

La signature

Un carré de ciel, de Michèle Magny, Mise en scène de Martine Beaulne, Théâtre d'Aujourd'hui, du 13 janvier au 7 février 2004
Un carré de ciel, de Michèle Magny, Leméac, 112 p.

Pierre L'Hérault

Number 196, May–June 2004

Actualité de Ferron

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/19423ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

L'Hérault, P. (2004). La signature / *Un carré de ciel*, de Michèle Magny, Mise en scène de Martine Beaulne, Théâtre d'Aujourd'hui, du 13 janvier au 7 février 2004 / *Un carré de ciel*, de Michèle Magny, Leméac, 112 p. *Spirale*, (196), 20–21.

LA SIGNATURE

UN CARRÉ DE CIEL de Michèle Magny

Mise en scène de Martine Beaulne, Théâtre d'Aujourd'hui, du 13 janvier au 7 février 2004.

UN CARRÉ DE CIEL de Michèle Magny

Leméac, 112 p.

SI L'ON peut entrer par plusieurs portes dans l'œuvre de Ferron, toutes ouvrent sur des passages qui aboutissent à celui, inévitable et unique, qui mène vers la détresse et le désarroi, à ce « pas » que l'écrivain désigne par « Gamelin », ancien nom de l'hôpital psychiatrique Louis-Hippolyte-Lafontaine, royaume de Régina, celui de la folie et de la mort. C'est à suivre Ferron jusque-là que la pièce de Michèle Magny nous entraîne. Jusque-là : à ce moment où les doubles de l'écriture, perdant toute opacité, livrent à lui-même et au lecteur l'écrivain dans son épuisement. Elle met dans la bouche de son personnage Docteur (Jean Marchand) ce passage du manuscrit inédit du *Pas de Gamelin* : « *Le poids de ma vie pèse sur mes épaules aussi lourd que celui du monde et je plisse les yeux pour filtrer le vrai du faux, que je ne sais plus reconnaître. Je viens d'entreprendre ton apologie, ô ma folie, pour essayer d'y voir clair.* » Jusque-là : à cette limite où l'écriture n'est plus d'aucun secours pour se sauver d'un je qu'elle rend au contraire de moins en moins aimable : « *Pourquoi, se demande le narrateur de L'exécution de Maski, s'obstiner à faire des livres, des livres et des livres où tu retrouves toujours le même personnage, un personnage avide de lui-même, que d'un livre à l'autre tu aimes moins* », dès lors que Maski, n'ayant plus rien d'un masque, « *représent[e] pour moi une sincérité qui débouch[e] sur l'indépendance, l'abjection, dont j'aurais voulu me départir pour ne garder de moi que le scribe et rester en dehors de mon œuvre comme un dieu* » ? Comment, toute distance abolie entre le double et soi, exécuter le gênant Maski, sans s'exécuter soi-même ? « *L'exécution de Maski annonçait la mienne* », écrit, sans métaphoriser, un narrateur qu'on ne peut plus en effet distinguer de l'auteur, puisque l'on sait que la date de l'exécution de Maski, « *le 13 août 1976* », est également la date d'une tentative de suicide, à la suite de laquelle Ferron sera hospitalisé à l'Hôpital général de Montréal, soumis aux soins du psychiatre Juan-Carlos Negrete qui témoigne dans le film de Jean Daniel Lafond, *Le cabinet du docteur Ferron*. C'est sur ce Ferron de la désespérance que Magny construit son personnage. Je souligne, car, si, à la fin de la pièce, Docteur signe « *Moi, Jacques Ferron* », il reste le personnage de Magny.

