équipe à laquelle il va consacrer la majeure partie de son temps, de 1980 à 1987, soit de *Chers nous autres* à *À propos de la demoiselle qui pleurait*.

En 1988, le Théâtre Repère, en co-production avec la théâtre de La Bordée, présente de lui *le Futur antérieur*. Mais, même si la pièce est mise en scène par Marie Michaud qui travaille avec la troupe depuis 1983, elle n'est pas montée avec les caractéristiques de scène (plusieurs rôles pour un même interprète, moindre importance du texte, diversité des langages théâtraux, importance des images, des objets, de la musique) auxquelles le public du Repère est habitué. Dans une co-production, il y a généralement une marque particulière, reconnaissable, qui relève de l'un ou de l'autre. *Le Futur antérieur* portait le sceau de La Bordée et non pas celui du Repère. Lorsque la pièce sera remontée plus tard, à Ottawa

³ *Ibid.*, p. 124.

UNE DRAMATURGIE REPÉRABLE / 83

par Claude Poissant et à Montréal de nouveau par Marie Michaud, on y discernera mieux ce qui fait encore d'André Jean l'auteur du Repère, bien que, dès la première mise en scène de ce texte, il ait, en fait, déjà officiellement quitté le groupe.

À ce moment-là, les textes qu'il a donnés au groupe sont les suivants: *Chers nous autres* en 1980 (c'est le deuxième spectacle du groupe), *Martin l'enfant martyr* et *Utopia* en 1981, *Couples* en 1983, *le Lac Langlois* et *À propos de la demoiselle qui pleurait* en 1985, celui-ci mis en scène une première fois par Robert Lepage au Centre international de séjour et repris, toujours avec et par Robert Lepage, au Trident en 1986.

Nous laisserons de côté *Martin l'enfant martyr* et *le Lac Langlois*. La première, parce qu'il s'agit d'un texte produit à la demande d'un jeune groupe comme complément de programme, en théâtre-midi, à une pièce de Guy Foissy, *le Discours du père*, et que c'est un sketch qui s'inscrit juvénilement et humoristiquement dans l'interrogation psycho-éducative de ces années-là, sans plus; il est difficile d'y remarquer des éléments caractéristiques du Repère ou d'André Jean. La seconde, parce qu'elle fut écrite spécifiquement pour le théâtre d'été de La Fenière (puis, reprise au théâtre Au bois des amoureux de Saint-Joseph de Beauce) et, plus tard, en tournée par la compagnie du Théâtre pour Rire) et que le texte porte tellement toutes les caractéristiques de ce genre de théâtre que l'auteur préférerait qu'on oublie ce fruit d'un défi que sa jeunesse et son goût du rire lui avaient fait relever, et qui, de toute façon n'a jamais été travaillé directement au Repère.

Ce sont les autres spectacles qui ont retenu notre attention et, plus particulièrement, ceux pour lesquels il existe un document écrit, soit *Couples*, *À propos de la demoiselle qui pleurait*, *le Futur antérieur*, dont les textes nous ont été aimablement prêtés par André Jean⁴.

Avant de les examiner, il nous faut rendre compte d'un fait qui nous semble important: le contexte théâtre-socio-culturel dans lequel éclôt le

⁴ Ces deux derniers textes sont disponibles au Centre des auteurs dramatiques.

Repère, les méthodes de travail de Jacques Lessard et le mode de fonctionnement du groupe ouvrent à André Jean un champ d'intervention plus vaste que celui de la production d'un texte traditionnel à proprement parler. Comme il est difficile de se rendre compte, dans *les Plaques tectoniques* ou dans *la Trilogie des dragons* par exemple, de la part d'invention qui revient aux comédiens, il est tout aussi difficile, même en scrutant bien les programmes ou autres documents encore accessibles, de trouver trace de la collaboration d'André Jean au groupe, collaboration plus vaste qu'il n'y paraît à première vue.

Nous ne reviendrons pas ici sur les cycles Repère qui sont décrits ailleurs dans ce numéro⁵, mais chacun sait qu'il y a élaboration, consultation, remaniement, etc. André Jean a travaillé dans ce contexte, réécrivant des scènes, remaniant des développements structurels, réorganisant des scénarios, bref, chaque fois qu'il était nécessaire que sa compétence d'auteur — et de metteur en scène, puisqu'il a suivi ce cours au Conservatoire et qu'il a été l'assistant d'André Brassard, au Trident à Québec et au C.N.A. à Ottawa —, soit mise à contribution⁶.

