

Les secrets d'une mosaïque « En pièces détachées » au T.N.M.

Roch Turbide

Number 71, 1994

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28879ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Turbide, R. (1994). Les secrets d'une mosaïque : « En pièces détachées » au T.N.M. *Jeu*, (71), 97–103.

Redécouverte

Roch Turbide

Les secrets d'une mosaïque

« En pièces détachées » au T.N.M.

Texte de Michel Tremblay. Mise en scène : René Richard Cyr, assisté de Lou Arteau ; décor : Daniel Castonguay ; costumes : François St-Aubin ; éclairages : Alain Lortie ; musique originale : Michel Smith. Avec Frédérique Collin (M^{me} L'Heureux), Marie-Denyse Daudelin (M^{me} Beaulieu), Pascale Desrochers (M^{me} Ménard), Sylvie Drapeau (Thérèse), Monique Gosselin (M^{me} Tremblay), Marie-France Lambert (Pierrette), Hélène Loïselle (Albertine), Danièle Lorain (M^{me} Soucy), José Malette (Marcel), Marie-France Marcotte (Lise), Suzanne Marier (M^{me} Bernier), Marie-Josée Poirier (Joanne), Christiane Proulx (M^{me} Monette), Luc Proulx (Gérard), Dominique Quesnel (M^{me} Gingras), Janine Sutto (M^{me} Bélanger) et Guylaine Tremblay (Mado). Production du Théâtre du Nouveau Monde, présentée du 19 avril au 21 mai 1994.

Mettre le texte d'*En pièces détachées* en représentation n'est pas une tâche facile. En effet, dès sa lecture, ce texte laisse voir le principal problème qu'il pose, soit celui de sa cohérence. Celle-ci, de toute évidence, ne s'établit pas de manière habituelle. Un résumé de la pièce finirait toujours par un constat de juxtaposition d'univers, de mise en place de microcosmes sociaux sans arriver à établir pour autant les événements dans une suite. En fait, devant les nombreuses scènes, le lecteur perçoit vite qu'en dépit de l'effet de mosaïque probablement recherché les éléments de l'intrigue restent détachés, comme l'indique le titre du texte pris au sens littéral, dans la mesure où, souvent, aucun lien de causalité ne les unit. Par exemple, Thérèse rentre à la maison à la cinquième partie parce qu'à la troisième partie, à la suite du téléphone de Maurice annonçant sa venue, Lucille a demandé à Thérèse de quitter le club. Cependant, rien n'oblige, voire n'annonce, l'entrée de Marcel à la septième partie, entrée qui survient d'ailleurs après un saut temporel, soit au milieu de la nuit, une fois la querelle entre Albertine et Thérèse terminée.

En outre, même si l'on retrouve dans chacune des parties des références à celle qui précède ou qui suivra, la page blanche qui les sépare n'a plus le rôle traditionnel de la simple indication du saut temporel qui permet le passage à l'acte suivant sans pour autant diviser la fable.

De même, il n'est pas possible de repérer, comme le veut une certaine tradition, et selon les nombreuses terminologies existantes, un désir, une quête, un manque à combler, un déséquilibre de situation ou un conflit auquel la fin de la pièce viendrait apporter un



La mise en espace
de René Richard Cyr.
Photo : Yves Renaud.

quelconque dénouement. Plus encore, *En pièces détachées* recèle sur le plan strictement actantiel¹ certaines particularités. Par exemple, tout comme Hosanna, Thérèse se doit de posséder une « territorialité » (un espace contenant-contenu qui donne au personnage théâtral qui l'occupe sa définition, son statut), donc un espace où elle pourrait se particulariser². Cependant, Thérèse ne fait que constater la perte de cette territorialité qu'était le bar de la *Main* sans amorcer la conquête d'un nouvel espace. Toute la scène du « club » où Thérèse retourne au bar dont elle est maintenant exclue (Lucille le lui rappelle bien !) traite d'événements qui se sont déjà produits mais ne permet, n'entraîne aucune action de la part de Thérèse. Le travail du spectateur devient alors une stricte reconstitution des événements pour en comprendre les conséquences qui lui sont en même temps dévoilées.

