

« Marguerite » ou la feinte trinité »

Brigitte Purkhardt

Number 61, 1991

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27711ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Purkhardt, B. (1991). Review of [« Marguerite » ou la feinte trinité »]. *Jeu*, (61), 143–147.

catastrophisants s'attachent généralement comme un grelot. L'humour et l'ironie préservent la pièce de cela, et l'image du breuvage de coquelicots prend, à cet égard, toute sa valeur, puisqu'elle signale que l'objet réel de la critique est moins un «état de la situation» (qui n'est jamais que conjectures) qu'une accoutumance à dire et penser ledit état dans les sempiternels mêmes termes. Il est important, en terminant, d'insister sur la précision et l'énorme générosité physique de tous les comédiens, parmi lesquels Marcel Pomerlo, en Fils torturé, s'avère brillant, tandis que Leni Parker a, comme prévu, du génie.

pierre popovic

«marguerite» ou la feinte trinité

Texte de Marie-Hélène Letendre d'après *le Maître et Marguerite* de Mikhaïl Boulgakov. Conception et mise en scène : Marie-Hélène Letendre; éclairages : Sylvain Letendre; équipe de production pour la scène : Lucie Mineau (direction), Colette Drouin (régie éclairages), Steve Montambault (régie vidéo/son), Jacques Bélanger (montage bande sonore); équipe de tournage vidéo : John Gianvito (caméra), Laura Davidson (assistance technique), Jacques Bélanger (tournage photomontage vidéo). Avec Marie-Hélène Letendre interprétant Marguerite sur scène, le Maître sur vidéo et le Diable sur bande sonore. Production du Théâtre Bête, présentée à l'Espace la Veillée du 16 octobre au 3 novembre 1991.

le «théâtre bête» : animal et instinctif

Une toute nouvelle troupe, fondée par Marie-Hélène Letendre et Lucie Mineau, vient de faire ses débuts à la Veillée. Il s'agit du Théâtre Bête qui compte privilégier l'expression par le corps et le geste, la communication par l'image et le symbole, une esthétique spectaculaire axée sur la performance de l'actrice et de l'acteur ainsi que sur la représentation d'un certain malaise à «être» dans une société plus souvent qu'à son tour déshumanisante. Toutes ces finalités se manifestent à divers degrés dans la pièce inaugurale de la troupe, *Marguerite*, une création de Marie-Hélène Letendre, inspirée du roman de Mikhaïl Boulgakov : *le Maître et Marguerite*. En effet, s'y

déroule la mélancolique histoire d'une double passion — l'une consacrée à l'amour de l'âme-sœur, l'autre vouée au culte de l'écriture — que contrarie et bafoue l'incompréhension d'un monde aussi obtus que mesquin. Et c'est par le biais du mouvement et du rythme, de l'évocation et du silence, que se livrent les aléas du drame, dans une scénographie impressionniste combinant la figure et la métaphore, à travers une interprétation complexe puisqu'une seule comédienne assume le jeu d'une situation à trois personnages.

Le Théâtre Bête s'est d'ailleurs constitué pour donner vie à *Marguerite* que le Théâtre Zoopsie avait d'abord voulu monter, puis avait abandonnée n'ayant pas réussi à obtenir de subventions. Marie-Hélène Letendre a alors investi ses économies dans le projet et, grâce à l'appui de commanditaires et de sympathisants, elle a pu mener à terme une «gestation» commencée il y a une bonne dizaine d'années. Car l'héroïne du roman de Boulgakov hante depuis longtemps l'auteure de *Marguerite*... Depuis 1982 plus précisément, alors que Marie-Hélène Letendre suivait un atelier dramatique dirigé par Téo Spsychalski du Théâtre Laboratoire de Pologne. Dans le cadre d'exercices visant la construction de personnages, elle opte pour la création d'une sorcière. Question de faire venir de l'eau au moulin, Spsychalski lui recommande la lecture du *Maître et Marguerite*. Elle est immédiatement fascinée par l'ambiguïté du personnage de Marguerite qui allie la réserve à la démesure, la fragilité à la force et que caractérise surtout une immense générosité. Plus tard, au cours d'études universitaires en art dramatique, Marie-Hélène Letendre «expérimente» Marguerite quand cela s'avère possible. Le personnage s'intensifie peu à peu, s'approprie une identité et monte enfin un jour sur la scène. Une première version de *Marguerite* est présentée en mars 1989 à l'Université Bishop de Lennoxville. Une seconde en janvier 1990 à la salle Claude-Gauvreau de l'UQAM lors de la commémoration des dix ans d'existence de la maîtrise au Département de théâtre. Au printemps 1991, dans le cadre d'un festival de jeune théâtre, *Marguerite* est produite à Wrocław, en Pologne, chez Grotowski. Enfin, à l'automne, avec la collaboration de la Veillée,