De 1980 à 1988, il y a au Repère un travail collectif intense et varié, une vie de groupe très dense, et les membres sont, à des degrés divers et de façon différente, tous capables de participer activement à l'élaboration d'un spectacle. Le charisme, la puissance créatrice de Robert Lepage, l'amour du théâtre qui anime tous les membres, font oublier d'importants apports comme, par exemple, ceux des trois «saintes Marie» (Michaud et surtout Gignac et Brassard) dans l'élaboration de spectacles comme *la Trilogie des dragons* ou *les Plaques tectoniques*. Il y aurait une histoire des spectacles du Repère fort intéressante à écrire si l'on parlait de l'observation de la composition du groupe, de la fluctuation des membres, avec comme point de repère, entre la fondation et le moment actuel, l'affirmation de la personnalité de Robert Lepage.

⁵ Voir, dans le présent numéro, «Les cycles Repère: entrevue avec Jacques Lessard» et Jean-Marc Larrue, «De l'expérience collective à la découverte des cycles».

⁶ On trouvera dans la théâtrographie publiée en annexe la mention de collaborations d'André Jean avec Jacques Lessard et Robert Lepage, entre autres, collaborations moins connues que celle d'*À propos de la demoiselle qui pleurait*.

UNE DRAMATURGIE REPÉRABLE / 85

C'est pourquoi il nous paraît important de diriger notre regard sur ces zones d'ombre qui, si on leur prête un tant soit peu d'attention, ont le mérite de faire découvrir à quel point la troupe a fonctionné et fonctionne encore en symbiose, ce qui est assez rare au Québec, du moins sur une si longue période.

En attendant... de produire seul!

Chers nous autres. En pleine mode du patrimoine, le deuxième spectacle du groupe fut *Chers nous autres*, montage de textes de Marie Laberge, Michel Garneau, Jean Daigle et Bertrand B. Leblanc⁷. Le groupe passe commande à «son auteur» de sortir la trame qui organisera ces extraits, et ce à partir des improvisations des comédiens. Comme résultat, un honnête succès pour cette réflexion sur l'espace et le temps qui séparent les gens et une caractéristique qui plaît, une caractéristique qui illustre de façon évidente la technique de travail de ce groupe: sur scène, un fouillis d'objets que les interprètes vont manipuler et qui vont faire naître en eux les émotions, éléments déclencheurs de/du spectacle.

Utopia. À l'été 1981, le défi est plus difficile à relever: André Jean doit écrire les textes de la comédie musicale *Utopia*. Les improvisations se révéleront difficilement utilisables car les contraintes imposées par le musicien du groupe, Bernard Bonnier, sont trop fortes pour que le parler quotidien issu des improvisations y résiste. Les improvisations ne nourriront que le canevas et les caractères des personnages; André Jean relèvera seul le défi d'adapter le verbe à la musique. Le spectacle se solde par un échec honorable pour le jeune groupe aux louables ambitions, l'interrogation sur la relativité du temps étant peut-être alors un sujet trop complexe.

Couples. Au cours de la saison 1982-1983, le groupe travaille à deux productions. Robert Lepage monte *À demi-lune*, tandis qu'André Jean

⁷ Pour plus de précisions, voir la théatrographie publiée dans le présent numéro, en annexe à l'article d'Hélène Beauchamp.

donne à l'autre partie du groupe *Couples*. La première page de ce texte porte cette mention: «texte d'André Jean, d'après un collectif de travail et des improvisations de Sylvie Auger, Jacques Lessard, André Jean, Marie Michaud, Serge Thibodeau et Marc Bertrand». Le texte, bien situé et dans son époque et par rapport aux méthodes de travail propres au groupe, montre le respect de l'auteur pour le travail préalable au sien propre.

On relève dans *Couples*, comme dans *Utopia*, la confrontation de temps différents, mais surtout des jeux d'espace et une scène remarquable d'extériorisation du monologue intérieur, normalement inaccessible. Il n'y a presque pas d'accessoires ou d'objets en scène; les balançoires référent au milieu de travail qui réunit les protagonistes tout en symbolisant les rapports de domination et les hauts et les bas de la vie des couples que l'on suit durant à peu près une année et que l'on voit à des moments importants de leur évolution.

