

« La condition des soies »

Diane Pavlovic

Numéro 44, 1987

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/27487ac>

[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

Pavlovic, D. (1987). Compte rendu de [« La condition des soies »]. *Jeu*, (44), 187–190.

«la condition des soies»

Texte d'Annie Zadek. Mise en scène et éclairages: Patrick Bonté; décor et costumes: Andreï Ivanéanu; réalisation des décors et des costumes: Bernard Langlois et Béatrys Persinjs; musique originale: Marco Giannetti; régie technique: Bernard Langlois; bande sonore: Studio Propulsion; direction artistique et direction de production: Denis Gagné. Avec Christiane Deschênes (la dame en noir), Louise Laprade (la jeune femme) et Julien Poulin (le père). Production du Théâtre de la Poursuite, présentée à GO du 20 novembre au 13 décembre 1986.

le tremblement du désir

Dans une grande maison pleine de courants d'air et de portes qui claquent, une jeune fille «hypersensible et hypernerveuse¹» revit la mort de son père, faisant, à une destinataire disparue, un récit étrange qu'elle invente peut-être. Le bizarre univers de *la Condition des soies* n'est pas sans évoquer celui de *Caméléon*, que le même metteur en scène avait présenté à Montréal en 1984²: dans un lieu étouffant, à la fois impersonnel et familier, rempli de tissus, de livres, de portraits et de vieux objets, s'agitent des spectres au degré de réalité incertain et dont il faut s'affranchir. Mais tandis que *Caméléon* fouillait minutieusement un quotidien affolant de détails et de banalité, *la Condition des soies* se déploie dans un espace ambigu fait de fantasmes et de souvenirs, un espace habité de fétiches et ayant la fluidité de l'imaginaire lui-même.

Le père de *la Condition des soies*, grand voyageur qui rêvait d'atteindre le Nord du monde, a rapporté du Pôle des maladies aux noms terrifiants: hydropsie, éléphantiasis, anasarque. Enflé, difforme, gonflé d'eau, il demeure dans sa chambre à chercher sans

fin l'odeur de son amante morte, donnant en spectacle à sa fille — qui le soigne — tant ses excès physiques que son délire érotique. Leur rapport d'intimité exclusive s'est exacerbé dans la mémoire de cette dernière. Le récit qu'elle en fait glisse imperceptiblement vers une prise de parole du père qui a toutes les apparences d'un transfert; émanant graduellement de ce qu'elle raconte, le discours de son père mort semble prolonger le sien comme si elle-même continuait de parler, de le citer ou de fabuler à sa place en s'appropriant ses errances³.

La mise en scène, ciselée, attentive, a fait cohabiter vivante et morts dans un lieu clos tendu de housses et de voiles blancs («et partout/dans les souterrains/des crimes violents») qui pourrait bien être celui qu'appelle le texte: «Lieu Idéal de l'Excès», «Territoire Même du Déjà-Vu» ou encore: «E.T.C. (Espace du Toc et du Clinquant)». Ce lieu blanc où l'on conserve les ombres et que l'on visite la nuit est investi par une musique omniprésente; celle que joue au piano, mystérieuse et hiératique, la muette dame en noir, et celle du texte, que scandent et que modulent des comédiens au jeu stylisé. Dans

1. Tiré du texte, publié aux Éditions de Minuit en 1982.

2. Au Café de la Place, dans une production du Théâtre de l'Esprit Frappeur, de Bruxelles (voir *Jeu* 31). Patrick Bonté a déjà travaillé au Québec, lorsqu'il a monté le *Houdini* de Patrick Quintal pour le Théâtre de la Poursuite. C'est à cette troupe de Sherbrooke que nous devons cette *Condition des soies* «internationale»: metteur en scène belge, scénographe roumain, costumière d'Amsterdam, musicien et comédiens québécois et enfin, auteure française d'origine polonaise, dont Patrick Bonté a également mis en scène le premier texte, *le Cuisinier de Warburton* (publié aussi chez Minuit), en 1979.