la pièce s'engage dans une série de représentations dans la métropole.

à la recherche de «m»

Marguerite relate l'histoire d'une femme passionnément éprise d'un écrivain ayant commis un roman sur Ponce Pilate. Le «Maître» soumet le manuscrit au rédacteur en chef d'une revue, qui le refuse. Pourtant des articles accusateurs pleuvent de toutes parts contre l'amant de Marguerite soupçonné des plus sombres machinations à l'égard du système. Il finit par disparaître mystérieusement. Le souvenir du Maître obsède l'amante esseulée qu'accoste un jour le Diable avec l'intention de lui quémander une faveur. Il donne un bal pour la fête de la pleine lune de printemps et requiert les services d'une hôtesse portant le nom de Marguerite. La jeune femme accepte de se transformer en sorcière et de présider le bal à condition que le Maître lui soit rendu. Ce que le Diable lui accorde. La scénographie et la mise en scène de la pièce traduisent subtilement les aspects mythiques qui sont en filigrane de l'anecdote.

Dès son entrée dans la salle, le spectateur se sent pris dans une ambiance cérémonielle. Au pied d'un écran qui sert de mur de lointain est agenouillée l'actrice devant treize lampions disposés en forme de «w» (le diable s'appelle Woland). Elle accueille le public en tournant lentement la tête. La musique débute au même instant. L'actrice se relève alors pour déambuler plusieurs fois du côté cour au côté jardin dans un mouvement de va-et-vient entrecoupé d'arrêts. La tragédie grecque s'ouvre sur un rituel semblable lorsque le chœur entonne la *parados* dont les origines remontent à la danse de la grue exécutée autour de l'autel d'Aphrodite en mémoire des errances vécues par les victimes du Minotaure dans le Labyrinthe de Crète. De manière analogue, la recherche de «M» enclenche une lente errance à travers le dédale de la mémoire et du désir. Un immense cercle se perçoit sur l'aire de jeu, composé de feuilles et de fleurs séchées, de rameaux et de tiges de palmier.



Plusieurs impressions surgissent aussitôt. D'une part, le cercle s'apparente à l'univers fermé du Maître, à l'asile où on le détient depuis sa disparition, où il tourne en rond sans espoir de salut. Mais d'autre part, il représente le cycle qu'entreprend Marguerite pour retrouver le Maître. Une quête de l'autre, certes, doublée d'une quête de soi. Le cercle rappelle encore la sphère magique propice à l'invocation de Satan et aux pactes diaboliques. Au centre de l'anneau, s'entassent quantité de papiers froissés camou-

Le cercle : univers fermé, sphère magique, avec, en son centre, quantité de papiers froissés... ou l'œuvre déchetée du Maître. Photo : Perry Beaton.

flant la plupart des accessoires de la pièce qui seront retirés par la comédienne au gré des besoins du jeu. Après avoir éteint et renversé les lampions, Marguerite se glisse dans ce qui ressemble d'abord à un nid, au refuge qui abrite le secret des amants. Le monceau tient aussi de l'«arrière-boutique» (dans le sens junguien du terme), du capharnaüm où s'entremêlent les souvenirs et les espoirs, les idées et les sentiments. C'est encore l'œuvre déchiquetée du Maître, qui parle par bribes, et dont Marguerite tente de recoller les morceaux. Derechef, un seul élément de décor couvre trois réalités ou trois espaces, de la même façon qu'une seule actrice incarne trois personnages.