Le temps brouille rapidement les fragiles images de la scène il est vrai, mais il ne semble pas que ce spectacle ait laissé un souvenir marqué du sceau du Repère. À regarder le texte de près cependant, et à se rappeler les spectacles ultérieurs, on se rend compte que le groupe a discuté de l'homosexualité, l'a intégrée comme étant un mode de vie comme un autre, que l'auteur a suffisamment écouté les comédiennes pour avoir des personnages féminins qui se démarquent des stéréotypes habituels, que l'angoisse du chômage (avec la problématique particulière qu'il pose aux artistes) s'est manifestée, et que l'assassinat d'une amie a secoué les membres du Repère.

En 1981-1982, le trio Lessard-Fréchette-Lepage avait produit un spectacle qui, portant les marques de ce qui allait faire la célébrité du Repère, faisait date dans le monde théâtral québécois, *En attendant*, où l'on traitait entre autres du chômage. Au même moment, *À demi-lune* explorait, la fascination de l'androgynie mise à part, le thème du double qui sera repris d'une autre façon dans *À propos de la demoiselle qui pleurait*. Peu d'années après, *le Polygraphe* retournera de façon cathartique à cet assassinat.

Un auteur à part entière...

En 1985, André Jean, travaillant seul pour la première fois au sein du groupe sur ses ressources sensibles personnelles, et Robert Lepage, fasciné par les possibilités spatiales et «atmosphériques» du Centre international de séjour (et notamment par l'ancien réfectoire de ce couvent désaffecté), entrent en création symbiotique — écriture/mise en scène, un peu à la manière Brassard-Tremblay. Le Repère donne au public de Québec un spectacle assez fascinant pour que le Trident lui offre sa scène pour une reprise, avant que le C.N.A. d'Ottawa ne le fasse à son tour, à la demande d'André Brassard, mais cette fois dans une mise en scène de René-Richard Cyr. Et c'est *À propos de la demoiselle qui pleurait*.

... qui écrit des textes pleins de «ressources sensibles»

À un moment où le metteur en scène jouit encore de son pouvoir relativement récent, où, sauf au boulevard et dans les théâtres d'été, les accessoires ont cessé d'exister au profit des «objets théâtraux», et où la technologie offre un support extraordinaire aux créateurs de la scène, la comète Lepage passe dans le ciel théâtral du Québec, si fascinante qu'elle fait oublier qu'il ne travaille pas seul. Nous nous en tiendrons ici, à ce que l'on peut «trouver dans le sable» du texte.

Robert Lepage: «Il y a une grande vérité dans les choses, une grande simplicité et une richesse que les gens ne voient plus»⁸.

«Maxime: Vous l'avez peut-être remarqué, ce sont souvent des objets qui mettent en branle la mémoire affective»⁹.

C'est ainsi que l'objet carte postale qui, dans *Circulations*, prêtait sa forme aux wagons du train, reprenant sur le plan formel son signifié d'espace, ouvre *À propos de la demoiselle qui pleurait* en offrant à

⁸ Voir note 2.

⁹ André Jean, *le Futur antérieur*, inédit, disponible au CAD.

Geneviève l'image d'un ailleurs et d'une solution possible mais refusée à son problème. La photo — soeur de la carte postale, mais renvoyant plutôt au temps qu'à l'espace, à un passage fixé et figé sur le papier — nourrit, dans *le Futur antérieur*, la quête de René, et le souvenir d'Estelle. Dans *En attendant*, c'est le dessin japonais qui cumulait l'espace et le temps avant que le héros du *Vinci* ne soit lui-même photographe. Ces fragiles supports de papier de toutes sortes, ressources sensibles porteuses d'un ailleurs qui semblent fasciner André Jean et le groupe, pourraient facilement faire, à eux seuls, le sujet d'une étude qu'il faudrait relier à ce qui se passe culturellement au Québec depuis quelques années.

Fascinants aussi ces objets perdus dans le sable (ou dans la terre) qu'il faut apprivoiser pour mieux vivre. Ce pourra être des lunettes, par exemple, cet objet que trouve «la demoiselle» qui a tant de difficulté à lire convenablement tous les signes que lui envoient le hasard et son destin conjugués; lunettes qui masqueront le guide aveugle du *Vinci* qui, lui, a si bien appris à lire autrement.

