

**« Les Feluettes »**  
**Aimer/tuer**

Isabelle Raynauld

---

Number 49, 1988

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/259ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Raynauld, I. (1988). « Les Feluettes » : aimer/tuer. *Jeu*, (49), 168–173.

# «les feluettes»: aimer/tuer

*Les Feluettes ou la répétition d'un drame romantique* de Michel Marc Bouchard dans la mise en scène d'André Brassard est une production dont on a beaucoup entendu parler. Ce qui m'intéresse n'est pas tant la réception par le public québécois de ce qui a été appelé «l'événement théâtral de l'automne<sup>1</sup>», que certains aspects saillants du texte et de sa mise en scène. Je pense surtout au jeu du théâtre dans le théâtre où comme des poupées russes les récits différents s'emboîtent les uns dans les autres; au type d'investissement demandé aux spectateurs alors qu'ils sont témoins d'un procès dont l'accusé est parmi eux, dans la salle; à ce qu'a impliqué et permis le choix de voir jouer tous les rôles par des hommes, y compris ceux des femmes; et enfin à l'imbrication troublante de l'amour et de la mort, lorsque la preuve ultime d'amour n'est plus de donner la vie mais bien la mort. «L'amour peut-il être aussi puissant que cela?» (Vallier, Épisode 6, p. 113)

## prologue

Le début des *Feluettes*, tel que l'a imaginé Brassard, est drôle et donne envie d'écouter la suite. Alors que les lumières baissent, on entend les habituels craquements de fauteuils, raclements de gorge, soupirs inquiets alors que chacun cherche un peu précipitamment la position la plus confortable. Des hommes dont seuls les visages sont éclairés entourent le public et les premières répliques sont échangées du fond de la salle, soit *derrière* les spectateurs. Fraîchement installés, ces derniers sont déjà obligés de se retourner, de tendre le cou et l'oreille, de déplacer leur manteau bien plié pour avoir droit aux premières minutes que chacun sait cruciales. Résultat: la pièce vient à peine de commencer et la salle est désorganisée, désorientée. En plus, à peine les spectateurs sont-ils à peu près stabilisés le cou tordu qu'ils voient les comédiens s'avancer vers la scène, ce qui les force à se réinstaller de nouveau. Le public devient alors sa propre caricature et tout se passe comme si on revoyait (revivait) trois fois les premières minutes de la pièce, alors que le silence gagne la salle, étouffant le froissement des manteaux.

## l'emboîtement des récits

Par cette ouverture mouvementée, non seulement passe-t-on de la salle à la scène mais il s'effectue à ce moment-là un triple glissement temporel puisque le public de 1987 assiste d'abord (le cou tordu) à un dialogue qui a lieu en 1952 et au cours duquel est annoncée «la répétition d'un drame romantique» qui mènera au Collège de Saint-Sébastien à Roberval en 1912 où des élèves répètent *le Martyre de saint Sébastien* de Gabriele d'Annunzio dont l'intrigue se passe à la fin de l'Antiquité. Ouf. De la rue Durocher par un soir de tempête de neige à la Rome de César remise au jour par un prêtre metteur en scène lui-même joué

1. 1987, saison de la création. N.d.l.r.

en 1952 par un ex-détenu devant un public de 1987, le texte des *Feluettes* n'est certes pas figé dans le temps! Pourtant, si cet emboîtement des récits permet au spectateur d'entrer dans la représentation comme Alice tombe dans le terrier du lapin, le réveil (ou la chute) est brutal.

