

## « Portrait de Dora »

Ginette Michaud

---

Number 27 (2), 1983

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/29322ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

### ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this review

Michaud, G. (1983). Review of [« Portrait de Dora »]. *Jeu*, (27), 152–156.

ser du présent au passé est superbe. La cuisine des Loman est vraiment très exiguë; est-ce un excès de réalisme? Je ne saurais dire. Les lieux étrangers à la maison surgissent (sur des praticables) à chaque extrémité de la scène, ou carrément au milieu. Chaque lieu est ainsi recréé d'une manière réaliste mais, en même temps, on a l'impression que le metteur en scène et le décorateur n'ont pas trouvé comment intégrer ces scènes au reste de la pièce. Mais finalement, l'intégration se fait: on n'a qu'à suivre Jean Duceppe, et à oublier le reste. Ce qu'on fait.

Willy Loman est habillé... en commis voyageur, mais son costume est très foncé. Dès le début de la pièce, il est déjà en deuil — de lui-même. Le passé est clair, gai; le présent est sombre. La toile de fond reprend d'ailleurs cette même opposition. La réussite aussi est claire et gaie: le jeune voisin qui a réussi porte un complet crème comme le frère de Willy qui est millionnaire. Des costumes très sobres: il ne faut pas oublier que c'est une tragédie qui se joue devant nos yeux.

Miller lui-même parle de sa pièce comme d'une tragédie. Willy Loman a enfreint la « loi du succès »; il a échoué et il doit payer. Le metteur en scène, en optant pour le réalisme du décor, ne semble pas avoir voulu privilégier une vision tragique de la pièce. Aucun cérémonial. C'est plutôt un drame réaliste qu'il nous présente. Par contre, le jeu de Duceppe, lui, nous renvoie carrément à la tragédie. Et on embarque. Entre la salle et Duceppe, à certains moments, on pourrait presque parler de communion. Le silence attentif des 750 spectateurs est impressionnant... Béatrice Picard, elle aussi, semble consciente que son personnage participe de la tragédie. Pour les autres acteurs, l'enjeu, en ce sens, semble moins clair.

C'est Michel Dumont qui a signé la traduction, très efficace, du texte américain. Dans la production, il tient le rôle du fils aîné, un rôle difficile. À ce propos, je me demande si la pièce ne trahit pas son époque, ou sa nationalité, par le conflit père-fils tel qu'il nous est présenté.

Chose certaine, on a su trouver à la tragédie de Willy Loman des résonances très actuelles en cette période de crise économique. Le public était venu voir des acteurs, il a été comblé. Et en boni, on lui a raconté une histoire... ordinaire, tellement ordinaire... C'était peut-être la sienne, dénouement en moins.

**élizabeth bourget**

## « portrait de dora »

### une analyse interrompue

Pièce d'Hélène Cixous, écrite à partir du « Fragment d'une analyse d'hystérie (Dora) », de Freud; mise en scène de Denis Marleau; décors de Claude Goyette; costumes de Lise Bédard; éclairages de Dominique Gagnon; chorégraphie de Daniel Léveillé. Avec Hubert Gagnon, Ginette Laurin, Jean-Pierre Matte, Anne-Marie Rocher, Lise Roy, Claude Sandoz. Production du Théâtre Ubu présentée au Quat'Sauls Bar, du 25 mars au 19 avril 1983.

Je ne lis jamais *Dora* (celle de Freud) sans être émue. Émue d'abord par la figure de cette sauvage Dora qui, en interrompant prématurément la cure, en congédiant Freud comme un vulgaire gouvernante à l'aube de ce nouveau siècle (elle quittera Freud le 31 décembre 1899), s'abandonne elle-même, refusant toute sublimation qui aurait peut-être pu la « sauver »: l'écriture, dit-elle quelque part, n'est pas son affaire, pas plus que le don des grands Mystiques, pour lesquels elle éprouvait pour-

tant une certaine attirance. Dora lève ainsi un pan de voile sur la scène de l'inconscient pour, finalement, en renforcer le refoulement. Dora, qui veut tout (et tous: elle se donnera indifféremment à chacun des personnages de son roman familial, homme ou femme), finira par ne plus rien vouloir, ni rien désirer: sèche, vengeresse, elle règle son compte à tout son petit monde et part, seule, dans un bel *acting-out*.

