

La relecture d'une pièce : mouture textuelle et meule scénique

Dominique Lafon

Number 74, 1995

Mise en scène

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28175ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

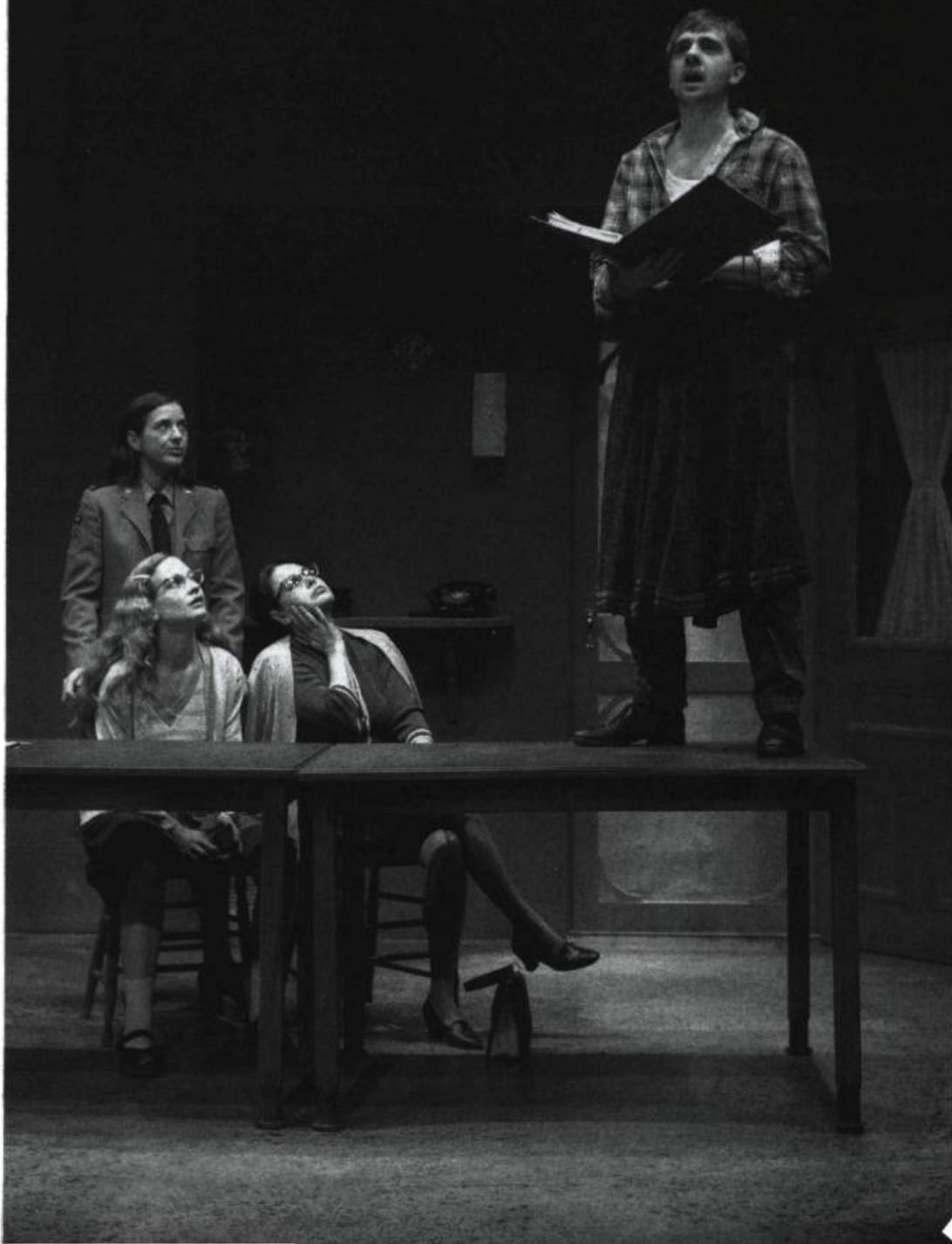
1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lafon, D. (1995). La relecture d'une pièce : mouture textuelle et meule scénique. *Jeu*, (74), 79–88.