Nous sommes en 1952, les personnages sont des ex-détenus qui ont accepté de recréer pour un des leurs, Simon, quelques épisodes de sa vie de collègue. Si ces ex-détenus encerclaient efficacement le public au cours du prologue, ils ne reprendront malheureusement plus la parole une seule fois en tant qu'hommes de 1952. Seuls Simon, vieilli (Hubert Gagnon), et Bilodeau devenu évêque (Jean Archambault) échangeront des répliques venant du récit «1952». Ainsi d'une histoire prometteuse qui se déploie et joue d'abord comme un accordéon, le récit de 1912 recouvre bientôt tous les autres et cela à un point tel qu'on en vient à sursauter lorsque Mgr Bilodeau (1952) émergeant de son écoute par trop passive intervient soudain de la salle. Ses exclamations, très sporadiques, ressemblent plus à des interventions un peu mécaniques devant servir à rappeler au public le récit de 1952, qu'à de «réels» cris de protestations provoqués par ce qui a lieu sur scène. Alors que la répétition du *Martyre de saint Sébastien* traverse avec souplesse le récit de 1912, Simon (Denis Roy) et Vallier (Jean-François Blanchard) se servant souvent des répliques du *Martyre* pour se dire leur amour, le passage du récit de 1912 à celui de 1952 est plus cahoteux. Est-ce dû à la présence dans la salle de Mgr Bilodeau?

### la scène et la salle

Assis parmi nous, cloué à un fauteuil disposé dans l'allée centrale, face à la scène, le personnage de Mgr Bilodeau occupe la place du Roi. Loin d'être divertie par le spectacle, il assiste à son procès. Si sa présence parmi le public augure d'abord d'une bonne joute de théâtre, elle devient rapidement dérangeante. Mgr Bilodeau étant lui-même un spectateur, il est à la fois celui qu'on regarde et écoute et celui qui réagit avec nous, mais de façon



Vallier entreprend d'enterrer sa mère avant de l'étrangler. «L'amour ici ne va jamais sans destruction.» Photo: Robert Laliberté.

décalée, à ce qui se passe sur scène. Et malheureusement, alors qu'une telle mise en place aurait pu donner aux spectateurs le sentiment d'être eux-mêmes en procès et permis une circulation vive et animée d'un récit à l'autre, la présence, insuffisante finalement, de Mgr Bilodeau fausse le rapport scène-salle. Car quel type d'investissement est-il permis aux spectateurs alors qu'un des personnages est assis parmi eux, témoin, bien qu'à titre différent, d'une histoire qui ne concerne que lui?

Spectateur privilégié d'une histoire bâtie pour lui et autour de lui, il est aussi doté d'attributs que ne connaît pas le spectateur habituel: il parle aux personnages sur scène! Sorte de sur-spectateur (comme on dit un surhomme), c'est comme si ce personnage aspirait vers lui toute la représentation, devenant le seul destinataire du texte pendant que la salle, elle, devient spectatrice de *son* écoute (assez variable d'ailleurs). Alors que la présence (aux deux sens du terme) de Mgr Bilodeau dans la salle se laisse oublier et perd de son efficacité, il est facile d'imaginer (parce que la mise en scène d'André Brassard est riche au départ) que ce même personnage, assis sur scène, pourrait provoquer une toute autre série d'images et de recouvrements des récits. Par exemple, les *deux* Bilodeau (celui de 1912 et celui de 1952) se retrouveraient en scène en même temps, rendant *visible* le hiatus temporel tout en faisant l'économie des répliques servant à rappeler à intervalles réguliers le récit de 1952. Aussi, le fossé séparant le public de 1987 du spectateur de 1952 se creuserait,

Simon étreint par sa future fiancée: «à chaque instant on a la possibilité de se rappeler que Lydie-Anne est aussi un homme».  
Photo: Robert Laliberté.



encourageant les spectateurs à «choisir leur camp» tout en faisant un peu de gymnastique narrative avec les différents temps de l'histoire. Et le jeu d'emboîtement des récits et du théâtre dans le théâtre seraient en activité à tout moment au lieu de devoir être réactivés verbalement, de façon plus artificielle.

Au fond, si la présence de Mgr Bilodeau dans la salle est si gênante, cela vient peut-être du fait qu'en ayant à ses côtés Mgr Bilodeau, le public se trouve automatiquement rangé du côté de l'Évêque, bref de la société bien pensante et (dans ce cas-ci) hypocrite, ce qu'il n'aime pas forcément. Par ailleurs, on peut se demander si le surinvestissement de Mgr Bilodeau comme spectateur privilégié n'a pas pour effet de déresponsabiliser les spectateurs qui se trouvent en quelque sorte protégés par ce spectateur-tampon qui absorbe, au lieu de les provoquer, une part des conflits qui doivent être à la source de la communication de la salle avec la scène.