Emprunts et autonomie du texte

Le présent de la pièce, traité de façon rigoureusement classique, s'étend « *De la tombée du jour à l'aurore* », dans le « *petit jardin d'un hôpital psychiatrique* » où Docteur vient d'être admis à la suite de l'exécution de Maski (Jean-François Casabonne), c'est-à-dire d'une tentative de suicide, racontée par Docteur qui relit le récit qu'il en a fait et qui n'est autre que celui de Ferron dans *L'exécution de Maski*. Deux temporalités, celle de l'asile et celle de l'écriture, se fondent dans l'atemporalité de la folie qui constitue le véritable espace de la pièce. L'entreprise de Magny, qui s'étend sur huit ans — « *Montréal, 1995-2003* », est-il indiqué à la fin du texte —, est complexe et ambitieuse, et s'appuie sur une recherche exigeante sur l'œuvre et la vie de Ferron. Les emprunts à l'écrivain sont abondants, mais la signature est la sienne, les citations formant, en tout ou en partie, des répliques de personnages qui ne s'en tiennent pas à débiter le texte ferronien, mais sont construits en fonction d'une ligne dramatique définie par l'auteure. On est loin ici du montage, du collage ou de l'amalgame, même le plus soigné, où la part de l'auteur tient — ce qui n'est pas nécessairement peu — aux raccords entre les textes cités. L'écriture de Magny possède au contraire une autonomie qui se manifeste aussi bien dans le travail de transposition d'un texte de prose en texte dramatique que dans les rapports qu'entretiennent son texte et ses personnages avec le texte et la personne même de Ferron. La note liminaire de l'édition de la pièce, « *Origine et source d'Un carré de ciel* », permet de prendre la juste mesure de cette autonomie : « *Ma démarche a donc consisté à utiliser certains extraits de l'œuvre ferronienne, tout en imaginant des situations et des dialogues fictifs. Ainsi, Maski, le double de Docteur, est présent dans plusieurs ouvrages de Ferron; j'ai privilégié celui de L'exécution de Maski. De son côté, La Nurse apparaît furtivement dans la version tapuscrite du Pas de Gamelin; j'en ai fait un personnage principal. Pour ce qui est des Recluses, on retrouve leurs noms dans La conférence inachevée et dans l'Introduction à Lettre d'amour. Cependant, leurs personnalités ont été modifiées en vue de répondre aux exigences dramatiques de la pièce, particulièrement en ce qui concerne Louise-plus-que-Dieu et Madeleine. Enfin, les lettres d'Aline à son mari sont des ex-*

traits des lettres qu'Aline dictait au docteur Ferron dans Lettre d'amour. Les dialogues entre les recluses, Aline et Docteur y compris, sont purement fictifs. La mère, qui ne dit jamais son nom dans l'œuvre romanesque de Ferron [...] appartient au domaine de l'imaginaire théâtral. » Bref, « *inspirée en grande partie* », comme elle l'écrit, des textes de Ferron, en particulier *Le pas de Gamelin*, Magny utilise ce matériau comme n'importe quel autre matériau (fait divers, situation historique, crise du couple, etc.) dont se sert un dramaturge.

Pourtant, et tout en reconnaissant la liberté avec laquelle se fait l'appropriation, l'importance des citations impose du début à la fin de la représentation un ton ferronien qui force à se demander si le terme « inspiration » est bien celui qui convient. Par exemple, de longues répliques (la première a trente-trois lignes) sont composées d'une citation continue ou d'un montage d'extraits fragmentés. Les guillemets scrupuleusement mis et les appels de notes (soixante) soigneusement faits permettent du reste au lecteur de se faire une idée du travail minutieux auquel s'est adonnée la dramaturge pour garder aux personnages de Docteur et de Maski leur personnalité d'origine. Si Magny a dans l'ensemble relevé le défi de s'accorder au ton de Ferron, il arrive toutefois que l'on perçoive, à l'oreille, une discordance à l'un ou l'autre passage du texte ferronien au texte magnien, et vice versa. Mais peut-être est-ce là scrupule — ou handicap — d'un lecteur trop scrupuleux de Ferron, qu'invite à dissiper la qualité de la réception qui ne trompe pas en tout cas sur l'efficacité d'un texte intense et austère.

