

« En pièces détachées »

Martine Dumont

Numéro 12, été 1979

Pour les années 80

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/29133ac>

[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

Dumont, M. (1979). Compte rendu de [« En pièces détachées »]. *Jeu*, (12), 203–206.

cale qu'il m'ait été donnée de voir à Montréal.

Jean-paul daoust

«en pièces détachées»

Pièce de Michel Tremblay, traduite en anglais par Allan Van Meer. Mise en scène d'André Brassard. Avec Sophie Clément (Hélène), Béatrice Picard (Robertine), Gilles Renaud (Claude), Nathalie Gascon (Francine et Lise), Benoît Girard (Henri) et Monique Belisle (Mado). Décor et costumes de François Laplante. Éclairages de Mario Bourdon. Une production du Saydie Bronfman Centre, à Montréal du 24 janvier au 18 février 1979.

aliénation et folie

Dans sa mise en scène d'*En pièces détachées* au Saydie Bronfman, André Brassard a proposé une relecture de cette pièce, déjà fort connue, de Tremblay. En effet, la mise en scène de Brassard est axée principalement sur les thèmes de l'aliénation et de la folie.

Claude y est l'actant privilégié de la folie. Il est absent du chœur au tout début de la pièce et son exclusion scénique est à tout le moins la marque de son exclusion sociale. Claude se situe dans un lieu «autre» qui n'est ni la scène d'en bas, ni le balcon des acteurs observateurs. Ces derniers franchissent la porte grillagée du balcon manifestant ainsi la transitivity de leurs rôles. Claude, au contraire, est astreint pendant une très longue période temporelle à l'intransitivité d'un entre-deux scénique. L'acteur Claude, par son statut social, semble manifestement (dans sa gestuelle et son jeu scénique) être extérieur ou exclu du jeu des autres acteurs. Il n'en demeure pas moins que le décentrement opéré par Claude dans la pièce (le fou, le déviant) est l'élément central vers lequel la

représentation converge. Sur ce point, Claude est l'instance réflexive corporelle des énonciations des acteurs d'en bas. Son intervention scénique se situe en premier lieu au niveau d'un gestus qui s'oppose de façon patente aux dialogues des autres acteurs. Ainsi Claude franchit la porte grillagée, après un long moment d'attente, pour entrer dans une autre aire de jeu au moment où les acteurs d'en bas évoquent son existence. La réponse de Claude aux autres acteurs s'inscrit dans une progression théâtrale passant du gestuel muet à une énonciation verbale (Scène six: le chœur «pi-geon»; Claude dans l'escalier répond «pi-geon»; berceuse de la mère scandée par Claude). L'énonciation de Claude est donc tributaire avant tout d'un registre associatif qui, au hasard des interventions langagières des autres acteurs, produit les traces mémorielles d'une antériorité figée, réactivées par une énonciation contemporaine. Ces éléments théâtraux se produisent quand Claude est décentré par rapport à l'espace scénique du réseau familial, tout en étant, cependant, l'objet des répliques des acteurs (scène où la mère et Hélène parlent de la naissance de Claude pendant que celui-ci sort de la porte grillagée pour entrer sur le balcon).

Ainsi au niveau de l'espace scénique, Claude se différencie des autres acteurs par un certain nombre d'effets contrastifs. Sur le balcon, il occupe une place en retrait à la droite des chaises berçantes et il ne s'assoit pas, comme les autres membres du chœur. La chaise berçante devient pour Claude l'instrument du jeu qui consiste à mimer le balancement régulier d'une personne assise (il berce une chaise de la main). À son entrée sur le balcon, Claude n'enlève pas une robe de chambre comme les autres, il a *déjà* son costume blanc de l'asile. Avant d'emprunter l'escalier, il va appuyer la chaise berçante sur la rampe du balcon. Ce geste sera réévalué à la fin de la pièce au moment où une comédienne du chœur appuie toute les chaises des acteurs

de la famille contre la galerie, alors qu'elle remet celle de Claude dans sa position normale (assise). N'est-ce pas une fois de plus la marque signifiante de la particularité et de la marginalité de Claude? De plus, Claude s'assoit sur le palier pendant une longue période de temps alors que précédemment ce lieu n'était qu'un court moment de transition pour les acteurs.

Le jeu de l'acteur Claude emprunte au mode d'énonciation et au gestuel enfantins. Il est clair que le jeu dramatique de Claude ne signifie pas l'équation simpliste folie-gestus enfantin, dans la mesure où n'existent pas «d'universaux» de la folie. Cependant, dans le cadre de cette représentation, le gestuel a une fonction pragmatique opératoire au niveau des signifiants réitérés (choix lexicaux: chansons, berceuses, jeux d'enfants avec Francine et la mère, etc.).