Cela dit, si nous persistons à rechercher une cohérence de facture conventionnelle, il est peut-être possible de la trouver dans la temporalité, puisque nous pouvons supposer, encore que rien ne nous le prouve explicitement, que nous sommes, dans une perspective classique, devant une unicité temporelle, soit les vingt-quatre heures dans la vie de Thérèse. Nous pouvons aussi la trouver dans le personnage de Thérèse qui, par sa présence physique ou par sa présence référentielle aux discours tel celui des « voisines » sur leur balcon, endosse alors une fonction unificatrice.

1. Nous faisons référence ici au modèle actantiel de Greimas.

2. Voir ce que nous avons déjà dit au sujet d'Hosanna, dans *Voix et Images*, vol.VII, n° 2, hiver 1982, p. 307-318.

Qu' *En pièces détachées* n'ait pas pris au cours des ans une structure plus unifiée, alors que nous en sommes aujourd'hui à une cinquième version, cela s'explique, croyons-nous, par le fait que ce texte a été l'objet d'une production télévisuelle. En fait, le support télévisuel contient en lui-même son élément unificateur : la caméra, qui se promène et qui montre ce qu'elle décèle. La caméra permet à la « monstration » de prendre une allure plus accidentelle et moins volontaire de la part d'un auteur, d'autant plus que la caméra rend possible l'utilisation du monde réel, d'un certain restaurant ou d'une certaine rue de Montréal, donc permet d'inscrire la fiction dans un monde diégétique qui, comme le suggère A. Gardies, peut exister par lui-même ou, à tout le moins, en donner la forte illusion³. Ce passage d' *En pièces détachées* par la télévision a donc eu comme principale conséquence de donner au spectateur pour qui la présente production est une reprise l'impression qu'il allait se trouver devant l'une des pièces les plus réalistes de Tremblay⁴. C'est ce qui explique la réaction d'une certaine critique qui, devant la représentation, s'est vu regretter un réalisme qui n'est pourtant pas textuellement présent.

L'autre difficulté de monter *En pièces détachées* se situe en fait en deçà du texte. On doit en effet reconnaître que la grande popularité de Michel Tremblay et de ses personnages, qui se retrouvent dans les diverses œuvres (pièces, romans, films) et qui reviennent au fil des années, fait en sorte que chacun des personnages est presque devenu un « rôle », un personnage typé et codé faisant l'objet d'une performance que le spectateur évalue en termes de réussite et d'atteintes plutôt qu'en fonction de la création et de l'innovation. Cette codification des personnages a aussi pour corollaire la codification de leur espace, soit cette rue Fabre maintenant mythique dans laquelle la plupart des personnages de Tremblay finissent par passer. Cela oblige donc le metteur en scène à prendre position face à ce code, à s'y soumettre ou à s'y opposer. Et c'est parce que René Richard Cyr a choisi la deuxième option que sa mise en scène est, pour reprendre l'expression du chroniqueur de *La Presse*, aussi « déroutante ».

René Richard Cyr déstabilise d'abord le spectateur par l'espace scénique. Au lever du rideau, le spectateur se retrouve devant une scène divisée à l'horizontale pour offrir une partie supérieure sans limite apparente et une partie inférieure divisée en petits espaces, carrés, d'une couleur jaunâtre uniforme. Cet espace détruit donc tout de go toute référence aux espaces désormais codés des pièces de Tremblay et s'impose comme un nouveau lieu que le spectateur doit décrypter. Plus encore, chacun des petits espaces restera vide de tout objet, empêchant ainsi l'évocation d'un certain réel. En revanche, c'est précisément par cet espace que le spectateur arrive réellement à faire une lecture du spectacle.

Déjà, dans le texte, le regroupement des personnages en fonction de leur désir est particulièrement éclairant. D'un côté, on retrouve Marcel dont on a compris, dès la création de la pièce, la singularité et toute l'ironie qui en découle. Tout en étant le seul à affirmer son « pouvoir » de s'en sortir, Marcel nous montre ses outils illusoire, soit ses lunettes de soleil et sa connaissance de la langue anglaise, outils qui font de lui un Don