### **il faut tuer son amour...**

Simon, jouant Sébastien : Il faut que chacun tue son amour pour qu'il revive sept fois plus ardent.  
(p. 28, Épisode 1)

Amour et mort. Mourir d'amour, mourir d'aimer, aimer à en mourir, à la vie, à la mort, «Tu me tues, tu me fais du bien<sup>2</sup>». Couple infernal<sup>3</sup>, toujours aussi poignant, l'amour pour être vrai et grand a toujours été mesuré à la mort, seule limite honorable qui clôt et permet l'amour à la fois. Et l'amour n'est peut-être vivable que s'il est constamment menacé de mort.

Dans *les Feluettes* l'amour se fait meurtrier, dévastateur. La preuve ultime de l'amour n'est plus de donner la vie mais bien la mort, parce que l'amour, dans la mort, ne meurt pas mais «revit sept fois plus ardent». S'il n'y avait que la mort... mais dans *les Feluettes*, il y a aussi la souffrance, l'agonie même. La mort pour être salvatrice doit blesser, arriver lentement, se faire désirer. Sanaé demande à Sébastien de le laisser (et de le regarder) se faire transpercer de vingt-deux flèches; la mère de Vallier lui demande d'abord de l'enterrer vivante puis de *l'étouffer*; Vallier demandera à Simon de mourir par le feu et enfin, Mgr Bilodeau implorera qu'on le tue — ce qui lui sera refusé — parce qu'il a aimé Simon au point de «vouloir détruire son âme» (p. 125, Épilogue). L'amour ici ne va jamais sans destruction. Pour prouver et dire son amour à Vallier, Simon met le feu à la ville. Vallier, fort de l'amalgame amour/souffrance/mort dira : «Il envoie des signes pour que je comprenne qu'il souffre», c'est-à-dire qu'il m'aime. Que ce soit l'amour qu'éprouvent Vallier et Simon, l'amour du fils pour la mère, le non-amour du père pour sa famille, l'amour déçu du père pour son fils ou l'amour gâché et mensonger de Lydie-Anne et Simon, l'amour dans *les Feluettes* est malheureux, trompeur, mortel.

Vallier: Dis-moi que tu m'aimes et je te tue! (p. 31, Épisode 1)

### **l'eau, le feu, la terre et l'air**

Si l'amour de Simon pour Vallier est littéralement incendiaire, dans la mise en scène de Brassard, le feu, ou plutôt les incendies de la gare, du couvent et du grenier, ponctuent les différents épisodes et nous sauvent agréablement des associations d'idées cent fois rabâchées du feu purificateur, des feux de l'enfer et de la passion et surtout de la «brûlure»

2. Duras, Marguerite, *Hiroshima mon amour*, Éd. Gallimard, Paris, 1961.

3. Comme est encore perçu le couple homosexuel d'ailleurs.

de l'amour... Le texte, lui, y échappe moins nettement, et lorsque le feu est associé à l'eau, à l'air et à la terre, le tout s'alourdit d'un symbolisme qui, bien que riche, n'est pas toujours vivifiant.

Vallier: Et le soleil et l'eau, c'est nous. (p. 117, Épisode 7)

Chacun des personnages principaux est jumelé à l'un des quatre éléments: Simon au feu, Vallier à l'eau, lui qui passe «ses longues journées sur la Méditerranée», ou encore qui est dans son bain quand Simon lui déclare son amour. La mère de Vallier, la «comtesse» a les ongles pleins de terre; aussi, en plus d'en venir à manger un gâteau de terre, elle dira avant de se faire enterrer que le «[...] corps pourrissant devient une terre fraîche qui est le plus bel héritage qu'on puisse laisser à un autre». Enfin, la «belle Parisienne», Lydie-Anne de Rozier elle, arrive par les airs, dans son bel aérostat. Si individuellement, les personnages gagnent à avoir chacun un attribut, l'association systématique des quatre éléments affaiblit, me semble-t-il, l'ensemble en faisant d'une attribution un procédé.

