

Autour des rapports de production

Michel Vaïs

Numéro 10, hiver 1979

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/28803ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Vaïs, M. (1979). Compte rendu de [Autour des rapports de production]. *Jeu*, (10), 116–120.

"Une femme voilée se dévoile; elle rompt un sceau qui l'affirmait à des coutumes, des traditions. Elle était possédée. Le voile exhibait cette possession. Mais le dévoilement montre un inattendu. Non pas la femme dévoilée et désirée, la femme nue s'offrant ou acceptant d'être "prise". Il montre un désir de la femme d'être, désir d'un change, où l'autre, le partenaire, l'homme (... arrachera de son imaginaire le voile qui lui masque sa réalité, l'attente." 14

Dans cette interprétation d'Emile Copfermann s'inscrit une critique féministe qui ne serait plus réservée qu'aux femmes.

johanne pelland

14. *Vers un théâtre différent*, Emile Copfermann, Paris, Petite Collection Maspero, 1976, p. 138.

autour des rapports de production

C'est d'une manière peu ordinaire que *Gertrude Laframboise, agitatrice* a été mise au monde. D'abord objet d'une lecture dramatisée avec de nombreux éléments de mise en scène, le texte a subi un deuxième traitement lorsque Bernard Martineau s'y est ré-attaqué, en fonction des représentations de la salle Fred-Barry. Après la lecture, l'on était en droit de se poser des questions sur les prolongements scéniques possibles d'une pièce décidément réaliste, dont les interprètes semblaient déjà avoir extrait toute la moëlle en deux semaines de travail acharné.

Et revient à la mémoire le découragement des auteurs du jeune théâtre français se rebellant contre la lecture-alibi, par laquelle "on" fait semblant de reconnaître un texte en le servant juste assez pour le sortir du néant, mais trop peu pour lui rendre justice. Et quand par malheur la lecture est bien faite, quand sa dynamique propre lui assure une dramatisation efficace, certains spectateurs se demandent alors pourquoi la pièce devrait être montée...

Avec *Gertrude*, il y a eu en fait deux mises en scène, ou deux niveaux d'une même mise en scène. Et ce qui s'est passé entre la lecture et la série de représentations ne peut s'expliquer pleinement qu'en fonction des conditions et des contraintes imposées à l'équipe de production, des tempéraments individuels et des méthodes de travail des uns et des autres.

Juin 1978: Bernard Martineau reçoit la commande de porter à la scène pour le mois de septembre la pièce dont il vient de diriger la lecture. Le texte l'effraie un peu. Il le trouve



Charles relit sa déposition à Danielle.

Gertrude Laframboise, agitatrice (Acte I, scène 16). (Photo: Michel Brais)

difficile à monter, voire dangereux. Il se dit que cela passera ou très bien ou très mal. Les personnages trop stéréotypés, gros comme des mythes, empêtrés dans une vision vieille des choses risquaient de faire basculer la pièce dans le mélo. En outre, Martineau ne trouve pas que *Gertrude* soit une oeuvre féministe. Écrite par un homme, tous les personnages masculins y sont mis en valeur et les femmes y sont l'image que les hommes se font d'elles. Mais en même temps, la pièce pose des questions essentielles et présente sur le plan esthétique des gageures auxquelles le metteur en scène brûle de se mesurer. Ainsi, il note que les personnages apparaissent en fait seulement *amorçés* vers le mythe et, en même temps, systématiquement, *désamorçés*. L'écriture contient sa propre critique, l'auteur cherchant constamment à remettre en question le ton dramatique, généralement par l'humour. Ce qui a intéressé Martineau, c'est la face cachée du texte, ce qu'il y a derrière le voile des mots. Il voulait mettre en scène les paravents, "jouer la transparence, jouer l'hypocrisie sans pour autant la mentionner".

Et puis, il fallait bien vivre. Chômeur, fatigué de tourner en rond, il aurait de son propre aveu monté n'importe quoi (...ou presque!). On lui offrait la somme mirobolante de \$300 pour une mise en scène qui allait l'occuper trois mois à temps plein: qu'à cela ne tienne, il chercherait à faire pour le mieux. Et l'aventure commença.

