

« Anaïs, dans la queue de la comète »

Stéphane Lépine

Numéro 37 (4), 1985

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/27840ac>

[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

Lépine, S. (1985). Compte rendu de [« Anaïs, dans la queue de la comète »]. *Jeu*, (37), 159-163.

«anaïs, dans la queue de la comète»

Texte de Jovette Marchessault. Mise en scène: Michèle Magny, assistée de Monique Richard; scénographie et costumes: François Laplante; éclairages: Claude-André Roy; conception sonore et arrangements musicaux: Daniel Toussaint. Avec Andrée La-chapelle (Anaïs Nin), Patricia Nolin (June Miller), Guy Nadon (Henry Miller), Jean-Louis Roux (Otto Rank) et Hubert Gagnon (Antonin Artaud). Production du Théâtre de Quat'Sous, présentée du 24 septembre au 27 octobre 1985.

portrait de l'artiste en héroïne

De tous les dramaturges voulant redorer le blason des héros et martyrs de l'histoire (littéraire ou non), l'exégète est le plus décevant. S'il appartient à l'espèce de ceux qui d'abord nient l'aspect surnaturel du personnage auquel il s'attarde, son travail ne consiste alors le plus souvent qu'en une reproduction de faits et de paroles et, pour le spectateur de théâtre, toute cette science documentaire, si elle a le mérite de transmettre de l'information, ne pèse pas un fétu dans la balance de son plaisir théâtral. En revanche, s'il croit en son héros ou en son martyr comme le chrétien croit en Dieu, osons dire que sa ferveur même fait trembler sa main et obscurcit son regard: le personnage, l'être supérieur dont il nous trace le portrait risque dans ce cas de s'anéantir dans la fulguration.

Sans doute la rencontre de l'érudition et de la «connaissance mystique» chez un dramaturge a suscité déjà d'admirables travaux (que l'on pense uniquement à *la Vie de Galilée* de Brecht ou aux drames historiques de Shakespeare). Mais

cette rencontre n'est pas toujours heureuse. Et il est des dramaturges dans les mains de qui les personnages historiques, tantôt ramenés aux proportions d'un homme ou d'une femme ordinaire, tantôt élevés par leur adoration et par leur amour très au-dessus de cette terre où ils ont vécu, perdent aux yeux des gens qui sont dans la salle, qu'ils soient indifférents ou partisans, tout contour défini et n'offrent plus aucun des traits d'une personne réelle.

Or, c'est ici qu'un écrivain sceptique, fût-il des plus conquis par la personnalité qu'il dépeint, qu'un véritable dramaturge-historien — qui connaît bien l'objet de son étude, le maîtrise, si l'on peut dire, à la fois objectivement et subjectivement — a, plus que quiconque, la possibilité de s'en tirer. Ce dramaturge peut apporter son témoignage, déformer ou reproduire à son choix les vénérables paroles de son héros, écrire à genoux s'il le veut, en niant tout de sa propre personnalité, mais il garde toujours au fond de lui un regard critique.

Aux yeux de Jovette Marchessault, la belle et sublime Anaïs, pure et sans tache, est la plus frémissante des grandes figures de l'Histoire. Mère de toutes les auteures méconnues ou ignorées par les méchants critiques mâles, elle n'est ni plus ni moins qu'une sainte dont le fruit des entrailles est béni. Qu'Anaïs Nin ait été une femme exceptionnelle, cela ne

fait aucun doute. Mais, alors qu'une certaine critique féministe prend bien soin de dénoncer la conception misogyne de la femme vierge et sacro-sainte instituée par la tradition judéo-chrétienne, ici, Jovette Marchessault, obnubilée par l'image, d'ailleurs surfaite, de cet écrivain, opère à son tour un travail de sanctification, instaure Anaïs Nin en tant que mythe, emprisonne la femme dans une statue vénérable.

Anaïs, dans la queue de la comète vient, par le fait même, un document hagiographique. Aussi, comme dans les vieux manuels d'histoire du Canada rédigés par les frères des Écoles chrétiennes, on se retrouve devant une vérité tronquée où l'idéologie et le système de défense prévalent sur les faits. En investissant le je d'Anaïs Nin pour ne rendre compte que de son point de vue à elle¹, non seulement Jovette Marchessault évacue-t-elle les aspects moins reluisants de la personnalité de Nin, mais elle ramène chacune des scènes à un niveau banal de discussions au style emphatique et par trop romanesque² en privant le spectateur de l'essentiel, c'est-à-dire de l'enjeu et du sens de ces discussions, de la raison d'être de ces rencontres et du pourquoi de ces relations.