LES MUSES ORPHELINES



La relecture d'une pièce : mouture textuelle et meule scénique

Texte de Michel Marc Bouchard. Mise en scène : André Brassard, assisté de Roxanne Henry ; décor et costumes : Mérédith Caron ; éclairages : Yvon Baril ; supervision musicale : Pierre Moreau ; bande sonore : Patrice St-Pierre. Avec Anne Caron (Catherine), Roy Dupuis (Luc), Dominique Quesnel (Isabelle), Louise Saint-Pierre (Martine) et la mère, Jacqueline Tanguay. Coproduction du Théâtre d'Aujourd'hui et du Théâtre Français du Centre national des Arts, présentée au Théâtre d'Aujourd'hui du 7 septembre au 15 octobre 1988.

Texte de Michel Marc Bouchard. Mise en scène : René Richard Cyr, assisté de Suzanne Beaudry ; scénographie et accessoires : Claude Goyette ; éclairages : Claude Accolas ; costumes : François St-Aubin ; musique originale : Michel Smith. Avec Pascale Desrochers (Isabelle), Marie-France Lambert (Martine), Louise Portal (Catherine), Stéphane Simard (Luc) et la participation de Jacqueline Tanguay. Production du Théâtre d'Aujourd'hui, présentée du 14 octobre au 10 novembre 1994, supplémentaires jusqu'au 2 décembre 1994.

L'histoire des représentations des *Muses orphelines* de Michel Marc Bouchard pourrait servir à la grande histoire du texte théâtral, tant elle est exemplaire... Exemplaire de la nature spécifique d'un récit qui demeure tout entier soumis à la mise en scène, c'est-à-dire à la mise en œuvre de ses virtualités. Je m'explique. Je connaissais bien le texte des *Muses orphelines*, pour en avoir été une des premières lectrices et aussi une des premières spectatrices dans la mise en scène proposée par André Brassard en septembre 1988. J'attendais donc avec une certaine impatience sa reprise au Théâtre d'Aujourd'hui, moins pour mesurer le travail scénique de René Richard Cyr que pour juger des modalités de ce que Robert Lévesque n'hésitait pas à qualifier de « résurrection¹ ». On me pardonnera de personnaliser le propos, mais il est, en l'occurrence, important de préciser la position d'une spectatrice que sa mémoire obligeait à une comparaison des productions en fonction du texte. En fait, il s'agissait bien d'évaluer une interprétation, au sens musical du terme, afin d'en apprécier les conséquences dramaturgiques ; savoir dans quelle mesure l'auteur avait remanié son texte pour satisfaire au projet scénique. J'aurais pu ou dû apporter avec moi le texte publié des *Muses...* pour suivre la partition originale de l'œuvre. C'est ce que font les musicologues avertis et ce que n'hésitait pas à faire un grand critique de l'événement théâtral, Bernard Dort. Suivre le texte tout en assistant à sa mise en scène, eût été, dans

1. Robert Lévesque, « La résurrection d'une pièce. Une époustouflante mouture des *Muses orphelines* », *Le Devoir*, Montréal, 20 octobre 1994.

Pascale Desrochers
(Isabelle, « la mongole »)
et Stéphane Simard (Luc).
Photo : Daniel Kieffer.



les circonstances, une attitude critique exemplaire ; néanmoins, elle aurait empêché une analyse de la perception du critique et, par voie de conséquence, l'analyse des effets de la mise en scène sur la perception d'un texte.

