

« Camille C. »

Pierre MacDuff

Numéro 32 (3), 1984

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/29251ac>

[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

MacDuff, P. (1984). Compte rendu de [« Camille C. »]. *Jeu*, (32), 141–144.

« camille c. »

« créer, mot inutile »?

Texte de Jocelyne Beaulieu et de René Richard Cyr, d'après le livre *Une femme* d'Anne Delbée. Mise en scène: Geneviève Notebaert; décors: Michel Demers; costumes: François Barbeau; éclairages: Claude Accolas; musique: Michel Smith; régie: Ly-sanne Desmarais. Avec Lise Roy (Camille Claudel), Suzanne Champagne (religieuse, Virginia, Rose Beuret, Mélanie), Daniel Valcourt (Paul Claudel), Pierre Collin (le père, Octave Mirbeau), Sylvie Ferlatte (Louise Claudel, Yvette), Louise Mauffette (la mère), Bernard Fortin (Alfred Boucher, Claude Debussy, le vieil homme) et Aubert Pallascio (Auguste Rodin). Coproduction du Théâtre d'Aujourd'hui avec le Projet Camille Claudel présentée au Théâtre d'Aujourd'hui, du 8 mai au 10 juin 1984.

De Camille Claudel, je ne connaissais rien sinon qu'elle fut sculpteure, l'aînée de l'un et la maîtresse de l'autre. Je n'ai pas lu, ni avant ni depuis, l'ouvrage d'Anne Delbée dont la pièce est tirée. Ainsi, c'est moins en vertu d'une fidélité historique ou littéraire que j'ai pu apprécier cette production de *Camille C.* que par la pertinence et l'acuité du propos de la représentation théâtrale prise comme telle. Celle-ci, d'ailleurs, est remarquable. S'attirant dès le départ un succès d'estime, le spectacle a bientôt rejoint un large auditoire. Qu'une production théâtrale dont l'abord n'est pas a priori facile conquière le « grand public » mérite d'être souligné.¹

La pièce débute en 1932, à l'asile de Montdevergues où Camille Claudel a été internée; elle a 68 ans. En un long flashback, les séquences qui suivent montreront comment elle aura traversé, ou plutôt subi, son époque. S'appuyant sur

1. Ce phénomène s'était déjà produit, en début de saison, avec *la Contre-nature de Chryssipe Tanguy, écologiste*, programmé au même théâtre, dont la direction artistique doit être saluée ici pour sa clairvoyance.

plusieurs éléments biographiques, l'habile charpentage de la pièce, constituée de trente-sept scènes distinctes, nous apprendra beaucoup sur cette Camille C., sur sa situation familiale, sur ses relations avec Rodin et sur la société parisienne de la fin du siècle dernier. La mise en situation de chaque séquence étant gommée pour aller plus rapidement à l'essentiel, cette juxtaposition de fragments dramatiques installe une progression haletante dont le lien principal demeure le personnage de Camille et son évolution. À cet éclatement narratif correspondra celui de l'espace décloisonné et ouvert du dispositif scénique, sur lequel je reviendrai.

Ainsi, *Camille C.* propose-t-elle une pertinente réflexion sur la place de l'art et de la femme dans la société. Jamais la pièce n'est anecdotique ou passéiste. La mise en scène de Geneviève Notebaert a brillamment évité toute simplification ou tout grossissement outranciers en faisant montre, au contraire, d'un constant souci de relativité et de vraisemblance. Avant d'être l'incarnation de l'intelligentsia mâle ou les portefaix antidatés de leur propre légende, Paul Claudel et Auguste Rodin sont ici des personnages *théâtraux*, complexes et contradictoires. Au-delà de l'illustration de la Femme proscrire, de l'Artiste méconnue mais de génie, Camille Claudel est d'abord porteuse d'une destinée à la fois singulière et exemplaire, individuée.

On la verra, enfant, jouant avec Paul — dont la fraternité sera double: biologique et artistique, et qui demeurera, même adulte, son confident —, ayant déjà pour idéal de devenir sculpteure et se riant de la bigoterie superstitieuse des villageois. Sa place dans cette famille de la bourgeoisie provinciale dont elle n'épousera jamais les valeurs ni les critères de réussite sociale. Un père qui la soutiendra toute sa vie, qui fera déménager la famille dans la capitale, Paris,

qui lui paiera des cours, s'intéressant sincèrement aux travaux de sa fille qu'il encouragera à développer une personnalité artistique, la mettant en garde contre l'ascendant de Rodin dont le talent est loin de faire alors l'unanimité. Une mère d'un puritanisme éréthique, soumise à son mari et tentant d'exercer son autorité sur ses enfants, qui ne voit dans la sculpture qu'un *salissage* tant physique (les vêtements) que moral: «Sculpter! Louis! Elle joue dans la boue! Un métier. . . C'est une traînée que tu veux en faire? [. . .] Il paraît qu'ils font ça nus.» Au mariage de la cadette qui porte le même nom qu'elle (Louise) et qui, véritable repoussoir de l'aînée, incarne son idéal de féminité («calme, charmante, avec ses jolies petites bouclettes, toujours propre, elle»), cette mère chassera Camille par crainte du scandale: «Je pense que tu ne manqueras pas d'hommes pour t'accueillir.»