Des neuf comédiens qui avaient participé à la lecture, sept se sont défilés pour toutes sortes de raisons: mauvais salaire, manque de temps ou d'intérêt, autres engagements. Les deux piliers, Anne Dandurant et Paul Dion, s'attellent avec Martineau à recréer une équipe "à la fois de coeur et de tripes", selon le mot de ce dernier, à l'intérieur de la-



— GÉRARD (à Jacques): A l'a pas de relations sexuelles pendant quinze jours avec toé: puis le premier gars qu'a rencontre après ça, a s'fait...a s'fait violer! L'avocat d'la défense, si on va jusqu'au procès, j'sais pas comment y va réussir à tourner ça!

Gertrude Laframboise, agitatrice (Acte II, scène 2). (Photo: Michel Brais)

quelle la sympathie naturelle réciproque serait assortie d'une compréhension profonde de l'engagement vis-à-vis de la pièce telle qu'elle commençait à se dessiner. À la lecture, beaucoup de choses avaient réussi à passer grâce au rythme, à la condensation de l'espace, et surtout à la présence du manuscrit dans les mains de chaque lecteur, ce qui avait limité les gestes, interdit le phénomène d'identification et sollicité davantage en contrepartie l'imagination des spectateurs. Mais à la scène, il fallait aller beaucoup plus loin, dénoncer des états fondamentaux, trouver la réalité cachée des personnages.

D'abord acteur, Martineau a créé sa mise en scène en acteur. Son premier geste, la sélection des comédiens, a donc consisté à choisir des "acteurs-personnages" prêts à s'engager dans une création sur le texte, mais qui les impliquerait personnellement.

Les auditions ont été longues et éprouvantes. Chaque candidat était amené, seul devant les comédiens déjà engagés et le metteur en scène, à bavarder sur la pièce; à lire une, deux ou trois scènes; à improviser sur le personnage qu'il visait à interpréter; et parfois, enfin, à se livrer à des improvisations libres. Le tout d'une durée d'une heure. Puis, à la fin de chaque journée, on discutait des auditions. L'acteur choisi pour le rôle de Jacques Lamoureux a laissé tomber après deux à trois semaines; son remplaçant n'est resté qu'une semaine. Et c'est après une vingtaine d'auditions — dont Anne Dandurand garde le souvenir cauchemardesque — que l'heureux élu pour le rôle de Jacques, Robert Marien, fait son entrée dans l'équipe. Les "anciens", Paul et Anne, sont vidés, épuisés. Les nouveaux venus, excités, en attente, ne dissimulent guère leur inquiétude: la pièce devait être jouée trois semaines et demie plus tard! Quant au metteur en scène, il aurait bien pris trois semaines de vacances...



Dans la voiture de police: les deux personnages sont assis sur un capot de voiture.

— CHARLES (à Danielle): (...) Ma soeur a été violée et tuée quand a l'avait juste seize ans, (...) J'veux savoir c'qui s'passe dans la tête du violeur, (...) Là, j'en ai un sous la main!

Gertrude Laframboise, agitatrice (Acte II, scène 4) (Photo: Michel Brais)

C'est alors que tout le monde a foncé: répétitions quotidiennes de neuf heures à minuit ou deux heures du matin. Martineau a révélé son tempérament de directeur rigoureux et exigeant. C'est presque dans la terreur que certaines répétitions se sont déroulées. Paul Dion avoue avoir plus d'une fois cédé à la colère, tandis que les trois filles, dit-il, ont connu les pleurs au moins deux ou trois fois chacune. Tenant à une disponibilité parfaite, le metteur en scène n'a cessé de soumettre l'équipe à des techniques d'improvisations. Il a ainsi fait jaillir des fantasmes qui ont étayé le jeu des personnages et, par des *brainstormings*, la conception des costumes, du décor, de l'éclairage, même de la bande sonore. Chacun devait, par exemple, trouver un animal qui pourrait représenter son personnage, découvrir ses couleurs propres, ses armes, l'époque où son personnage aurait le plus aimé vivre et, en fonction de cela, des éléments de son costume. Chacun a joué le rôle de ses partenaires: le policier a joué la violée tandis que celle-ci se défoulait en l'interrogeant. La recherche était intense. Elle avait pour but, tantôt une projection vers l'épiderme de la réalité inconsciente du personnage (c'était par exemple le cas de Jacques Lamoureux, caribou piaffant d'impatience et de mépris pour sa femme indigne), qui certains soirs de représentation touchait presque au mythe; tantôt au contraire, une tentative d'identification hyperréaliste, sans bavure — ce fut le personnage de Frank, le violeur.