Ainsi, des scènes avec Otto Rank et An-

tonin Artaud, que retient-on? Nous avons bien entendu Rank réciter son curriculum vitae et Artaud hurler mais, du rapport conflictuel qu'entretient Anaïs avec ces deux hommes, nous ne savons rien. Vus à travers la lorgnette déformante d'Anaïs Nin, les personnages deviennent des pantins, manipulés par une femme qui rarement révèle les secrets de son art ou participe véritablement à la scène. Elle est une puissance venue d'en haut, qui réduit les êtres à d'affreux clichés (Artaud hurle, bien sûr, et Miller baise, et baise mal) pour mieux maintenir son statut de femme «immortelle» de «mendiante prophétique».

Cette femme possédait, tous s'entendent là-dessus, un tel pouvoir d'attraction, sur les hommes comme sur les femmes, qu'elle en est venue à se poser comme soleil au centre d'un système. Dans ce système héliocentrique gravitaient des astres (Henry et June Miller, Artaud, Rank mais aussi Durrell, Neruda, Duchamp, Supervielle, etc.) qui se croisaient au hasard des trajectoires. Mais comment en est-elle venue à s'instituer reine-soleil? Comment expliquer ce frénétique désir de briller et d'être admirée? Sous le masque de la femme lumineuse se cachent des zones d'ombre que Jovette Marchessault hésite à dévoiler. Si elle n'est pas inconsciente du jeu de

1. La pièce s'ouvre sur les paroles d'Anaïs Nin enregistrées sur son répondeur téléphonique: «C'est Anaïs qui vous parle...», paroles qui donnent le ton à cette représentation qui était une scrupuleuse transposition du Journal, et où Marchessault endosse parfaitement les propos de son personnage, sans qu'il n'y ait à peu près jamais effet de distanciation.

2. Poser la question de la spécificité des discours théâtral et romanesque, avec toute l'ampleur théorique et critique qu'une telle question requiert et l'écueil inévitable de la querelle des genres, serait ici démesuré. Mais peut-être pouvons-nous rappeler que «le discours théâtral, comme le définit Patrice Pavis, se distingue du discours littéraire ou «quotidien» par sa force performative, son pouvoir d'accomplir symboliquement une action» (*Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1980, p. 121). Or, chez Marchessault, où l'essentiel du travail dramaturgique consiste en un collage de citations, en une réorganisation d'un matériau tiré de romans ou, dans le cas présent, d'un journal, il n'y a pas vraiment d'action. Les personnages, dont l'existence dépend du discours idéologique globalisateur de l'auteur (Marchessault et Nin puisque la dramaturge se refuse ici à tout regard critique sur ce que peut dire la narratrice du journal et qu'elles forment donc une seule et même instance narrative), ont peine à s'affirmer, n'existent qu'à travers le discours prononcé sur eux. Alors que «la mise en scène met en espace tous les sujets du discours et instaure un dialogisme entre toutes ces sources de la parole» (Mikhaïl Bakhtine, *la Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970), dans *Anaïs, dans la queue de la comète*, la présence d'une narratrice, qui contrôle toutes les énonciations, qui domine et filtre les paroles de ses personnages et abolit par le fait même la part dialectique du discours théâtral, va à l'encontre de la proposition fort juste de Bakhtine, et la pièce demeure par le fait même marquée par la forme narrative d'où elle est issue.



Andrée Lachapelle (Anaïs Nin) et Patricia Nolin (June Miller). Une scène bouleversante. Photo: Robert Laliberté.

séduction auquel se livre Anaïs Nin, Marchessault s'emploie à n'en rien dire. Aussi, cette pièce qui, il ne faut pas se leurrer, comporte une grande part pédagogique et documentaire, trompait-elle le spectateur sur la véritable nature du personnage.

Voulant à tout prix persuader le spectateur que cette Anaïs Nin était le contraire d'un être égocentrique et narcissique, parfois artificiel et composé, Marchessault organise son matériau de manière que nous ne sachions rien de la bourgeoise qui veut sauvegarder son petit confort, du contenu réel de ses oeuvres (en quoi est-elle, comme elle le dit, la Lawrence Durrell féminine?)³, des causes de son instabilité mentale, de sa fra-

gilité et de son besoin d'amour, de la relation à ses père et mère, de son penchant à l'auto-adulation.

Pourtant, c'est lorsque Anaïs brise son enveloppe statuaire et descend de son piédestal qu'elle commence à vivre pour nous, spectateurs, qu'elle devient un être de chair et de sang auquel il nous est possible de nous attacher: lorsque Anaïs s'entretient avec sa mère (qui, fait intéressant à remarquer, était jouée par un homme), par exemple, ou dans cette merveilleuse scène du deuxième acte où Anaïs, Henry et June Miller sont réunis. Cette scène de ménage à trois, en tous points exemplaire, était d'ailleurs de loin la plus belle, la plus logique, la plus bouleversante de toutes parce que les per-

3. Anaïs Nin, qui a exploré toutes les possibilités créatrices qui s'offraient à elle, a laissé une oeuvre qui affirmait enfin une érotique proprement féminine et répondait aux fantasmes mâles généralement répandus avec des images inédites et fortement subversives. Le rapport d'Anaïs Nin au corps, masculin ou féminin, et à la sexualité, tant dans sa vie que dans ses textes, a été malheureusement occulté dans la pièce de Marchessault.

sonnages y vivaient vraiment, fragiles, pitoyables, ambigus, contradictoires, brusques, malhonnêtes et hypocrites à force de vouloir séduire et être aimés.