Inventions

Au nombre « *des situations et des dialogues fictifs* » imaginés par la dramaturge, il y a de très belles trouvailles. J'en retiens deux. D'abord, le personnage de La Nurse (créé par Muriel Dutil avec un naturel impressionnant) s'ajuste parfaitement au monde de Ferron, qui n'aurait pas dédaigné la coïncidence fantaisiste qui en fait la fille de la « folle » du conte « *Retour à Val-d'Or* », laissant mari et enfants et montant dans le premier taxi venu en criant : « *Nous irons à Malarctic [...] nous irons à Val-d'Or.* » La réaction émue de Docteur, après l'avoir entendue lui raconter

son propre conte, pourrait être celle de Ferron : « Cette histoire que vous venez de me raconter, personne ne me l'a racontée comme vous l'avez fait ». Il y a beaucoup de finesse dans cette scène ferronienne ramenant le conte à son auteur en même temps qu'à l'oralité, comme aussi dans le déboulement de *La Nurse* en Régina, à la faveur de la confusion de Docteur. La création du chœur des Recluses constitue une autre belle invention sur le plan dramatique et ferronien. En y réunissant trois personnages dispersés, plutôt esquissés qu'achevés, épars dans l'œuvre de Ferron, Aline (Anne-Marie Provencher), Madeleine (Christiane Proulx) et Louise-plus-que-Dieu (Marie-Ève Bertrand), Magny rend justice, par le truchement de Docteur, au discours de Ferron sur la folie et surtout à son travail auprès de celles qu'il appelait les « recluses » de l'hôpital Louis-Hippolyte-Lafontaine. « *L'idée d'écrire une pièce de théâtre sur le docteur Ferron m'est venue en 1997 après la bouleversante lecture de La conférence inachevée qui traite de sa relation avec la folie et les femmes qui en sont victimes.* » Ces « figures christiques », ainsi que les qualifie Magny, en plus de rappeler les « tricoteuses de la Révolution française ou des folles de l'asile de Bedlam de l'époque de Shakespeare » (référence utilisée par Ferron), trouvent dans le recours à la forme antique du chœur grec la dignité et la grandeur que leur reconnaissait Ferron.

J'ai beaucoup de réserves cependant sur la scène de « La rencontre » avec la « mère-cadette ». Non qu'elle vienne briser la ligne dramatique de la pièce. Au contraire. Mais n'est-elle pas en discordance avec la logique ferronienne que l'on s'attend à voir respecter étant donné, comme il a déjà été dit, l'importance des citations de Ferron? Il ne s'agit pas de nier la place majeure de la « mère-cadette » dans la dynamique et la motivation de l'œuvre de Ferron que traite fort bien Magny par la référence au mythe d'Orphée, où, comme chez Ferron, la mère est la « nautonnière de la nuit ». Mais cette motivation ne tient-elle pas justement au fait que la mère demeure inaccessible, hors de la possibilité de la rencontre? Curieusement, lors de la lecture dramatique de septembre 2000, cette scène ne m'avait pas posé problème. Ma réserve d'aujourd'hui serait-elle justifiée par une mise en scène qui rendrait trop « concrète » une vision imaginaire, en d'autres mots, qui donnerait une forme achevée à ce qui reste inachevé? La mère-cadette a beau sortir de murs qui se déplacent, venant d'un autre monde, il n'empêche que son personnage a sur scène le même statut que les personnages « réels ». Le résultat en est que ce qui doit rester inaccompli à lieu, entraînant le tragique vers le drame et même vers le mélo-

drame. Je ne suis donc pas certain que la mise en scène de Martine Beaulne et la scénographie de Richard Lacroix, dont je ne mets pas en cause la qualité esthétique, servent bien les rapports existant entre les personnages « réels », ceux qui appartiennent (au présent ou rappelés par des retours en arrière) à l'espace-temps de la nuit du jardin de l'hôpital et ceux qui sont dans l'atemporalité : la mère et Maski. La mise en espace poserait un problème qui n'apparaît ni à la lecture du texte ferronien, ni à celle du texte de Magny. Comme si, paradoxalement, le traitement scénique rendait les choses plus confuses en les concrétisant, c'est-à-dire en les limitant par une forme réaliste. Ma réserve s'applique à la rencontre avec la mère et aussi aux scènes qui concernent Maski. En voulant transposer la confusion (spatiale et temporelle) de Docteur entre le réel et l'imaginaire, ne l'a-t-on pas réduite par un partage égal de la scène entre le jardin de l'hôpital et le pavillon de chasse où a lieu l'exécution de Maski, alors qu'on aurait peut-être dû s'en tenir au seul jardin de l'hôpital, où sont rappelés personnages et événements, confondus dans l'espace de l'écriture et de la folie? Le déplacement d'un lieu à un autre par les personnages, et avec eux les spectateurs, ne me semble pas favoriser la clarté. Pas plus, du reste, que le dédoublement Docteur/Maski ne gagne à être rendu par deux comédiens (dont le jeu est remarquable) qui ne se ressemblent pas. L'image ici ne vaut plus mille mots : elle embrouille ce qui se lit et s'entend bien. Peut-être touchons-nous un problème plus général qui concerne particulièrement le théâtre et le cinéma : celui de la limitation des possibilités imaginaires d'un texte que l'on transpose ou que l'on adapte.