Les derniers jours de répétitions ont été de la folie furieuse. Qu'une telle ait paniqué la veille de la pleine lune, au point d'en être irrémédiablement transfigurée; qu'un tel ait porté généreusement toute la production sur son dos malgré l'épuisement, c'est de la petite histoire. Toujours est-il que le *sable* est arrivé l'avant-veille de la première, s'imposant comme une évidence après d'autres tentatives d'inventer un environnement

porteur d'une symbolique riche et contagieuse. Après la tentation du Western et celle des miroirs fragmentés renvoyant les spectateurs à eux-mêmes, une autre conception faillit s'imposer: celle d'une scénographie englobant salle et scène dans un enchevêtrement d'escaliers de sauvetage, où le côté suspense policier aurait été accentué. Finalement, la carrière de sable est née de l'association d'idées suivante: bar Steamship/bateaux/mer/plage, et aussi passion/soleil brûlant/aridité/désert. Le sable évoquait à la fois la sécheresse du viol et la froideur lunaire du grand terrain vague où les spectateurs-voyeurs assistent à l'acte perpétré. En outre, comme toute la pièce a lieu la nuit (en une seule nuit), le sable appelait une lumière lunaire envahissante, trouée des quinquets du poste de police et du salon: le côté tribal de notre monde y était souligné, charriant avec lui un jeu d'instincts.

Au sable s'est rapidement ajoutée l'idée du cimetière de voitures (voitures-pénis, carapaces de tôle symboles de virilité) et, pour relier le "film" au salon, est venue finalement l'idée du dépotoir. Alors, les personnages du salon se sont mis à sortir d'un égout comme des rats humains pour grignoter leurs cacahuètes dans un monceau stagnant de détrit, tandis que dans la partie "film", le dépotoir ouvert voyait des personnages-insectes (opposés donc aux "rats") se nicher avidement dans des carcasses de voitures, dont ils semblaient se nourrir. Martineau avait aussi prévu un énorme tuyau par lequel devait passer le public pour entrer dans la salle, ainsi que des infiltrations d'eau dirigées sur le salon pour embourber littéralement les quatre téléspectateurs. Pour des raisons techniques, ces idées ont été abandonnées; d'autres n'ont pu être élaborées faute de temps.

Aussi, la série de représentations de la salle Fred-Barry ne représente-t-elle qu'un moment d'une démarche ("cinquante-cinq pour cent de mes objectifs", dira Martineau) visant à dépasser un texte en le servant, à en extraire le suc inavoué pour exprimer notre réalité. Le sable était dans le texte, comme l'auto, qui a pris toute la place en se décomposant. Comme le mystérieux voyage sur le capot de voiture (tapis volant?) où la violée connaîtra les obsessions du jeune policier. Comme le mâle au phallus dressé, qui revient cornu de ses vacances à "Wildwood"... Martineau qui est un tactile, un sensuel, dit tout ce qu'il pense, tout ce qu'il ressent. Et tout le monde l'a suivi dans ses visions riches et denses, rarement gratuites.

Ce dossier ne saurait être complet sans qu'y soit évoquée la bande sonore, où un fond continu de grillons débouche sur des cris d'enfants et des clochettes; les éclairages, dont les oppositions de couleurs ont un sens précis; la scène finale, jouée dans le hall d'entrée du théâtre, toutes choses élaborées avec les acteurs et intimement liées à l'ensemble du spectacle. Et l'auteur aussi, dernier mais non le moindre, qui a assisté parfois à ce traitement de choc, à ce forage sans fin dans les profondeurs de son oeuvre, et qui à jamais, peut-être, s'en trouvera influencé. L'essentiel est que les participants comme le public aient véritablement retenu de l'expérience un souvenir impérissable et qu'un travail aussi magistral — qui, faut-il le souligner, n'est qu'une mise en oeuvre possible du texte — ait pu se réaliser sur une pièce "ordinaire", hors des circuits de la recherche théâtrale ésotérique. Car, pour toute pièce, la question n'est pas simplement de savoir si la mise en scène est fidèle à celle qu'avait prévue l'auteur, mais bien si elle peut nourrir l'esprit de l'oeuvre, d'une manière que l'auteur lui-même n'avait pas sentie, et cela, sans la trahir mais en l'*augmentant*. Comme le proclamait Gaston Baty, il s'agit pour le metteur en scène "de restituer à l'oeuvre du poète ce qui s'en était perdu dans le chemin du rêve au manuscrit".