Je suis aussi émue par la figure de Freud qui cherche ici à écrire la psychanalyse, *cette* psychanalyse, et qui se livre surtout dans les notes en bas de page. Avec une rare intégrité, Freud écrit donc l'histoire de ce cas difficile, à travers ses tâtonnements, ses revirements — ses coups de théâtre: mais il s'agit alors d'un théâtre très fin de siècle! —, ses interventions (dieu, que l'analyste était bavard en ce temps!), ses interprétations parfois brillantes, parfois trop prévisibles, qui ratent le *timing* de l'analyse. Ce « Fragment d'une analyse d'hystérie » se lit paradoxalement comme un « roman à clef », malgré les mises en garde répétées de Freud envers une telle réception qu'il qualifie de « répugnante »<sup>1</sup>: « Ce serait l'indice d'une étrange et perverse lubricité », dit-il encore à ce propos. (C'est bien sûr le cas du spectateur de *Dora*.) Freud réussit littérairement là où il échoue analytiquement. Ce récit de cas est théâtral en lui-même (voilà sans doute l'une des raisons qui ont amené Hélène Cixous à lui donner cette forme lors de sa réécriture). Freud y réussit l'écriture de son échec (peut-être le plus cuisant de sa carrière), puisqu'il n'est pas arrivé, avec Dora, à prendre la mesure du transfert qu'il considère encore à l'époque comme le plus grand obstacle à la psychanalyse; il viendra bientôt à le voir comme son seul

et son plus puissant auxiliaire. On peut, en tout cas, dire qu'il mettra, lui, le temps qu'il faut (ce temps que refuse Dora) — de 1899 à 1923 — pour faire le deuil de cette analysée-là, et « liquider » son contre-transfert.

Dans cette histoire où tout est question de déplacement(s), de (mauvaise) lecture, d'interprétation, il n'est peut-être pas inutile de marquer, même un peu longuement, la part qui revient à chacun: à Freud et à Dora d'abord, à Hélène Cixous ensuite, à Denis Marleau enfin, qui signe cette mise en scène.

Le texte de Cixous est lui aussi émouvant, mais à d'autres égards. Cixous opère un déplacement majeur qui oriente toute sa lecture: elle choisit de tout centrer sur Dora, elle constitue celle-ci comme le sujet (et la victime de la société hystérique-historique d'une Vienne *dorée* et répressive) de son histoire, alors que le drame de Dora était, peut-être, de ne jamais savoir où se trouvait vraiment *sa* place, quel était l'objet véritable de son désir. Cixous montre donc Dora comme « l'incarnation de l'interdit qui pèse sur la bouche de l'amour [...], comme la rencontre inédite de la psychanalyse et d'une histoire de femme »: c'est ainsi, en tout cas, que Denis Marleau et le Théâtre Ubu l'ont lue, résumée et traduite dans leur communiqué, et qu'ils ont choisi de la représenter.

*Portrait de Dora* m'apparaît comme un texte qui, comme celui de Freud, est marqué historiquement et exige un certain déchiffrement. Créée en 1976 par la Compagnie Renaud-Barrault<sup>2</sup>, la pièce de Cixous, non seulement ne fait pas la part belle à Freud dans cette histoire,

1. Sigmund Freud, « Fragment d'une analyse d'hystérie (Dora) », *Cinq Psychanalyses*, Paris, P.U.F., (1954) 1973, p. 3.

2. Avec des moyens techniques importants: l'audiovisuel, une « participation dansée », et même des séquences filmées par nulle autre que Marguerite Duras (!). La mise en scène était de Simone Benmussa.





mais elle réduit encore, par son parti-pris féministe<sup>3</sup>, la Dora de Freud (c'est l'époque, en France, où « Femmes en mouvement » se préoccupe d'édition, de « Psychanalyse et Politique », de théorie et de pratique). Dora est alors l'occasion, pour Cixous, de régler certains comptes: à la limite, on pourrait, avec le recul, lire Dora comme la proto-histoire du féminisme sur la scène française.

Cela conduit, en certains points du texte, à une mé-lecture, et même à un refus de lire qui s'apparente d'assez près à une résistance à la psychanalyse elle-même: je pense en particulier à la (ré)interprétation de Cixous qui voit dans l'*acting-out* final de Dora un signe de libération par lequel Dora se guérira seule (ou entre femmes).

Malgré les réserves qu'elles peuvent — et encore plus aujourd'hui — susciter sur le plan théorique, les qualités du texte de Cixous (comme texte *littéraire*) restent indéniables, évidentes. Qu'en est-il au plan théâtral? Denis Marleau est demeuré fidèle, totalement, au texte de Cixous, fidélité que je juge, pour ma part, trop ajustée, trop serrée. Je lui reprocherais surtout d'avoir sacralisé le texte de Cixous, de ne pas l'avoir suffisamment ouvert, fait travailler, déplacé: en un mot, de ne pas l'avoir *relu*. Ainsi, il a évité (sauf erreur) de représenter les scènes qui avaient été écartées lors de la création de la pièce; il a choisi de laisser à la seule Dora le poids de jouer (ou de