Car ma première impression, au sortir de la représentation, corroborait l'affirmation du redoutable critique du *Devoir*: le texte avait été profondément remanié, voire dénaturé pour les besoins de la production. Ce remaniement n'affectait pas la fable dont les données étaient rigoureusement identiques. Les quatre enfants Tanguay, réunis par la plus jeune d'entre eux, attendent, en une sorte de veillée pascale, le retour annoncé de leur mère, disparue voilà près de vingt ans. Le dénouement, le lendemain, substitue à la résurrection de la mère la métamorphose de la plus jeune des filles, « la mongole », qui a manigancé les retrouvailles familiales pour régler ses comptes avec son frère et ses deux sœurs. Comme sa mère autrefois, elle quitte la maison familiale et sort, à vingt-sept ans, de l'enfance dans laquelle la confinait une légère débilité et l'attitude surprotectrice de la sœur aînée qui trouvait là quelques compensations aux frustrations de son instinct maternel. Ce départ est aussi une revanche sur la mère absente qui l'abandonna pour réaliser son destin de femme et suivre un émigré espagnol ; l'enfant qu'elle porte, fruit d'une fugitive rencontre, est bien l'affirmation de l'amour maternel retrouvé, recréé et réinventé comme source de toutes les métamorphoses.

L'histoire était donc intacte. Ce qui, fondamentalement, avait changé, était sa focalisation. Dans le texte original, comme dans la mise en scène de la création, le personnage d'Isabelle, « la mongole », malgré le rôle essentiel qu'elle joue dans le déroulement de l'intrigue, n'apparaissait pas comme l'héroïne. Son poids fictif était fortement contrebalancé par le poids discursif et symbolique du personnage de Luc, le frère

écrivain. Cette focalisation était manifeste dans les choix qui avaient présidé à la distribution. Confier le rôle de Luc à Roy Dupuis, c'était désigner le personnage à l'attention du spectateur, d'autant plus que le reste de la distribution excluait tout vedettariat. Rien ne faisait contrepoids à la notoriété de la vedette montante d'alors². Le choix du metteur en scène, André Brassard, privilégiait un personnage dont la caractérisation renouait avec celle des figures marquantes du théâtre de Tremblay. Luc est un auteur raté qui tente depuis vingt ans de compenser la perte de la mère en s'appropriant son image réelle comme son histoire virtuelle. Il porte les vêtements abandonnés par sa mère dans la maison familiale, dépouilles de la mise en scène de sa passion tout à la fois coupable et exotique. La jupe espagnole, offerte par l'amant, est l'objet d'un double scandale ; celui que provoqua jadis la mère en exhibant au village, jusque dans l'église, cet emblème de sa culpabilité. Scandale du fils qui, vingt ans plus tard, s'exhibe à son tour dans le même costume, marchant sur les traces du chemin de croix maternel pour provoquer la mémoire collective et effacer l'insupportable absence. Cette composition, au sens de rôle de composition, se double d'une tentative de composition fictive qui reproduit les modalités de la première. Si Luc écrit un roman qui réinvente le silence de sa mère, c'est sous une forme épistolaire puisque son livre, *la Correspondance d'une reine d'Espagne à son fils bien-aimé*, est constitué des lettres que l'absente aurait dû lui envoyer, celles qu'il n'a jamais reçues. Il s'agit donc d'un double travestissement, d'une double substitution qui met en scène l'ambiguïté des genres dans des modalités qui ne sont pas sans rappeler certaines constantes de l'œuvre de Tremblay. Certes la question de l'homosexualité du personnage n'est pas clairement abordée dans la pièce. Il n'en demeure pas moins qu'elle est implicitement suggérée par la composition symétrique du quatuor des personnages. Catherine, l'aînée, et Isabelle, « la mongole », seuls personnages confinés, depuis vingt ans, dans la demeure familiale, sont aussi les deux faces de la maternité ; à la maternité stérile de Catherine répondra la maternité triomphante et libératrice d'Isabelle. Martine, la cadette qui sert dans les forces armées canadiennes, porte symboliquement l'uniforme que son père portait comme engagé volontaire dans le conflit de la Seconde Guerre mondiale. Son départ au front, où il trouvera la mort, est provoqué par le scandale d'une autre veillée pascalle au cours de laquelle sa femme et son amant sont mis au ban de la petite société de Saint-Ludger de Milot. Au cours de la pièce, lorsque les enfants rejouent les circonstances de ce scandale, c'est tout naturellement que Martine tient le rôle du père, Luc celui de la mère. Or, Martine est une lesbienne ; cette caractérisation est explicite et fait l'objet d'échanges verbaux assez fielleux entre