### **lorsque l'homme se fait femme**

Par contre et pour revenir une dernière fois à la mise en scène, l'idée de faire jouer tous les rôles par des hommes donne un relief à l'histoire et aux répliques qu'une distribution habituelle n'aurait sûrement pas rendu et dont l'atmosphère trouble aurait été absente.

Quand Lydie-Anne, jouée par un homme (Yves Jacques), dit suavement à Simon: «Ne craignez rien. Avec moi, vous ne risquez pas le fouet.» (p. 67, Épisode 2), et qu'à chaque instant on a la *possibilité* de se rappeler que Lydie-Anne est aussi un homme, l'autonomie avec laquelle les mots et les gestes peuvent respectivement jouer dans une mise en scène atteint son paroxysme. Qu'y a-t-il de plus jouissant au théâtre sinon le geste qui contredit ou alors détourne subtilement le sens de la parole?

Car on n'oublie jamais complètement qu'il y a un homme sous les personnages de la mère, de la future épouse et de la femme du docteur. Comme les personnages sont dans le premier récit des ex-détenus, les rôles de femmes sont bel et bien des personnages d'hommes jouant des femmes et cela, pour les besoins de la reconstitution du drame destiné à «punir» Mgr Bilodeau et destiné aussi, probablement, à calmer les esprits puritains en justifiant auprès d'eux la distribution masculine qui pourtant donne une bonne partie de son intérêt à ce mélodrame.

Indépendamment du travail précis des comédiens, les costumes<sup>4</sup> sont des vêtements d'hommes dont on a simplement et légèrement fait varier la connotation habituelle: une chemise échancrée dégage les épaules comme un bustier Marie-Antoinette; un rideau autour de la taille et le col de la chemise relevé concourront à faire de René Gagnon une mère inoubliable, et un chapeau bien féminin rappellera seul les atours de la Baronne de Hüe (Claude Godbout). Ni travestis, ni femmes caricaturales, c'est quand même par l'exagération du geste féminin que les comédiens arrivent à faire voir efficacement des rôles de femmes à travers le filtre du personnage de l'homme jouant la femme. Par ce jeu, des répliques autrement anodines trouvent une autre signification. À peu près toutes les répliques de Lydie-Anne font voir et entendre les fissures du sens grâce au geste qui dit tout autre chose que le mot. Quand Simon embrasse sa future épouse, c'est encore un homme (que tout contribue à rappeler) qu'il embrasse.

4. De Marc-André Coulombe assisté d'Annie Dréau et de Serge Saint-Onge et de Rachel Tremblay aux perruques.



Cette fois c'est Vallier (Jean-François Blanchard), l'amant «légitime», qui, répétant des phrases du *Martyre de saint Sébastien*, dit son amour à Simon (Denis Roy). Photo: Robert Laliberté.

Si ces jeux d'échos et de reflets trompeurs ont donné aux *Feluettes* de vrais «personnages», c'est en ce qui a trait à l'identification du spectateur que le bât blesse. Devant une histoire tout entière dirigée vers un personnage-spectateur-en-procès jouée par des ex-détenus qui se passent des femmes<sup>5</sup> mais non de leur rôle (mère, amante, épouse), le spectateur ne peut pas faire autrement que de voir, simultanément, et la mère et l'homme qui la crée. Et bien que l'interprétation des comédiens ait été par endroits fascinante, il vient un moment où l'air manque dans ces univers ultra-typés: l'Église, la prison, le collègue, l'amour homosexuel et, il faut bien le dire, le théâtre dans le théâtre qui, lorsqu'il n'est pas complètement exploité, s'aplatit et finit même par brouiller le cours des différents récits.

Et si Simon jouant Sébastien dit qu'il faut tuer son amour pour qu'il revive sept fois plus ardent, peut-être faudra-t-il tuer une part des *Feluettes* pour que texte et mise en scène nous reviennent sept fois plus ardents.

**isabelle raynauld**, mars 1988

5. Eh oui, c'est possible!