3. Dans le texte, d'une seule coulée (sans répliques ni didascalies), les paroles du père sont citées entre guillemets par la narratrice jusqu'à ce qu'elle ait évoqué un anniversaire où elle s'est rendue et où elle a, pour la première fois, désiré un homme. La suite («Tu peux monter. Je ne dors pas.» Etc.) n'est plus entre guillemets, mais vient visiblement du père, qui attendait sa fille et qui se met à raconter à son tour l'histoire de son désir pour la dame dont les vêtements (les soies) habitent le placard. La dame morte prolonge en quelque sorte le jeune homme de la fête: objet d'un trouble incontrôlable, elle hante à ce titre l'esprit de la jeune fille. Les deux monologues successifs qui constituent ce texte et qu'aucune marque ne sépare nettement émanent donc en fait de cette dernière, qui donne en pensée la parole au père mort.



Oscillant entre réel et irréel, une histoire de désir et d'intimité exclusive: *la Condition des soies*. Photo: Jacques Marcotte.

le mutisme immobile de la dame en noir comme dans les convulsions malades (hâlement, titubations, *déséquilibre*) d'un père à moitié momifié ou dans la frayeur paranoïaque de la fille, règne une certaine outrance qui contribue à l'oscillation entre réel et irréel (conscient et inconscient, passé et présent) sur laquelle se fonde *la Condition des soies*.

On a su rendre théâtral, tout en ne l'illustrant pas, ce texte très littéraire sans découpage net et sans indication scénique. Sous un halo clair-obscur (blancheur des neiges et des aurores boréales, noirceur de la nuit), la fille est blanche, sauvage, vivante et sensuelle; elle fait partie de ce décor où les autres, moins réels qu'elle, font tache: vêtus de noir, ils contrastent avec cet univers, y sont étrangers et visiteurs. Malgré tout, ils y sont présents: le père est couché dans le lit où dort la fille, certaine en effet qu'il est *toujours* là et qu'«il a déjà complètement oublié qu'il est mort»; la dame en noir met tout en place pour la remémoration, commençant avant même que les spectateurs ne soient installés. Ce monde est celui de l'illusion, du travestis-

sement, de l'art — du faux⁴. Un monde où l'on observe son reflet dans la glace et où l'on s'y découvre autre (le père se voit transformé en femme, son corps dans le miroir étant remplacé par celui de son amante), un monde où l'on cherche les indices du réel pour tâcher de s'en souvenir et de s'en rapprocher: portraits, odeurs, bruits des pas, objets personnels. Entre la douleur que lui cause la mort de son père et la liberté nouvelle que cette mort lui procure, la jeune fille aspire à se délivrer de la présence encombrante du mort et dira donc tout («Car qui me délivrerait sinon moi-même»), son désir de ranger, de nettoyer, de se débarrasser de tout ce passé, de partir («Qu'on me lave tout entière/qu'on me savonne et qu'on me rince longuement»), autant que la force qui l'attache à ce lieu physiquement et métaphoriquement malsain («On se couche dans l'humidité/on se couvre d'humidité/on s'y enroule/et pour finir/on se vêt d'humidité»). Même si certaines références du récit le situent à une époque passablement contemporaine, il apparaît ici figé dans le temps, et dans un espace mental rempli de sable et de vieilles dentel-

les. Dans ce temps immobile⁵ où «la pierre/retourne à l'état sauvage» et où un cadavre se plaint «comme si sa propre mort faisait partie de son passé», la pire calamité est l'oubli, la fuite, des oeuvres d'art comme des gens. «L'essence de la musique? C'est l'art de la fugue!»

Il s'agit donc de vêtir, de soigner, d'aider ce cadavre à évoquer ses propres spectres. La jeune fille n'est pas la seule à en disposer. C'est la dame en noir qui est allée l'embrasser, le découvrir, tout comme c'est elle qui a préparé le bain de la jeune fille, l'y a invitée, a allumé les lampes, désigné un fauteuil à la narratrice, joué du piano afin d'évoquer pour elle portes qui claquent et bruits de pas. C'est également la dame en noir qui réapparaîtra à la fin, fermera l'armoire, dévoilera les murs et éteindra les chandelles, marquant la fin de la cérémonie qui vient d'avoir lieu.