Cette trinité interprétée en solo est le fruit du mémoire de maîtrise en création de Marie-Hélène Letendre. Celle-ci y explorait les procédés scéniques susceptibles d'aider un même acteur à camper plusieurs rôles. *Marguerite* témoigne d'une telle possibilité. Des trois personnages de la pièce — le Diable, le Maître et Marguerite —, seule cette dernière est jouée sur la scène. Pour compléter la distribution, la comédienne prête sa voix déformée au Diable, et son image travestie au Maître. En effet, le Diable ne se manifeste que sur la bande sonore et le Maître n'apparaît qu'à l'écran.

Le Diable s'exprime d'une voix grinçante, caverneuse, ricanante que ponctuent des clignotements lumineux. Plutôt cliché, pourrait-on dire. Mais c'est voulu. Le *Woland* de Boulgakov n'a d'ailleurs rien du Méphistophélès de Goethe. Il est grotesque et ridicule, du moins en apparence, à l'instar de cette humanité qui l'a inventé. À l'exception de la scène du pacte avec Marguerite, tout le

monologue du Malin cumule des pensées d'hommes de théâtre : Artaud, Grotowski, Kantor, Stanislavski. Elles se réfèrent à la réalité, au jeu, à l'action, à la confrontation, à la liberté, au mythe. C'est une initiative intéressante de la part de Marie-Hélène Letendre car Boulgakov associe volontiers le Diable au théâtre et ce, dans plusieurs de ses œuvres. Par exemple, dans *le Roman théâtral*, le narrateur sur le point de se suicider entend du phonographe d'un voisin l'opéra *Faust*. Il décide de patienter jusqu'à l'apparition du Diable pour appuyer sur la détente du pistolet. Mais au moment où une voix aiguë de ténor hurle «Me voilà», des coups sont frappés à la porte. Un visiteur mystérieux entre alors dans la pièce et dans la vie du narrateur qui se verra précipité dans l'univers rocambolesque d'un milieu théâtral diabolique à souhait. Somme toute, le Diable est un illusionniste comme l'homme de théâtre. Et sous ses attrapes, ses grimaces, ses lazzi, couvent toujours quelques vérités.

Quant au personnage du Maître, on le découvre



Le Maître, que l'on «découvre à l'écran dans sa condition de fou interné à l'asile, [...] ou gambadant en caleçon à travers les champs.» Photo prise au tournage par Laura Davidson.



La sorcière Marguerite, «à moitié nue, le corps enduit de crème bleue, un balai à la main, robuste et agile, très «baroque», débordé de passion et de hardiesse». Photo : Perry Beaton.

à l'écran dans sa condition de fou interné à l'asile, tenant un discours incohérent à deux voix ou gambadant en caleçon à travers les champs. Un Maître qui diffère radicalement de celui que Marguerite a pu dessiner au cours de son monologue. Parfois, l'image est floue comme la mémoire incertaine, ou hors-foyer comme la pensée confuse, ou sautillante comme l'idée en fuite. Elle deviendra nette et précise lorsque les nombreux visages du Diable se superposeront à celui du Maître qui finira par émerger en plan moyen, au terme du sabbat, au terme de la quête de Marguerite.

Des trois personnages, celui de Marguerite s'affirme avec le plus de force et de justesse. Autant sur le plan du texte que sur celui du jeu. Il est en outre celui qui rend le mieux compte de l'extrême sensibilité de Marie-Hélène Letendre qui a su capter et transmettre le trait essentiel de l'héroïne de Boulgakov : l'ambivalence. Car Marguerite s'écarte de l'unité et convoite la totalité. Elle procède autant de l'ange que de la démonsse, d'Aphrodite que d'Artémis, de Juliette que de Jeanne d'Arc. C'est la femme «globale» dont la

comédienne brosse un portrait saisissant en interprétant deux Marguerite bien distinctes. Celle d'*avant* le pacte et celle d'*après*. La métamorphose de la «fée» en «sorcière» est particulièrement bien réussie dans sa «physicalité» même. La première, toute de noir vêtue, menue et fragile, très «classique», respire la tendresse et la modestie. La seconde, à moitié nue, le corps enduit de crème bleue, un balai à la main, robuste et agile, très «baroque», débordé de passion et de hardiesse. Alors que l'une se lance dans la mêlée en un flot de paroles, l'autre passe à l'assaut en silence. Ce qui aurait pu se figer en dualisme engendre une dualité assumée. La recherche de «M» a conduit à la conciliation des contraires. «Brûle vie passée! Brûlez vieilles souffrances», peut clamer Marguerite. Le Maître a trouvé le repos.