Les téléphones, les répondeurs automatiques — qui coupent ou essaient d'instaurer la communication — trouvent leur place dans presque toutes les productions du Repère à partir de 1982. Ces objets, qui eux aussi sont en relation directe avec l'espace et le temps pour les renforcer ou les abolir, mettent en évidence la difficulté à communiquer. René n'entre en contact avec sa femme que par téléphone, la communication est coupée entre Catherine et Geneviève (entre la France et le Québec), Monsieur Gosselin tente de retrouver Geneviève par le biais du haut-parleur de l'hôpital, et Maxime n'atteindra pas Estelle à temps: le répondeur est branché.

Partout ces outils de communication sont ambivalents: ils pourraient être bénéfiques, positifs, ils ne sont le plus souvent qu'inopérants ou même hostiles. Ils symbolisent dans l'univers d'André Jean la difficulté à communiquer réellement pour les êtres humains, aujourd'hui paradoxalement de plus en plus isolés.

En reflet, il nous semble que cette même catégorie d'objets, très présents dans les spectacles de Robert Lepage, y joue un rôle plutôt

positif, bien qu'il soit nécessaire de perdre le baladeur dans *Circulations*, que le polygraphe soit «un instrument de communication» plutôt angoissant et menaçant, et que les avions s'abîment en mer dans *la Trilogie des dragons*.

Ainsi, les moyens de transports modernes qui théoriquement permettent aux gens de mieux se rencontrer, de mieux se retrouver, ne permettent guère que de s'apercevoir sans se comprendre, comme le montre clairement la scène du métro dans *À propos de la demoiselle qui pleurait*.

Dans l'oeuvre d'André Jean, les chaînes sont à la fois cassées et indestructibles, les maquettes des réductions si envahissantes qu'elles brisent la vie des couples.

Nous ne pouvons que nous contenter de signaler, là aussi, un vaste champ d'investigation, que ce soit du côté du Théâtre Repère ou du côté d'André Jean, celui de l'observation des objets dans leur rôle de ressources créatives, dans celui de leur fonction dramatique et esthétique, ou dans leur rôle symbolique d'une densité étonnante, englobant les potentialités individuelles, singulières, thématiques de chaque créateur, et les strates significatives sédimentées au cours des siècles dans l'inconscient collectif par les diverses cultures humaines.

Dualité et gémellité

André Jean, comme Robert Lepage, travaille sur le langage. Ils sont complémentaires: celui-ci le fait éclater de l'intérieur dans plusieurs de ses spectacles, celui-là obtient l'effet d'éclatement par des mises en écho. Et André Jean, comme Robert Lepage, semble fasciné par la question «qui sommes-nous?». Même complémentarité: dès *En attendant*, Robert Lepage aborde le thème de l'androgynie (en interprétant la chanteuse); l'individu est double, de l'intérieur, comme le duel dans certaines langues, comme le yin et le yang; André Jean aborde celui du jumeau, le double extérieur, et creuse le thème jusqu'à atteindre un effet kaléidoscopique dans *À propos de la demoiselle qui pleurait*.

Dans cette pièce, tous les personnages sont les doubles les uns des autres, à un titre ou à un autre. Ils se ressemblent tous par une facette au moins, mais comme dans un miroir, ou comme le négatif et le positif d'une photo. Ainsi Anne et Geneviève, antonymes féminins, René et Geneviève les abandonnés, Francine Malouin et Hélène Gosselin les mères, Monsieur Gosselin et Monsieur Saint-Cyr les pères, Geneviève et Catherine, René et Marc, Madame Saint-Cyr et Francine Malouin, etc. Et s'ils se rencontrent dans la pièce ils se ratent, les rendez-vous sont toujours manqués; s'ils se rencontrent, c'est inutile... pour des raisons multiples qui soulèvent d'autres thèmes.

Dont celui du hasard. Ce hasard qui fait que René rencontre par deux fois «la demoiselle», que celle-ci trouve des lunettes au moment où elle apprend ce qu'elle ne voudra pas voir; qui fait se croiser deux regards, celui d'un jeune photographe à la dérive avec celui d'un peintre italien, mort et immortel; qui permet à deux jeunes gens de se rencontrer à Vancouver, ville cosmopolite, ville reflet, comme d'autres personnes se rencontreront à Venise, autre ville miroir. Les hasards tissent avec densité *À propos de la demoiselle qui pleurait*, et sont présents dans *le Futur antérieur*, où les mises en scène effectuées ailleurs qu'à Québec mettaient en évidence la gémellité des personnages, des lieux, qui eux aussi étaient en double dans *À propos de la demoiselle qui pleurait*: intériorité de l'église/extériorité de la plage, pont de Québec/pont Jacques-Cartier, Québec/Montréal, etc.