Une cérémonie intime et perverse, secrète et sensuelle, faite de transgression, de voyeurisme, d'inceste, de travestissement et d'interdit. La façon dont la fille est totalement soumise au père (elle l'aide à se déguiser en femme, obéit aveuglément à ses moindres caprices), la façon dont elle raconte sa séduction par un autre homme en enlevant et en remettant successivement sa robe («Je vous accompagnerai/C'est impossible. Non.» Etc.), la façon dont elle se pare devant la glace tandis que son père parle, la façon dont elle écarte les jambes tandis qu'il souffle⁶, drapé dans sa longue robe de chambre qui, de dos, le fait déjà ressembler à une femme, la façon dont elle ferme les yeux, repue, à l'évocation des photos des morts du temps de la guerre («Mes premiers hommes nus»), tout cela lui conserve l'air ingénu d'une petite fille sereine, innocente et, par là, troublante. Le trouble suscité par le père est d'un autre ordre. Pensant à l'amour, impudique et complaisant, obsédé par cette amante que l'on suppose disparue, il montre à sa fille comment il sort sa robe de l'armoire, la sent convulsivement, passe sa langue sous l'aisselle, le long de la couture⁷. Quelque chose de ridi-

cule, de laid, de pitoyable et d'agressant traverse ces scènes où, nu devant la glace, la maladie lui ayant fait gonfler les seins, élargir le bassin et les hanches, il affirme qu'il se sent devenir femme, revêtant la robe de la dame en noir et trébuchant sur ses talons hauts, pleurant sur son lit et affirmant qu'il désire finir couché dans l'armoire, parmi les robes, accroupi — un foetus — dans le seul lieu où il lui semblerait possible de se calmer et de s'endormir.

Cet homme, qui veut que sa fille le voie mourir, dit préférer les tremblements du désir à son assouvissement dans le plaisir et la jouissance. Et c'est de désir qu'il s'agit, en effet, tout au long de cette pièce, désir qui circule d'elle à lui, d'un jeune inconnu à une dame en noir qui, à défaut d'être «présente» dans le texte, l'habite au point que le metteur en scène a choisi de l'incarner et d'en faire la maîtresse d'oeuvre de ce théâtre-tombeau. C'est elle qui, ici, met tout en place, commande tout, déclenche la mémoire

4. «[...] la nature m'étouffe/la nature m'asphyxie/elle me tue./[...] la nature me met HORS DE MOI!», s'exclame le père. Faisant du théâtre avec son équipage, au cours de son expédition au Pôle, il commandait des costumes à sa fille, lui écrivant en outre que «sous ces latitudes extrêmes, la pureté de l'atmosphère était telle que les images parvenaient au cerveau beaucoup plus rapidement qu'ailleurs ce qui provoquait de continuelles erreurs d'appréciation./[...] Tout se révélait illusoire et trompeur/Le plus proche était toujours le plus lointain.» Il ajoutait plus loin: «[...] je ne suis sûr de rien car ces lunettes aux verres teintés que nous portions constamment de peur d'être atteint [sic] par la cécité des neiges déformaient tout.» Et quand il réclame un portrait de sa fille, il lui demande d'aller voir un peintre, et non un photographe.

5. «Depuis longtemps pour moi le jour et la nuit ne font plus qu'un ou plus exactement: il n'y a plus ni jour ni nuit pour moi mais seulement du clair et après de l'obscur./[...] Du temps dans toutes les directions», dit encore le père. Et le texte, qui débute par: «Quand/Quand exactement», se termine sur un «mais c'est bientôt mon anniversaire!/ Si j'y arrive en tout cas, ce sera sûrement le dernier» qu'aucune ponctuation ne vient clore.

6. Juste avant sa mort (du moins, juste avant la fin de son monologue, tel que cité ou inventé par sa fille), le père évoque le dernier souffle de Mozart malade, qui «fut comme s'il voulait encore chanter l'air du Tuba Mirum dans le Requiem»: mélange, encore là, de laideur et de beauté, de trivialité et d'art.