3. A. Gardies, *Le Récit filmique*, Paris, Hachette, 1993, p. 43.

4. Encore qu'il soit clair que le réalisme de Tremblay est illusoire...

Quichotte de l'est de Montréal. À l'opposé, on peut regrouper Thérèse, Albertine et Gérard, pour qui l'objet de désir est impossible. Incidemment, c'est ici que s'explique l'énormité de la faiblesse de Gérard : il ne peut même pas énoncer son objet de désir, lui qui est en fait réduit à discourir uniquement sur « les petits bonshommes ». Un troisième regroupement serait celui des « jeunes » formé de Johanne et de Lise. On est porté à donner à la jeunesse tous les espoirs. Or, contrairement à ce que peuvent laisser croire les autres personnages, Johanne, par son discours, affirme à son tour son impuissance ; quant à Lise, son sort apparaît alors encore plus cruel : non seulement Thérèse et Madeleine lui rappellent son impuissance en lui confirmant qu'elle ne sera jamais une bonne « waitress », mais son ami André lui interdit toute velléité de se trouver une autre « carrière »⁵. Il y a enfin celles qui ont déjà obtenu leur objet de désir et dont le souci est de le conserver : si Mado a déjà son poste de caissière, et Lucille celui de « barmaid-gérante », toutes deux rappellent à Thérèse qu'elles sont conscientes du fait que cette dernière a tenté de le leur voler et la mettent en garde de ne pas recommencer.

C'est précisément ces regroupements que la division de la scène en deux niveaux vient illustrer. C'est en effet par l'opposition haut / bas que René Richard Cyr instaure une première cohérence, la représentation illustrant littéralement la descente de Thérèse vers la déchéance. Le haut est alors tantôt le lieu du paradis perdu par Thérèse que constitue le bar, tantôt le port d'attache de ceux qui, comme nous venons de le dire, obtiennent ou ont obtenu ce qu'ils désirent. Lucille, maîtresse du bar, se retrouve naturellement au deuxième niveau et confirme par le fait même sa réussite. La deuxième partie, qui se déroule au restaurant, se termine précisément par une Mado qui règne au niveau supérieur, donc au-dessus de ce monde du restaurant où les serveuses sont condamnées à hurler leurs commandes pendant que Lise se voit refuser sa liberté par André. La septième partie se clôt quant à elle par la montée de Marcel au deuxième niveau ; il est venu y affirmer qu'il peut « toute faire » tandis qu'en bas, Thérèse et sa famille, en chœur, nous disent qu'ils ne sont « pus capable[s] de rien faire ». D'ailleurs, c'est en raison de cette opposition haut / bas qu'à la toute fin de la troisième partie le cri que lance Thérèse à partir du niveau supérieur (précisément du côté plutôt que du centre, espace traditionnel de pouvoir) devient aussi dramatique. Dans des éclairages qui évoquent les « boîtes de danseuses à gogo » de l'époque⁶, la danse de Thérèse au son d'une musique assourdissante devient, pendant qu'elle hurle que « c'est icitte qu'[elle] t'heureuse », le cri de l'agonisante dont la mort se traduit par la descente au niveau inférieur, soit celui de la famille.

La division du niveau inférieur en cinq petits espaces permet quant à elle une double opposition. En effet, une opposition ouvert / fermé y est d'abord évidente. Même lorsqu'elles se trouvent pourtant dans un même lieu, c'est-à-dire le restaurant, Thérèse et Lise conversent et discutent séparées par des murs qui empêchent tout contact. Cependant, Marcel fait son entrée en passant à travers les murs, ce qui évoque d'une part sa schizophrénie, qui rend immatérielle les limites du monde réel, et d'autre part son

5. On ne s'attaquera pas ici au présupposé de cette interdiction. Cependant, il faut comprendre que c'en est un qui témoigne le mieux de l'effet « subversif » du temps.

6. C'est peut-être ici la seule référence temporelle exacte possible.

Les voisines.
Photo : Yves Renaud.



pouvoir, qui lui permet de ne pas subir les contraintes de ce même espace. À l'opposé, c'est en vertu d'une absence de cloisonnement que le niveau supérieur précisément sans limites apparentes figure la réussite.

L'exiguïté des espaces du niveau inférieur traduit de manière évidente l'effet d'enfermement dans lequel se retrouvent Thérèse et sa famille. De plus, la réduction de l'aire de jeu accentue le caractère dominateur de Thérèse en permettant à la comédienne Sylvie Drapeau d'utiliser toute sa grandeur pour donner l'impression qu'elle surplombe tous les autres membres de sa famille. Il faut noter aussi que René Richard Cyr instaure dans le mini-espace du centre, le salon d'Albertine, l'opposition centre / côté : un personnage comme Gérard, dont nous avons déjà dit la faiblesse, se verra constamment refoulé vers les côtés, le centre lui étant constamment refusé.