Ici, ailleurs... trouver la solution ailleurs? se trouver, se construire ailleurs? comme dans *Circulations*,? comme Luce dans *le Futur antérieur*? Mais le thème de l'ailleurs magique est déjà à l'étude. Il faudrait explorer le temps, voir comment l'auteur lutte contre lui. Et puisque construire un espace, l'espace, c'est une des tâches du metteur en scène, n'est-il pas normal que l'espace soit si important pour André Jean? Et pour construire, sur la scène ou sur une page, il faut un regard. Et le théâtre est le lieu du regard:

— Je veux regarder s'il regarde, mais je ne veux pas qu'il me voit le regarder. En fermant la lumière je peux regarder sans qu'il me regarde le regarder

dit Maxime dans *le Futur antérieur*.

Lumière et lumières, regard, lunettes, fenêtres, vitres, voir sans regarder, regarder sans voir. Les effets se multiplient: où le reflet? où la dame dans les miroirs de Shangai? qu'est-ce que la réalité? la vérité? l'art? semblent se demander les héritiers du Repère.

Des risques du mode de travail au Repère pour un jeune auteur.

Quand Marie-Ange Depierre dit de *À propos de la demoiselle qui pleurait* que «sa pièce s'avère manquer de subtilité, ingrédient nécessaire quand on aborde un sujet aussi grave que l'adoption»¹⁰, il nous semble qu'il y a malentendu, comme il y en aurait un si on disait de *Circulations* que c'est une pièce sur le grave sujet du viol incestueux ou du *Polygraphe* que c'est une enquête policière.

D'où peut provenir une telle impression, qui semble si irrecevable à ceux qui se souviennent du spectacle à Québec ou qui ont pu lire le texte? À notre avis, une des causes est attribuable à la mise en scène. Celle de René Richard Cyr¹¹ (sur laquelle porte la critique) semble avoir mené le texte sur une voie secondaire et avoir dirigé de façon particulière les interprètes puisque Marie-Ange Depierre ajoute plus loin «des personnages [...] dont certains frisent une stéréotypie insupportable»¹², entre autres le policier et la vendeuse de bijoux. Ceux et celles qui ont vu Guylaine Tremblay interpréter le rôle par deux fois peuvent se rappeler à quel point Madame Saint-Cyr (la vendeuse) pouvait évoquer une sorte de pythie menaçante, penchée sur ses lumineuses vitrines aux glaces desquelles, à vingt ans de distance, venait se prendre Francine Malouin, l'abandonneuse.

¹⁰ Marie-Ange Depierre, «À propos de la demoiselle qui pleurait», *Jeu*, n° 46, 1988.1, pp. 191-192.

¹¹ La production n'est pas de Repère et ne se trouve donc pas mentionnée dans la théatrogographie. Il s'agit d'une production du Théâtre français du Centre national des arts. Les représentations ont duré du 15 janvier au 13 février 1988.

¹² Marie-Ange Depierre, *loc. cit.*

Une autre serait attribuable au mode de travail d'André Jean dans le groupe depuis le commencement. À première lecture, le texte de *À propos de la demoiselle* [...], à condition qu'on le lise un peu comme au hasard et sans essayer de créer des liens, ressemble beaucoup à ce qu'il est convenu d'appeler dans le monde du théâtre un «texte blanc». C'est, à notre avis, le risque que font courir à un jeune auteur le genre de travail qui a été imposé à André Jean à ses débuts dans le groupe (mettre en texte les improvisations, régler des problèmes), le fait de travailler si étroitement avec des interprètes qui sont des amis de longue date et celui d'avoir affaire à un metteur en scène comme Robert Lepage.