7. «Je suis un chien/un chien qui flaire et qui renifle/Regarde-moi!/Un chien!/Regarde mon museau! ma truffe!/Tu as vu ça? Regarde!/[...] Allez/Caresse-moi/caresse ton vieux chien/allez caresse-le!/Caresse!»

de ces récits mêlés, régente les vivants (bien que l'un d'eux ne le soit qu'indirectement) et demeure au centre de leurs préoccupations — les soies du titre sont à elle, et c'est à elle, sans doute, que s'adresse la jeune narratrice, qui vit dans une chambre pleine de ses vêtements et qui pervertit ses propres fantasmes en les projetant sur cette figure énigmatique. Représentant le trouble passé, le souvenir du désir, la dame en noir, inaccessible, permet à ce désir de durer éternellement.

De la même façon, le père avait été terrifié de réaliser son rêve (atteindre les neiges éternelles) qui, de «passion blanche», s'était transformé en nuit et en maladie : mieux vaut rêver sans fin les aurores boréales que de les attendre et d'en faire un récit de voyage de plus — car, dans son besoin de tout nommer, de tout répertorier, le père développe une méfiance envers le langage⁸ qui lui donne l'amour du mot juste, la précision des détails ayant un pouvoir évocateur bien plus grand que les élans enflammés. Parlant des divers tissus qui se trouvent dans l'armoire de la dame en noir (taffetas, moire, florence et bengaline), il affirme les distinguer à leur bruit : «J'arrive même à imaginer leur bruit rien qu'en prononçant leur nom.» Les vrais mots, comme les vrais objets, portent en eux-mêmes leur charge émotive. Et le texte de *la Condition des soies* a tout entier cette précision, cette limpidité et cette poésie⁹, servies ici par une mise en scène sensible, d'une simplicité et d'une cohérence tout aussi grandes que lui, et qui a su en faire résonner chaque parole et chaque geste. L'interprétation, de même, était fort bien dirigée. Si Christiane Deschênes, extrêmement présente dans son silence forcé, a imposé un maintien, un regard et une écoute dont il était impossible de faire abstraction — ce qui, dans ce type de rôle, tient un peu du tour de force —, les deux autres, Julien Poulin en particulier, semblaient parfois en faire trop : le père gênait, agaçait, dérangeait. Or, ce trop, dans le contexte de la pièce, ne laisse pas d'être intéressant par le trouble qu'il installe, car ce père est pré-

cisément encombrant, débordant, déplacé, honteux. Et Louise Laprade avait le mélange d'ingénuité et de calcul qu'il fallait pour qu'on ne sache pas très bien où situer son personnage : victime ? blessée ? délirante ? retorse ?

L'équipe du spectacle s'est attaquée à un sujet difficile — le côté caché, inviolable, invouable de chaque être humain, la pulsion qui l'anime —, et à un texte étonnamment construit dont il eût été aisé de briser le fragile équilibre. Or, toutes les tensions étaient ici demeurées intactes, ainsi que la richesse qui porte cette incroyable histoire de non-dit. Dans le noir et le blanc qui habitaient la scène se logaient, aisément, toutes les couleurs.

diane pavlovic

8. Méfiance qu'a acquise sa fille : «Dès qu'on prononce/un mot on exagère/on déforme/on se fait des idées/on anticipe et on interprète/on vaporise de l'ordurier.» Voulant lui communiquer la splendeur des aurores boréales, le père écrit : «Je décidai alors de m'en tenir absolument à des descriptions objectives et d'écarter aussi bien les notions conceptuelles abstraites que les mots du vocabulaire poétique.»

9. Dans le très beau récit de l'expédition vers la mer des glaces, la jeune fille raconte que deux des hommes d'équipage de son père — Grésil et Nouvelet — avaient semé des morues séchées pour retrouver leur chemin vers le bateau, mais que des ours blancs avaient mangé ces repères de fortune. Rappel discret d'un conte — *le Petit Poucet* — où il était question aussi de quête, de découverte et de grandes distances.