

## « Gilmore. Que vaut la vie d'un homme? » et « Voltaire Rousseau »

Benoît Melançon

Numéro 68, 1993

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/29285ac>

[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

Melançon, B. (1993). Compte rendu de [« Gilmore. Que vaut la vie d'un homme? » et « Voltaire Rousseau »]. *Jeu*, (68), 188–194.

paraître relativement sain. Il conservait malgré tout un minimum de décence et de retenue dans certaines circonstances, ce qui le rendait d'autant plus troublant. Pallascio conservait à son personnage son caractère profondément humain même dans la scène où, pour la nuit d'Halloween, Cossette s'est barbouillé le visage et a revêtu un uniforme de policier assorti d'une jupe de paille africaine pour faire figure d'un grand ogre méchant.

On pourrait dire que cette mise en scène de *la Nuit de la grande citrouille* rejoignait le symbolisme d'une fable de La Fontaine, mais inversé. Les personnages étaient toujours bien humains, bien palpables, mais leurs passions atteignaient une mesure qui appartient plutôt au règne animal. Le décor contribuait beaucoup à installer cette dualité entre le réalisme et le merveilleux. La maison de Cossette était faite de bouteilles cristallines comme un palais de glace, celle de Breton avait des murs vert pomme, et toutes les deux étaient de proportions anormales; la grande perruque rousse et la robe fleurie du personnage déguisé de Breton, les fleurs de jardin fabriquées avec des ventilateurs d'été et peintes de couleurs vives, qui se sont mises à tourner à la fin de la pièce comme par enchantement, le dépotoir à bouteilles qui ressemblait à une machine infernale à cause de son système de poulie, le gros piquet et la corde qui tenait Peuplesse attachée, tout rappelait le décor fantaisiste des contes pour enfants. Même les chansons de Lawrence Lepage, dont la voix grave ressemblait à celle des vieux conteurs agueris, renvoyait à l'irréalité d'une Alice au pays des merveilles : «Partir [...] pour se retrouver un beau soir de l'autre côté du miroir.»

En passant de la ville à la campagne, de Montréal à Trois-Pistoles, *la Nuit de la*

*grande citrouille*, par son imagerie et sa symbolique plus proches des légendes du pays que du drame social urbain, est entrée dans les rangs du folklore. Cela n'a en rien amoindri sa violence et sa cruauté profonde. Elles ont simplement été mises à distance. Dans l'ambiance champêtre des berges d'un petit ruisseau, le loup ne dévore-t-il pas quand même l'agneau?

**Philip Wickham**

## «Gilmore. Que vaut la vie d'un homme?»

Texte de Pierre Legris et Gary Gilmore. Mise en scène : Martine Beaulne, assistée de Jean-Marc Descôteaux; décor et accessoires : Richard Lacroix; costumes : Jean-Yves Cadieux, assisté de Luc De Guise; éclairages : André Rioux; environnement sonore : Bernard Bonnier; direction gestuelle : Jocelyne Montpetit. Avec Jocelyn Bérubé (Richard Gibbs), Normand Canac-Marquis (Gary Gilmore), Martin Dion (Larry Schiller), Robert J.A. Paquette (Sam Jones) et Marjorie Smith (Nicole Baker). Production des Gens d'En Bas, présentée au Restaurant-théâtre la Licorne du 8 septembre au 2 octobre 1993.

## «Voltaire Rousseau»

Texte de Jean-François Prévand. Mise en scène : Jean Asselin, assisté de Mimi Boulay; décor : Annick La Bissonnière, assisté d'Éric Lacroix; costumes : François Barbeau; éclairages : Michel Beaulieu; environnement sonore : Bernard Bonnier. Avec Jean Asselin (Wagnière), René-Daniel Dubois (Voltaire) et Robert Lalonde (Rousseau). Production de l'Espace GO présentée du 28 septembre au 30 octobre 1993.

### Éthique et tics

Toutes deux constituées à partir d'un matériau biographique — la correspondance en particulier —, les productions récentes des Gens d'En Bas et de l'Espace GO

*Gilmore. Que vaut la vie d'un homme?* Production des Gens d'En Bas, présentée à la Licorne. Photo : Jean-Guy Thibodeau.



s'appuyaient sur un jeu d'acteur particulièrement soutenu pour donner corps à ce qui aurait pu ne relever que de la discussion morale : la valeur d'un assassin condamné à mort; l'opposition chez de grands écrivains entre le discours public et la conduite privée. Ces questions, grevées dès l'origine d'un dangereux potentiel de pathos, ont cependant été détournées par Martine Beaulne et Jean Asselin au profit de leur inscription dans la chair des personnages.