L'incessant combat de Camille pour s'imposer comme artiste dans un univers exclusivement masculin, où les femmes sont confinées au dilettantisme ou au rôle de modèle — parfois élevé au rang d'«inspiratrice». La relation ambivalente de Claudel et Rodin, d'abord professionnelle, de maître à élève, puis amoureuse. Le choix de Rodin de ne pas quitter Rose Beuret, dont il partage la vie. Camille désirent bientôt s'affranchir à la fois de l'amant et du Maître: «Si j'étais un homme, je serais reconnue. On arrêterait de me confondre avec Rodin, je serais sa rivale. (. . .) Que vous faut-il de plus pour reconnaître mon talent?» Combat contre l'époque dont le dogmatisme sexiste n'épargne pas son illustre frère qui lui reprochera de n'avoir «aucun des arts de la femme», ce qui fera rétorquer à Camille: «Si, Paul, la sculpture!»

Le discours de *Camille C.* n'est pas que féministe; la façon dont la société ignore ses artistes y est également dénoncée.

Le patient apprentissage de Camille, sa discipline, son infatigable curiosité intellectuelle, les exigences de son travail («Je me reposerai une fois morte»), ses conditions de vie déplorables (tout son argent étant consacré à l'achat des matériaux requis pour sa sculpture); la courte vue des critiques, les lois du marché (basées sur la mode et le vedettariat), dont la poursuite de son oeuvre dépend pourtant. L'amertume et le sentiment de persécution qui s'ensuit. Dépossédée par la société de son droit à l'autonomie économique et à l'existence (comme être social et comme artiste), elle se mettra à détruire sa *production* pour être bientôt sacrifiée à l'ordre public: on l'enfermera puisqu'elle fait montre de déraison.

Le spectacle est défendu par une équipe qui joue avec ferveur et générosité, en tête de laquelle Lise Roy, en Camille Claudel, est particulièrement convaincante; son jeu est précis et flamboyant. Dans le rôle difficile de la mère, Louise Mauffette a su éviter la caricature pour rendre toute la pathétique intransigeance de ce personnage que la vie excède. On retiendra également les compositions d'Aubert Pallascio en un Rodin tourmenté et vieillissant, de Daniel Valcourt en un Paul Claudel aux certitudes friables et de Bernard Fortin en un Claude Debussy discrètement gouguenard. Les rôles du père et du critique Mirbeau sont rendus de vibrante façon par Pierre Collin. Fait notable, en dépit des écoles de jeu de toute évidence fort différentes les unes des autres, l'interprétation offre une certaine cohérence à défaut d'homogénéité, l'approche davantage académique de certains comédiens marquant de façon théâtrale le clivage qui s'installe entre les personnages de générations ou de classes sociales différentes.

Cette unité apparente est renforcée par la scénographie de Michel Demers. La

glaise est, comme l'Art dans la vie de Camille, au coeur du décor. La scène, ici, n'est fermée que par le mur de la salle. Le sol, surélevé, est de pierrailles et d'argile séchée dont le public, disposé de part et d'autre, peut percevoir l'odeur. Sur ce sol rocailleux, les déplacements des interprètes, lorsqu'ils ne jouent pas sur l'une ou l'autre des trois allées qui se rejoignent au centre du dispositif scénique, sont sonores et rappellent constamment la présence de la terre. Cet univers, plus suggestif que réaliste, n'en est pourtant pas un de dénuement; les éclairages de Claude Accolas, passant du clair-obscur (la forêt du début) aux éclats les plus vifs (la destruction de ses sculptures par Camille) le transformeront en une douzaine de lieux différents. L'atemporalité de ce décor est équilibrée par les costumes de François Barbeau, dominés par des noirs, bruns et beiges, dont la coupe impeccable souligne l'époque avec exactitude.