faire) l'hystérique. Pourquoi fallait-il, en effet, lire Dora comme l'unique dépositaire de l'hystérie? Tous ne sont-ils pas dans cette histoire, et à des degrés divers (Freud y compris), gagnés par la contagion affective de l'hystérie? Et l'hystérie doit-elle toujours, au théâtre, se traduire hystériquement, c'est-à-dire par un texte gueulé à toute force? L'idée du dédoublement de Dora était, par contre, une belle idée: Dora-danseuse réussissait à suggérer beaucoup, et de manière *précise*. La Dora-danseuse m'a d'ailleurs paru plus proche, analytiquement parlante, de l'image qu'on peut se former de la Dora décrite par Freud: sauvage, aphasique, secouée de symptômes, ne maîtrisant pas les affects violents qui la touchent de partout, vouée à sa douleur muette, souffrante. La chorégraphie de Daniel Léveillé (exécutée avec grâce par Ginette Laurin) agissait moins comme un complément de la représentation que comme un supplément de celle-ci, lui apportant quelque chose *de plus*, rejoignant une certaine vérité du corps: qu'on pense à cette scène où Dora, en guise de signe amoureux, offre à chacune des figures aimées son hystérie en se courbant dans un arc de cercle au-dessus d'elles, figures qui la rejettent à chaque fois au centre de la scène, centre duquel Dora tente justement ainsi de s'échapper; ou encore à cette danse-envol où l'élan de Dora ne cesse de se briser et de recommencer, sur place, comme dans un mauvais rêve (la mise en scène reprend alors un signifiant-maître qui traverse toute l'oeuvre de Cixous: le vol).

Cette mise en scène du *Portrait de Dora* pose peut-être par là une question importante en confiant à la danse, qui est un autre langage, l'essentiel de son propos: l'analyse ne serait-elle pas, en son fond, irreprésentable, porteuse d'une

3. Antoinette Fouque, « inspiratrice du mouvement Psychanalyse et Politique (Psych et Po) », estimait récemment que le féminisme était « revanchard, régressif »: « un détournement, un redoublement de l'aliénation traditionnelle » (« La Sphinge sans Oedipe », *Le Nouvel Observateur*, n° 962, 15 avril 1983, p. 66). Voilà un éclairage intéressant — et qui a l'avantage de confirmer mon hypothèse de lecture! —, concernant l'effet « revanche » qui affleure par endroits dans la Dora de Cixous.

telle charge dramatique qu'elle ne saurait convertir celle-ci sur une scène... de théâtre? C'est une question qui vient au spectateur devant cette pièce où aucun analysé, aucun analyste ne saurait se reconnaître. Si *Dora* est une psychanalyse de l'ancien siècle, si elle appartient à une certaine archéologie de la psychanalyse, à un temps encore pré-analytique en un sens (elle se situe, en tout cas, à sa bordure), n'y-a-t-il pas quelque ambiguïté à la monter en 1983 sans la réinterpréter?

**ginette michaud**

## «gigogne»

### emboîtement ou enfilade?

Pièce élaborée d'après une idée originale de Robert Gravel; régie: Paule Maher; aide à la conception et à la réalisation: Paul Savoie. Avec Roch Aubert, Danielle Bergeron, Robert Claing, Danièle de Fontenay, Robert Gravel, Mehdi, les Minimax, Luc Morissette et Anne-Marie Provencher. Production du Nouveau Théâtre Expérimental, à l'Espace Libre, du 19 avril au 21 mai 1983.

Ce fut une occasion ratée. Un bel élan. Un gros travail basé sur une idée originale fertile, mais insuffisamment exploitée.

Le spectateur assiste successivement à un film de Méliès sur un voyage dans la lune, à un extrait du *Fils naturel* de Diderot, à une série de numéros de prestidigitation, à un spectacle de chansons de cabaret *cheap* offert par deux lilliputiens, à un sketch de marionnettes (Punch et Judy)... et, pour finir, à un court numéro d'homme-castelet et à un concerto pour piano.

L'aménagement scénographique révèle l'ampleur de la tâche à laquelle s'est mesuré le collectif. On a construit en effet, à l'intérieur du théâtre, une suite de lieux autonomes où peuvent prendre place, chaque fois, quarante spectateurs. Le tout, surpris, se décompose à la fin pour laisser le public un peu perdu dans l'Espace Libre ainsi retrouvé.

Or, tant d'ingéniosité n'a pu dissiper, tout au long du spectacle, un malaise né d'un double malentendu. Le terme gigogne évoque le théâtre dans le théâtre, fascination éternelle que Shakespeare et Molière ont connue avant nous. Cette idée d'emboîtement, de l'infiniment