Nous pouvons ainsi constater que chacun des personnages trouve et prend sa place dans l'espace qui correspond au rapport qu'il entretient avec les autres. De cette manière, René Richard Cyr donne une nouvelle cohérence au texte, ce qui constitue, selon nous, l'intérêt de cette représentation.

Toutefois, il faut questionner le rapport des « voisines » à ce même espace. Il semble en effet que ce ne soit pas le même système qui régit leur mise en place dans cet espace. Lorsqu'on examine *En pièces détachées* dans son évolution, on constate que Tremblay est passé d'un seul personnage destiné à unir les pièces détachées à ces femmes qui, en chœur, commentent les divers événements racontés. Or, au lever du rideau, les voisines occupent le niveau supérieur, donc l'espace qui deviendra par la suite la métaphore de la réussite, alors que rien ne le justifie.



La famille.
Photo : Yves Renaud.

La mise en espace du groupe des voisins relève donc d'un autre système dont la mise en scène ne donne malheureusement jamais la clef. De fait, la coexistence de ces deux conceptions de l'espace scénique est à la source d'un certain brouillage, ce qui affaiblit un peu la représentation. Certains critiques ont tenté d'expliquer cette difficulté de lecture en évoquant une soumission de Cyr à une volonté esthétique. Nous serions plutôt enclin à croire que René Richard Cyr a utilisé le chœur non seulement comme un métadiscours du texte, de la fable, rôle qui est d'ailleurs suggéré par le texte, mais aussi comme un métadiscours du spectacle qu'il est lui-même en train de nous présenter.

En effet, à l'image de Madame L'Heureux qui s'écrie : « T'es t'assez plate, Joseph, t'es t'assez plate que chus t'obligée de passer ma vie à regarder chez les voisins pour voir si y se passerait pas quequ'chose⁷ ! », le spectateur se trouve lui aussi à la recherche de ce « quequ'chose » qui devrait se passer. C'est ce qui pourrait expliquer qu'à la cinquième partie le chœur est à l'avant-scène, dos au public, en train de regarder Thérèse et Albertine comme devant un appareil de télé (bien évoqué par l'espace carré, qui rappelle le petit écran).

Cependant, cette manière de faire n'est pas sans créer un problème additionnel. Le spectateur se retrouve face à un fort effet de dénégation : « Je regarde des personnages-spectateurs en train de regarder d'autres personnages en train de jouer, donc non plus dans leurs rôles de personnages mais précisément dans ceux d'acteurs qui jouent. » Cette dénégation a pour effet de montrer les comédiens dans leur fonction première de jeu, de faire semblant. Les louanges faites à Hélène Loiselle et Sylvie Drapeau quant à leur jeu ne sont pas dues au hasard : le spectateur a eu tout le loisir de les « regarder » dans

7. Michel Tremblay, *En pièces détachées*, Montréal, Leméac, 1982, p. 17.

un cadre de performance. Mais la dénégation a aussi pour effet de reléguer le personnage joué au deuxième plan, et de le faire voir comme prétexte au jeu, ce qui met ainsi en échec son caractère « réaliste » et, surtout, la fonction dramatique de la scène.

On a parlé d'une faiblesse des dernières scènes en laissant entendre que le texte n'était pas assez fort pour soutenir l'impact créé lors des premières scènes. Il nous apparaît plutôt que ce sont justement les effets « secondaires » de cette dénégation qui constituent la cause des principaux reproches qu'on aura faits à cette production. Une telle dénégation met en effet le spectateur dans l'obligation de redoubler d'efforts s'il veut préserver les liens d'identification ou de sympathie qu'il avait créés avec le personnage de Thérèse ou d'Albertine qu'il voit se transformer tout d'un coup en un être de carton, en personnage dont toute « profondeur » a été évacuée. Pourtant, dans le programme du spectacle, le metteur en scène affirme avoir privilégié l'identification, en retirant aux acteurs tous leurs accessoires, non pour atteindre à la distanciation, mais pour nous les montrer, au contraire, comme des personnages qui respirent, pour aller chercher « la vérité de leurs émotions ». ◆