De là, une scène de la bijouterie qui peut tomber à plat ou fasciner et un interrogatoire au poste de police qui peut agacer. Mais si l'on ne voit pas plus le policier que l'infirmière, si ces lieux miroirs — disposés ainsi sur scène parce que, dans le texte, ce sont des lieux de refuge et du secours tous les deux, mais tout aussi menaçants l'un que l'autre —, baignent dans une lumière verdâtre qui rappelle volontairement les atmosphères picturales de Coleman, alors les répliques si simples en apparence, alors ce texte si dépouillé qu'il peut à la limite frôler l'épure, prennent leur dimension et le travail accompli sur les répliques, mettant en écho l'espace et le temps, comme cela arrive plusieurs fois dans la pièce, devient sensible. Et partout on se cherche, et partout on se rate, comme dans le métro, comme dans notre quotidien où il est de plus en plus difficile de communiquer.

Connaissant bien la mise en scène, André Jean y est sensible d'une façon différente de Marie Laberge, par exemple. L'une prévoit, ordonne, développe, parfois trop, se méfie, semble-t-il. L'autre aurait peut-être tendance à trop faire confiance, à cause de son expérience, aux interprètes et au metteur en scène. Mais, de l'aveu même de l'auteur, la réplique minimale préserve mieux le mystère du personnage et correspond mieux à la conception qu'il se fait du théâtre, spectateur compris.

En réaction à une non-compréhension de la critique, la première version du *Futur antérieur* (celle que nous avons eue entre les mains¹³)

¹³ Écrite avec la collaboration de Marie Michaud.

était presque devenue si verbeuse que l'auteur a sabré allègrement dans son texte pour les mises en scène suivantes. Il reste dans ce texte une constante, celle du travail sur les répliques se rejoignant sans s'atteindre, se répondant en vrai écho à travers l'espace et le temps. Un travail linguistique réinterprétant peut-être la leçon d'Ionesco, l'un des auteurs préférés de Jacques Lessard, ou d'autres auteurs modernes. À la structuration-déstructuration du langage qu'affectionne Robert Lepage, surtout lorsqu'il travaille avec Bernard Bonnier, François Beausoleil ou Daniel Toussaint, répond le travail lexic-syntaxique à l'intérieur d'une scène qu'effectue André Jean. Pour être moins spectaculaire, ce n'en est pas moins intéressant ou significatif.

Nourri dans le théâtre, j'en connais les détours...

Au printemps 1990, le Théâtre Niveau Parking offrait au menu de *Passion Fast Food* un texte d'André Jean qui portait, pour ce spectacle, le titre de *Passions parallèles*.

Dans cette sorte d'impromptu, il donnait aux interprètes «trois situations parallèles en deux temps différents [...] les rires et les pleurs». Le texte ne comporte aucune didascalie, il n'y a pas d'objet prévu mais six personnages offrent les caractéristiques suivantes: «Louis défend sa thèse de doctorat sur les procédés comiques au théâtre» puis «écrit une lettre à Marie»; «Marie, l'amie de Louis, comédienne, lui écrit une lettre» puis «donne une entrevue à un journaliste» sur une pièce qu'elle va interpréter; «Philippe joue avec Marie dans une pièce de boulevard» le rôle qu'il joue avec elle dans la vie: il est son amant puis «il répète le rôle d'Amour» dans la pièce qu'il va jouer avec Marie.

Nous laissons les lecteurs de cet article rêver sur ces indications... Elles sont dans la ligne de ce qu'explore André Jean depuis ses débuts, d'autant que la pièce de Molière et Corneille que Marie et Philippe vont interpréter est... *Psyché!* Les répliques s'y enchaînent toujours à travers des espaces-temps différents, celles d'André Jean comme celles qui sont intégrées, et le théâtre est dans le théâtre.

Le patrimoine théâtral est toujours une ressource sensible pour André Jean. Déjà la critique avait noté dans *Couples* la tirade parodique en alexandrins. Le récit des tragédies classiques de Corneille et de Racine avait inspiré la composition de *À propos de la demoiselle [...]* *Passions parallèles* joue avec des répliques classiques tout en restant au service de la scène et de ses potentialités: le texte pouvait être joué de façon différente, à la demande du public, sur des propositions de mise en scène faites par le Théâtre Niveau Parking. Et l'auteur s'amusait à y intégrer le discours de la recherche universitaire.

Tout se multiplie, se répond, se reflète... mais les personnages ne se rejoignent toujours pas.

En cette nouvelle tranche de son travail créateur, André Jean reste fidèle à lui-même.