Cette scène est sans doute la plus réussie de tout le théâtre de Marchessault. L'espace d'un moment, les personnages ne s'empêchent plus dans une langue poétisante et inadaptée au théâtre, le problème de l'information à transmettre semble résolu et l'auteur, tout en maintenant un rapport privilégié avec ses personnages et, en particulier, avec Anaïs⁴, cesse d'être une iconolâtre, met les êtres à nu et nous informe des raisons possibles des rapports qui existent entre eux. En fait, c'est le sous-texte qui s'affirme alors et vient enfin donner à cette histoire vraie toute sa part d'ambiguïté, donc de vérité, et à cette pièce une épaisseur psychologique que les contraintes hagiographiques ne permettaient pas.

Il est toutefois dommage que ces très belles scènes n'arrivent qu'au deuxième acte car, de tout le manège de la première partie, nous n'avons pas retenu l'image d'une femme torturée de l'intérieur mais, bien au contraire, celle d'une femme épanouie et ouverte sur le monde. Ceux qui connaissent bien l'oeuvre d'Anaïs Nin savaient qu'il s'agissait d'un jeu, d'un réseau fragile d'apparences que le temps et les épreuves mettraient à jour; les autres, non, et la deuxième partie, l'ombre après la lumière, ne leur permettait pas de bien saisir cet autre versant de la vie de Nin, les enjeux réels de cette existence divisée entre un dehors triomphant et un dedans obscur et raviné.

Malgré d'immenses failles, cette pièce est sans nul doute la meilleure qu'ait

écrite Marchessault jusqu'à ce jour. De plus, *Anaïs, dans la queue de la comète* a bénéficié d'une remarquable interprétation et d'une mise en scène tout aussi exceptionnelle. Mis à part Jean-Louis Roux, souvent emphatique et déclamatoire (il fallait l'entendre dire: «Anaïs, Anaïs, je vous croyais immortelle»...), les acteurs, pour atténuer la phraséologie trop pesante de Marchessault et lui permettre de passer la rampe, ont compris qu'il fallait dire les passages poétiques comme des évidences sans intention particulière. Le caractère unidimensionnel de certains personnages était aussi pondéré par le travail nuancé et précis de Guy Nadon, Patricia Nolin, Hubert Gagnon et par celui d'Andrée Lachapelle qui a su donner à son rôle de sainte un peu monolithique la fragilité et l'incertitude de toute personne humaine.

Enfin, s'il est rare qu'on ait l'occasion de parler de mise en scène au Québec, dans ce cas-ci, le terme est approprié. Dépouillé, sobre mais attentif aux enjeux essentiels sous-jacents au texte, le travail de Michèle Magny était en tous points admirable. Comment oublier la scène de l'accouchement, infiniment plus riche et intéressante que celle qui nous était décrite dans le *Journal*, où, à l'aide d'un simple châle, qu'on apprendra plus tard avoir été laissé en héritage par la mère d'Anaïs, Magny approfondit le sens d'un événement où tout le rapport d'Anaïs à sa mère et à la maternité se voit condensé. Ou alors, cette idée géniale de faire jouer le rôle de la mère d'Anaïs par un homme, soulignant ainsi l'ambivalence de ses rapports aux figures parentales et à l'autorité des père et mère, à leur pouvoir réel ou symbolique.

4. Il est intéressant de remarquer que c'est le personnage le plus antipathique, le plus éloigné de la pensée féministe de Marchessault, soit Henry Miller, qui offrait le plus de résistance et donnait l'impression, pour sa part, d'exister vraiment et non uniquement à travers la bouche d'Anaïs. À côté d'un falot Otto Rank ou d'un Artaud caricatural, Miller, insaisissable, contestable, ambigu, semble avoir profité de ce rapport d'antagonisme avec l'auteur.

Cette grande intelligence de la mise en scène, basée sur une sémiotisation systématique de l'espace, des accessoires comme du jeu, associée à une interprétation généralement adéquate, n'a toutefois pas su effacer les faiblesses inhérentes au texte: mythification agaçante du personnage d'Anaïs Nin et du rôle de l'artiste en général, idéalisation à outrance, poétisation forcée de l'écriture et absence de perspective critique, de regard dialectique, sur la vie et l'oeuvre d'Anaïs Nin.

stéphane lépine