La metteuse en scène a judicieusement choisi d'évoquer, plutôt que de repro-

duire, les sculptures de Claudel, lesquelles sont pourtant le propos ultime tant de Camille que de la pièce. Cette sculpture sera donc soit ramenée à l'état de virtualité (la glaise travaillée par Camille ou le bloc de pierre qu'elle casse), soit sublimée (les socles sur lesquels tombe un jet de lumière, leur vide étant investi par les réactions des comédiens imaginant les oeuvres), soit encore traduite, par un jeu théâtral, dans le corps même des comédiens qui, l'espace d'un instant, deviennent les figures sculptées par Claudel; c'est le cas notamment lors d'une scène d'amour d'une poignante beauté entre Camille et Auguste Rodin où ceux-ci se figent soudain, métamorphosés en amants du *Baiser*, alors que surgissent deux visiteurs du Salon de 1886, où la sculpture est exposée et dont ils condamnent la « vulgarité ».

Si, à la toute fin de la représentation, le personnage de Camille, tel qu'imaginé par les auteurs et la metteuse en scène, écrit sur le mur du théâtre, à l'aide d'un atomiseur qui réinstalle le drame dans



Au jeu « précis et flamboyant » de Lise Roy répond ici celui, « vibrant », de Pierre Collin. Photo: Daniel Kieffer.

toute sa contemporanéité, « CRÉER MOT INUTILE », la production même de ce spectacle en hommage à Camille Claudel vient heureusement infirmer cette terrible assertion en ayant permis l'un des grands moments du théâtre québécois.

pierre macduff

« nickel »

une histoire sur fond de mines

Texte de Jean-Marc Dalpé et de Brigitte Haentjens. Mise en scène de Brigitte Haentjens; décors, costumes et accessoires de Pierre Perreault; éclairages d'Hélène Bernier; musique de Daisy Debolt; travail corporel de Robert Dion. Avec Jocelyne Tardif et Robert Marinier, ainsi que Robert Bellefeuille, Jean-Marc Dalpé, Danielle Saint-Aubin, Chantal Lavallée, Kim Cholette, Stéphane Lestage, Michel-Marc Bouchard et Daisy Debolt. Une coproduction du Théâtre du Nouvel Ontario et du Théâtre français du Centre National des Arts présentée à la Salle Fred-Barry, du 17 au 28 avril 1984.

Le Théâtre du Nouvel Ontario (T.N.O.) existe depuis 1972. Installé à Sudbury, il répartit son travail entre des productions professionnelles et des spectacles communautaires d'amateurs. Au fil des ans, et au gré des directions artistiques, on y a joué du répertoire et créé des textes d'auteurs ontariens. Depuis quelques années, le T.N.O. s'oriente principalement de ce côté, tant pour son théâtre amateur à vocation communautaire que pour son équipe professionnelle. En avril dernier, après une tournée ontarienne, la troupe est venue présenter son spectacle *Nickel: une histoire d'amour sur fond de mines* à Montréal. C'était la première présence de la

compagnie en territoire québécois. C'était également la plus grosse production du T.N.O. depuis ses débuts, production avec laquelle elle espère déborder du cadre restreint d'un théâtre « de minorité » pour s'imposer tout simplement par son professionnalisme théâtral. À ce chapitre, *Nickel* se compare avantageusement à plusieurs productions québécoises des dernières années et nul doute que le public qui a pu assister à la courte série de représentations montréalaises du T.N.O. voudra suivre le travail de cette jeune compagnie lors de ses prochains passages au Québec.

Il y a dans cette troupe suffisamment de ressources à tous les niveaux du travail théâtral pour lui permettre de poursuivre sur la lancée de *Nickel*. Et, le cas échéant, on n'hésite pas à recourir à des professionnels de l'extérieur pour étoffer les productions. Ainsi, dans le cas présent, Brigitte Haentjens qui signe la mise en scène a fait d'heureux choix de collaborateurs en Pierre Perreault à la scénographie et Robert Dion en gestuelle. Cette pièce du T.N.O. apparaît comme un point tournant dans l'histoire de la compagnie, principalement à cause des moyens mis en oeuvre pour en faire une production de qualité et un événement marquant dans l'histoire du théâtre franco-ontarien, ce qu'elle est effectivement.

Cela étant dit, certains regretteront toutefois que cette histoire d'amour sur fond de mines n'ait pas laissé plus de place à la mine elle-même qui, à défaut d'être le personnage principal de *Nickel*, l'est cependant à Sudbury, royaume de l'INCO, multinationale américaine sur laquelle repose toute l'économie de Sudbury. On regrettera peut-être également que la pièce soit arrivée « si tard », quelques années après la plus importante grève des mineurs de l'INCO. Grève qui avait suscité des mouvements d'appui aux mineurs et des fêtes de soli-