2. Les autres rôles étaient tenus par Anne Caron (Catherine), Dominique Quesnel (Isabelle) et Louise Saint-Pierre (Martine). Voir la critique du spectacle par Louise Vigeant dans *Jeu* 49, 1988.4, p. 197-199. N.D.L.R.

Martine et Catherine. La symétrie suggère implicitement ce que le texte refuse ; Luc pourrait très bien être homosexuel...

Or, dans la mise en scène de René Richard Cyr, le personnage de Luc semblait avoir perdu le relief que celle de Brassard lui accordait. On peut en attribuer la responsabilité à l'interprétation de Stéphane Simard plus sobre, moins délirante que celle de Roy Dupuis, mais il y avait plus qu'une pondération individuelle. Au-delà de la direction d'acteurs, c'est tout l'équilibre de la pièce qui avait été remis en question. La comparaison des deux textes, celui de l'édition de 1989 et celui de la production de 1994, montre en effet que seul le rôle de Luc a fait l'objet de coupures significatives. Le rôle ? Pas exactement. Moins le rôle que la part du texte dont le personnage est l'auteur, c'est-à-dire ce livre sans cesse récrit, en gestation. Car ses répliques inscrites dans les dialogues sont presque intégralement respectées. Le remaniement porte sur l'activité créatrice de Luc qui constituait, dans le texte originel, la mise en abyme de la figure du dramaturge.

Les Muses orphelines au Théâtre d'Aujourd'hui en 1988. « Confier le rôle à Roy Dupuis, c'était désigner le personnage à l'attention du spectateur [...] ». Photo : Anne de Guise.



Photo : Daniel Kieffer.

De fait, la seule scène qui ait été supprimée est la scène 1 de l'acte II, scène exemplaire de l'importance du personnage dans le texte initial puisqu'elle le présente seul en scène — c'est l'unique monologue de toute la pièce —, exhibant sa double caractérisation : le travestissement et l'écriture. La didascalie souligne à l'évidence la mise en place d'une célébration quasi rituelle du personnage : « Luc, seul, ouvre la valise. Se déshabille et endosse une magnifique robe blanche. Il prend son manuscrit et y lit. » Il lit une de ces lettres fictives dans lesquelles il attribue à sa mère la description d'une vie fastueuse, tout entière consacrée au plaisir, puis « déchire la page et récrit » :

Avril 1965. J'ai oublié de te dire dans ma dernière lettre que j'ai décidé de retourner à Saint-Ludger de Milot. Je t'ai appelé pour t'annoncer la nouvelle mais c'est à Isabelle que j'ai appris mon retour. Elle me croyait morte. Je ne comprends pas les raisons qui me poussent à revenir. J'arriverai le dimanche de Pâques à midi...