L'énonciation de l'acteur Claude se divise clairement en deux parties. Une première où il ne possède pas le droit à la parole et où les blancs de son discours sont réintégrés par les énonciations lacunaires des acteurs de la famille. Une deuxième où l'énonciation de Claude fait appel à un dialogisme actoriel¹ manifeste, les acteurs de la famille agissent alors comme des embrayeurs de discours qui lui permettent de produire un acte de parole. De même, le rapport de Claude au monde renvoie à une mémoire traumatique du passé, d'où le discours décalé qu'il produit. Enfin, le regard est matérialisé chez Claude par l'utilisation des lunettes noires qui rendent possible sa perception d'autrui tout en effaçant fictivement sa corporéité. Ce

1. «Dans la mesure où le discours théâtral est discours d'un sujet-scripteur, il est discours d'un sujet immédiatement dessaisi de son Je, d'un sujet qui se nie en tant que tel, qui s'affirme comme parlant par la voix d'un autre, de plusieurs autres, comme parlant sans être sujet: le discours théâtral est discours sans sujet (...) Discours sans sujet, mais où s'investissent deux voix dialoguant: c'est la première forme, fruste de dialogisme (...)» in Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Ed. Sociales, p. 264.

«pouvoir» de l'acteur Claude est l'exacerbation d'une problématique collective: le voyeurisme. Le jeu constant des deux plans scéniques où l'acteur est vu par un autre regard (voir les signifiants matériels et scéniques: le *blind* versus le chœur) y contribue de façon manifeste. Les lunettes figurent métonymiquement l'opacité de la relation de Claude à la réalité extérieure. Au niveau interprétatif, le rapport de Claude au monde est métaphorisé par un réseau de signifiants (lunettes, vêtements blancs, etc.) et fait appel aux leurre que l'aliéné fétichise dans une relation fantasmatique au «réel». La conclusion politique de la mise en scène est double: d'une part le Québécois est englué dans une réalité dont il est le sujet soumis; d'autre part, les artifices qu'il s'invente afin de maîtriser la réalité sont absurdes et le transforme dès lors en aliéné. À ce sujet, Tremblay/Brassard ne se préoccupent pas de l'immédiateté de la solution politique.

La dissémination des signifiants de la «blancheur» à l'arrivée de Claude agit comme un support matériel qui recrée l'univers concentrationnaire de l'acteur fou: tentative de produire une topologie de l'asile par l'utilisation des draps, de la robe blanche, et du plat de *peppermint*. Les signifiants de la blancheur, s'ils jouent tout d'abord au niveau de l'élaboration primaire de la matérialité théâtrale, possèdent aussi une signification plus spécifiquement actantielle et sociale: mettre en scène le champ sémantique de la folie qui contamine graduellement tous les acteurs pour désagréger le noyau familial.

À cet égard, la proximité des relations actuelles entre Claude et Hélène est un autre élément de signification. Pourquoi Hélène porte-elle une «vraie» robe blanche «sexy à la Marilyn», alors que les autres acteurs doivent se contenter de draps? Si, en ce qui concerne l'univers fantasmatique de Claude, une série de leurres scéniques (draps blancs) font office de réalité concentrationnaire, la robe d'Hélène manifeste



son rapport privilégié à Claude.

Ainsi Hélène est la seule à accepter véritablement le désir de Claude: se vêtir en blanc sans faire appel à l'utilisation d'un leurre. Hélène possède une double fonction antithétique: d'une part, elle obéit totalement à la volonté de Claude de recréer un univers d'asile (robe blanche); d'autre part, elle refuse d'inscrire sa relation verbale dans un mimétisme qui consisterait à glisser dans l'univers fantasmatique de Claude. La mère de son côté, par une double tromperie, les «draps» et le discours qu'elle tient, s'installe dans une relation de dépendance fantasmatique à l'égard de Claude.

Alors que Claude, pendant toute la pièce, est proposé comme figure marginale, périphérique de la communauté sociale, son aspect dysphorique est réévalué en aspect euphorique parodique lorsque Tremblay le propose comme représentation actantielle d'une lucidité délirante. La solution «politique» passive de la pièce procède d'effets contrastifs: la lucidité des acteurs familiaux débouche sur une non-intervention sociale alors que la lucidité délirante de Claude débouche sur une production fantasmatique aliénante.

martine dumont