la feinte trinité

Mikhaïl Boulgakov (1891-1940), méconnu en son temps, considéré aujourd'hui comme un des plus grands écrivains russes, commence la rédaction du *Maître et Marguerite* en 1929, l'année où il rencontre Hélène Chilovskaïa, qui deviendra son épouse en 1932. En octobre

1939, atteint de néphrite chronique, aveugle et perclus d'atroces douleurs, il dicte à Hélène les ultimes corrections au roman. Paul Kalinine écrit à propos de cette dernière : «C'est à sa ténacité, à sa foi et à son immense amour pour l'œuvre de son mari que nous sommes redevables dans une large mesure du retour du Maître¹.» En effet, jusqu'à sa mort en 1970, elle aura tout fait pour que l'œuvre de son mari soit reconnue à sa juste valeur.

Le trio Maître/Woland/Marguerite pourrait représenter l'artiste en disgrâce privé de son droit fondamental à la création, entreprenant une quête éperdue pour le regagner. Car nous nous trouvons bel et bien devant une feinte trinité, «M/W/M» ne désignant au bout du compte qu'une seule et même personne envisagée sous trois angles. Le Maître (il écrit un roman sur Ponce Pilate, celui qui n'a pas osé imposer ses convictions) symbolise l'écrivain qui ne craint pas de «se mouiller» ni de revendiquer sa liberté d'expression (idéal peu réaliste dans la Russie stalinienne). Marguerite, c'est l'inattaquable inspiration, celle que ne sauraient troubler ni le fonctionnarisme civil, ni le despotisme d'état, ni le tumulte des logements communautaires, ni les files d'attente, ni mille autres tracasseries du quotidien. Woland, c'est la «part maudite» du réel, la matière prohibée que l'artiste brûle d'explorer, les domaines interdits qu'il se meurt de conquérir. L'adaptation du roman par Marie-Hélène Letendre est en ce sens fort ingénieuse puisqu'elle n'a retenu que cette métaphore — qui se suffit à elle-même — parmi une infinité d'autres intrigues qui meublent la trame anecdotique du *Maître et Marguerite*. Il serait même souhaitable d'épurer encore plus *Marguerite* en éliminant les éléments «connexes» à l'aventure du trio en tant que tel, comme le vol de la tête de Berlioz ou le semblant de dialogue entre le Maître et Yvan à l'asile. Pour qui n'a pas lu le roman, ces références demeurent obscures et distraient de l'essentiel. Par contre, il y aurait avantage à amplifier certaines scènes — l'épisode de Ponce Pilate, le bal des damnés, les retrouvailles, la découverte de la maison éternelle — qui mériteraient d'être aussi percutantes que la très belle représentation des amours de Marguerite et du Maître, habilement exploitée sur les

plans textuel et scénique.

Le roman de Boulgakov s'ouvre et se clôt sur un épisode impliquant un écrivain malchanceux nommé Yvan Biezdomny. Par un concours de circonstances tragi-comiques, il sera interné et là, une nuit, le Maître lui rendra visite en pénétrant dans sa chambre par la fenêtre. Il l'entretiendra de Woland et de Marguerite et de ses propres malheurs. Yvan, c'est un peu cette conscience à travers laquelle se développe la métaphore de la feinte trinité. Biezdomny signifie en russe «sans maison». Il est intéressant que Marie-Hélène Letendre termine *Marguerite* sur cette image de la maison enfin atteinte : «Regarde devant toi, voilà la maison éternelle que tu as reçue en récompense. [...] Ton sommeil te donnera des forces, et tu te mettras à raisonner sagement. Quelqu'un veillera sur ton sommeil, et ce sera moi.» Il est de ces images qui valent les meilleures conclusions...

brigitte purkhardt

1. Préface à *la Fuite et les Journées des Tourbine* de Boulgakov, Paris, Robert Laffont, 1971, p. 50.