Supprimer toute la scène, c'est sans doute alléger le texte d'un monologue redondant par rapport à l'intrigue, puisque l'annonce du retour est au cœur de l'exposition du premier acte. Mais c'est surtout déposséder le personnage du droit de regard sur l'intrigue qu'il tente d'affirmer par son livre. Il n'y a plus, dès lors, de concurrence entre Isabelle et lui ; elle demeure, elle qui ignore tout du langage, le seul auteur de la saga familiale à laquelle son machiavélisme va ajouter une dernière page qui en sera aussi la conclusion. Dans la perspective de la pièce, ce choix scénique fait plus que modifier le statut du seul personnage masculin, il privilégie, à la représentation, le dramatique, l'action, aux dépens du symbolique, de l'imaginaire. Il n'est pas étonnant que les extraits du livre dont Luc fait la lecture à ses sœurs à la fin de l'acte II soient, eux aussi, l'objet de coupures. Ils servent ainsi plus la rétrospective narrative que l'évocation lyrique. Le récit du voyage qu'entreprend Luc en Espagne sur les traces de sa mère fait d'ailleurs les frais du même effort de concision.

Les motifs de ce traitement appliqué au seul personnage de Luc sont, en partie, imputables aux circonstances de la carrière de l'auteur. La première version des *Muses...* fut présentée très peu de temps après le succès des *Feluettes ou la Répétition d'un drame romantique*, dans un courant d'inspiration que confirmait le choix du même metteur en scène. Le personnage de Luc, fils tout entier voué à l'écriture de la fiction maternelle, n'est pas sans rappeler celui de Vallier, acteur et complice des fictions maternelles. Dans



Marie-France Lambert
(Martine) et Louise Portal
(Catherine). Photo : Daniel
Kieffer.

les deux pièces, figurait, en outre, la concurrence d'un personnage dépositaire de la vérité fictive et de l'instigateur de la mise en scène révélatrice du secret dissimulé dans l'épaisseur du silence de nombreuses années. Comme dans *les Feluettes*, il y a dans *les Muses...* la volonté de savoir la vérité d'une histoire. Cette volonté, représentée dans *les Muses...* par Isabelle, est en contradiction avec celle de Luc qui consacre, dans son livre, le mensonge de la mère. (Celle-ci, loin d'être partie en Espagne, demeure à Québec où elle travaille en usine.) En sacrifiant le personnage de Luc, l'auteur s'est aussi, en quelque sorte, émancipé de la problématique familiale des *Feluettes* organisée autour de la figure du fils, du motif de l'écriture, de la revendication homosexuelle. Faut-il voir un aveu involontaire de cette émancipation dans ces quelques lignes du mot de l'auteur qui ouvre le programme de 1994 ?

Isabelle, « la mongole »
(Pascale Desrochers).
Photo : Daniel Kieffer.

Nous nous contentons de plus en plus du confort que procurent les apparences. La démagogie s'allie au sensationnel, le raccourci l'emporte sur l'explication, le scoop sur le débat de fond.



Pour satisfaire à ces nouveaux codes de société, je devrais vous dire que l'histoire des *Muses orphelines* est vraie. [...] Je devrais vous faire croire que ce frère, cet auteur, cet obsédé qui ne peut s'exprimer autrement qu'en vengeant sa mère, c'est moi.

Il y a dans ce refus, suivi d'une revendication au droit à « la fiction », le signe de la volonté d'affirmer sa maturité créatrice, de prendre ses distances avec les personnages, dont seul, on peut le comprendre, Luc fait les frais. Le propos doit être désormais résolument narratif ; c'est ce propos que servira la mise en scène.

Dans le dispositif scénique tout d'abord. La scénographie de la création est restée célèbre pour son bac de *beans* noirs et blancs dans lequel pataugeaient les acteurs. Les *beans* ont fait oublier l'arène qu'ils comblaient, l'arène autour de laquelle les spectateurs étaient assis très près des acteurs,