De Ferron à Docteur, et vice versa

Je laisse donc cette question pour celle du rapport du personnage dramatique « Docteur » au personnage réel « Ferron ». Magny identifie clairement l'un et l'autre, à la toute fin de la pièce, montrant Docteur en train d'écrire une déclaration que dit la « Voix hors champ de Docteur », comme s'il s'agissait de la voix d'outre-tombe de Ferron : « *Moi, Jacques Ferron, / médecin des faubourgs, / bourgeois encanaillé, / un des derniers notables traditionnels / dans un pays incertain [...] / Voici ce que j'ai à dire sur ces lieux d'enfermement : dans ce pays, les lieux d'enfermement, comme les institutions, ont toujours leur double. / Question de nous rassurer sur notre propre existence, j'imagine. / Si l'un disparaît, il restera toujours... l'autre...* » Cette déclaration

ressemble étrangement au billet que le docteur Fauteux du *Saint-Élias* laissait avant de se suicider : « *Enfin un notable, moi, Jean-François Fauteux, docteur en médecine, ayant toutes mes facultés et conscient des conséquences de mon acte, je mets fin à mes jours et tiens à aller rejoindre les fous et les pauvres misérables dans le champ du Potier.* » Magny a visé à réduire le plus possible la distance entre le personnage dramatique Docteur et le personnage réel Ferron, se montrant en cela très sensible à ce qu'il peut y avoir de délicat à construire un personnage à partir d'une personne qui a existé. Faut-il le pousser vers la fiction, se l'approprier complètement, en faire son personnage? Ou au contraire demeurer le plus près possible du personnage réel? Selon l'une ou l'autre des positions adoptées, les signaux ne sont pas les mêmes et n'ont pas la même portée. Surtout si l'on considère qu'une telle entreprise participe, qu'on le veuille ou non, à un processus d'institutionnalisation et de monumentalisation. Bien que peu lu par le grand public, Ferron est connu comme un écrivain majeur, au moins par ceux qui ont vu la pièce — et qui l'ont apprise, s'ils ne le savaient déjà. La façon dont Magny s'approprie Ferron sans se l'approprier révèle que la position qu'elle adopte est celle de la rencontre. (Le jeu de Jean Marchand, interprète de Docteur, correspond à cette position. Si le comédien peut évoquer Ferron par sa stature — mais non par la voix —, nulle recherche d'identification de sa part.) Me plaît bien cette position de retenue et d'honnêteté, de modestie aussi, de la dramaturge qui, après avoir écouté Ferron, le fait connaître en le faisant entendre. Me plaît aussi qu'elle le fasse entendre, non par ses « grands récits », trop unilatéralement vus comme porteurs du rêve québécois, mais par ses textes défaits de la fin, de l'échec et de la folie, *L'exécution de Maski*, *La conférence inachevée*, les inédits du *Pas de Gamelin*, sans privilégier ceux-ci, annuler ceux-là, mais en susciter une relecture plus sensible à l'humanité inquiète d'un moi certes pas « étanche », mais tout de même singulier, cherchant ses mots dans « *les mots de tout le monde [...] à ses risques et dépens.* » Déjà en 1972, Ferron écrivait : « *Seul, il arrive à un écrivain de faire de jolies choses; il n'en reste pas moins une manière d'escroc parce qu'il gagne une réputation personnelle avec les mots de tout le monde. (Et quand cet écrivain, par souci d'intégrité, veut s'inventer des mots, il devient fou.)* » C'est cet être singulier que nous montre Magny, s'obstinant désespérément à signer sa vie et sa mort contre un pays qui voudrait bien en faire sa signature.

PIERRE L'HÉRAULT