percevant ainsi les moindres variations de leur jeu, selon une perspective qui s'apparentait en quelque sorte au gros plan. Dans la mise en scène de René Richard Cyr, le travelling se substituait au gros plan, puisque le plateau était utilisé dans toute sa largeur et très peu en profondeur, pour servir à une vision simultanée des personnages, présentés la plupart du temps alignés. Un jeu de tables, elles aussi alignées d'une extrémité à l'autre du plateau, figurait les différents espaces des chambres respectives des personnages. On pouvait ainsi assister au changement de costume de Martine quittant son uniforme après son arrivée, puis le remettant au départ. Il y avait là une métaphore visuelle heureuse, celle du rang de campagne, mais aussi la manifestation d'une autre figuration, celle de la cellule familiale séparée par la distance et pourtant unie sur la même ligne... de front. Le départ de la mère devenait ainsi le problème de tous, la mise en scène ne privilégiant aucun comportement individuel aux dépens de ceux du groupe, temporairement solidaire dans l'attente. L'effet de cette linéarité était si puissant que les événements extérieurs en perdaient presque leur impact. Le spectateur se rappelant plus aisément le chœur des personnages chantant *la Paloma* que la sortie de Luc, parti narguer, dans la robe de sa mère, les villageois réunis pour la veillée pascalle. Là encore, le dramatique, la représentation effective, l'emportait sur l'évocation.

D'où l'importance du jeu, de la direction d'acteurs qui favorisait, elle aussi, la performance gestuelle, la caractérisation physique. Dans ce contexte, l'interprétation d'Isabelle, « la mongole », ne pouvait être que remarquablement servie par une comédienne, en l'occurrence Pascale Desrochers, qui mettrait au service du personnage une composition reposant sur la posture et la déformation de la voix. « Mongole » est un terme vague qui signifie débile. Or, « mongole », Isabelle l'est moins par quelque difformité physique que par un certain retard langagier qui lui fait ignorer le sens des mots.



« Comme sa mère autrefois, [Isabelle] quitte la maison familiale, et sort, à vingt-sept ans, de l'enfance [...] ; l'enfant qu'elle porte, fruit d'une fugitive rencontre, est bien l'affirmation de l'amour maternel retrouvé, recréé et réinventé comme source de toutes les métamorphoses. » Photo : Daniel Kieffer.

Le handicap est lexical. On mesure que cette donnée du personnage est plus symbolique que réelle. Aussi, dans la première version scénique, Dominique Quesnel ne manifestait dans son jeu aucune des caractéristiques physiques attachées d'ordinaire à la débilité si ce n'était un léger bégaiement qui faisait signe de la quête du personnage. Au contraire, la transparence de son regard et l'harmonie de ses mouvements lui conféraient une sorte d'aura mystérieuse qui magnifiait le manque dont elle souffrait par ailleurs ; il ne manquait à cette créature que la parole ou, plutôt, la maîtrise du code. Le monde des autres lui était certes interdit, mais lui était-il vraiment nécessaire, puisqu'elle trouverait, sans lui, le secret d'une autre communication, celle qui unit le fœtus à sa mère ? Certes le symbolisme ne se payait pas de mots (!) dans cette première version qui voyait le triomphe de la quasi-analphabète sur son prolixe prosateur de frère, réduit au silence par quelques points de suture autour de la bouche, alors qu'elle, étonnamment éloquente, quittait la maison familiale auréolée d'une pulpeuse beauté. Car la création de Dominique Quesnel connaissait, au dénouement, une sorte d'apogée qui exaltait sa blonde beauté évoquant quelque sosie rustique de Marilyn Monroe. Ce traitement était excessif, mais il ajoutait au mystère d'un personnage qui, après tout, doit peu à la vraisemblance fictive. C'est cette vraisemblance que le metteur en scène de la reprise cherche à construire en faisant d'Isabelle un personnage physiquement contrefait, affublé de lunettes et d'une démarche en canard, les épaules de travers et la voix nasillardes. Il a su, pour renforcer cette interprétation, lui opposer la présence ô combien charnelle de Louise Portal qui, elle aussi, tire son personnage vers un naturalisme appuyé qui lui donne une truculence qu'il n'avait pas à la création, où le rôle était joué par la toute petite et menue Anne Caron. Le drame de la communication s'incarne donc dans cette production qui exacerbe la caractérisation de la personne plus que la symbolique du personnage. Le public ne s'y trompe pas, qui trouve dans ce traitement sinon le mode d'une identification du moins le recours à la reconnaissance de personnages typés, la débile comme la matrone frustrée. La lisibilité de l'œuvre en tire, il est vrai, quelques avantages. Des resserrements fictifs mineurs, comme désigner l'amant de Catherine par son titre de docteur plus que par son prénom, sanctionnent la volonté de construire l'histoire, l'anecdote, et de laisser dans l'ombre ce que la première production exhibait dans un jeu maladroit de projections (les diapositives du visage maquillé d'une danseuse espagnole). Au référent fantasmagorique et scéniquement emprunté, à l'image virtuelle du fantasme, on substitua le réalisme savamment magnifié par un superbe dessin d'éclairage qui recréait, selon un procédé qui est en passe de devenir un cliché, la lumière de l'extérieur. Ce réalisme, soucieux de préserver au tableau de genre une lumineuse beauté, effaçant les aspérités d'un texte douloureux, permettait à l'humour de prendre une place de choix. Le style de Michel Marc Bouchard repose, on le sait, sur un mélange de tons qui associe le pathétique le plus mélodramatique aux jeux de mots les plus incisifs. La palette de son talent se prête ainsi à un large spectre dramaturgique qui va du drame existentiel à la comédie d'intrigue. En sacrifiant le rôle de Luc, en donnant le premier rôle à « la mongole », René Richard Cyr a, avec la collaboration de l'auteur, réduit la quête du langage à un dialogue de sourds pour la plus grande joie du public que des heures de *Juste pour rire* ont rendus exigeant.

L'œuvre est là cependant, à peine mutilée d'une scène et de quelques phrases, et pourtant autre. Mais elle présente l'histoire d'une famille qui n'appartient désormais que par le patronyme à la saga des Tanguay que l'auteur élabore depuis *la Contre-nature de Chryssippe*

Tanguay, écologiste jusqu'à *Soirée bénéfice pour tous ceux qui ne seront pas là en l'an 2000*. Une saga qui redistribue sans cesse les données familiales pour mieux en exorciser les blessures ou les déterminismes. La production d'André Brassard, qui avait aussi monté *la Contre-nature...*, s'inscrivait dans cet univers chaotique de la sublimation. René Richard Cyr a privilégié les potentialités spectaculaires de l'intrigue, qu'il a lue comme une histoire centrée autour d'un personnage comique et sympathique. On ne s'étonnera pas qu'après le départ d'Isabelle, maladroitement fardée, le duo final entre Catherine et Luc s'inscrive dans une semi-obscurité, en demi-teintes. Tout est dit et le dénouement joué. L'auteur a définitivement disparu derrière le personnage.

Dans le mot de l'auteur, Michel Marc Bouchard invite le spectateur à « aller au-delà de l'anecdote ». Le spectacle nous invitait, au contraire, à nous plonger dans l'anecdote qu'une mise en scène claire, lumineuse et explicite nous permettait de suivre sans qu'intervienne quelque signe venu d'ailleurs, de l'inconscient peut-être, pour nous rappeler qu'au-delà de l'anecdote le texte originel renouait avec une quête qui ne l'était pas moins.

La mise en scène doit, certes, révéler les potentialités du texte, les expliciter, en assurer la lisibilité. Dans ce sens, la mise en scène de René Richard Cyr est effectivement exemplaire, qui a su mettre en évidence le fil conducteur du récit dramatique. On peut cependant se demander si le but de la représentation est d'effacer du texte dont elle s'inspire les écarts narratifs, de rendre limpide ce qui est obscur, ce qui est justement au-delà de l'anecdote... La quête d'une écriture, en l'occurrence. Mais sans doute était-ce, pour *les Muses...*, l'occasion de couper, comme ses personnages le font, le lien quasi ombilical qui les retenait encore à leur créateur... ♦