### **Une fin**

Gary Gilmore a été rendu célèbre à la fin des années soixante-dix par le Chant du bourreau, le gros ouvrage que lui consacrait Norman Mailer en 1979. Sous-titré *Une histoire d'amour américaine* — c'est d'ailleurs le titre sous lequel la Licorne annonçait la création de Pierre Legris dans le programme de sa saison 1993-1994, avant de retenir *Que vaut la vie d'un homme?*, également emprunté à

Mailer —, ce récit avait pour personnage central un criminel fusillé en janvier 1977 pour deux assassinats commis en Utah. Gilmore avait surtout attiré l'attention des médias par son refus de demander la commutation de sa peine : cet homme, qui aura en définitive passé plus de la moitié de sa vie en prison, voulait mourir et par là régler ce qu'il appelait sa « dette », quoi qu'aient pu en penser ceux qui plaidaient sa cause contre son gré, sa mère ou la Cour suprême des États-Unis. Dans la pièce, on le voit d'ailleurs revêtir un tee-shirt à sa propre effigie et portant la mention « Gilmore veut mourir ». Celui qui se décrit comme étant « infirme émotionnellement » oscillait entre le cabotinage et l'ironie.

S'inspirant de la centaine de lettres échangées entre Gilmore et sa compagne Nicole Baker — ils ne passèrent ensemble, hors de prison, que huit semaines —, Pierre Legris a choisi de tramer deux fils chronologiques dans son texte. L'essentiel



est celui de la prison : avec ou sans voisin de cellule (Richards Gibbs, joué par Jocelyn Bérubé), observé par un gardien plein de bonnes intentions (Sam Jones, joué par Robert J.A. Paquette) et épié par un journaliste en mal d'histoires à acheter et à vendre (Larry Schiller, joué par Martin Dion), Gilmore attend la mort en écrivant à Nicole, et la pièce se clôt sur son exécution sous les flashes des médias; elle, de son côté, écrit à son amant et lui rend visite, et elle semble subjuguée par la pseudo-mystique que lui prêche cet homme violent dont elle a peur, mais qui la fascine néanmoins (elle le croit «immortel»). L'autre temps est celui du passé commun, qu'il s'agisse des exploits criminels de Gilmore (avec Gibbs, il rejoue, en prison, un hold-up) ou de la vie amoureuse du couple; malgré les difficultés connues alors, ce temps est valorisé au détriment du présent, celui-ci n'étant que le prélude à la mort. Se déplaçant d'un temps à l'autre, les comédiens principaux étaient continuellement

secoués de tics, déchirés physiquement par un drame intérieur qu'ils étaient incapables d'exprimer autrement qu'avec des mots d'emprunt.

Normand Canac-Marquis, avec une précision et une force étonnantes, incarnait un Gilmore malade, constamment sautillant, grimaçant, parfois hors de lui au point de ne plus même pouvoir reconnaître son corps (il devait alors identifier ses membres avec des morceaux de ruban adhésif sur lesquels étaient écrits les mots «nez», «œil», «front» et... «âme»). Marjorie Smith, pendue aux barreaux de sa prison (métaphore de celle, bien réelle, de son compagnon), rendait palpables les hésitations de la paumée qu'est Nicole, vingt ans, trois mariages, deux enfants, «amou-rachée d'un meurtrier entre deux âges», écrivait Mailer, mais ne lui sacrifiant pas pour autant son plaisir lorsqu'il était emprisonné. L'un et l'autre disaient par leur corps ce que leur langage empêché ne



*Voltaire Rousseau à l'Espace GO. Photo : Yves Renaud.*

parvenait qu'à faire entendre vaguement. Deux scènes soulignaient cette supériorité, dans la pièce, du langage du corps sur le langage parlé.

Dans la première, seule tache de lumière dans le noir du monde carcéral, Nicole, se glissant entre les pattes de la chaise où était assis Gary, prenait littéralement la place de la lettre qu'elle lui avait écrite et sur laquelle, construisant un sanctuaire à la mesure de ses moyens, Gilmore avait déposé une photo de sa maîtresse nue. Ce court tableau, fort habilement construit et joué, montrait que l'objet épistolaire est toujours ce qui remplace pour l'un le corps de l'autre, que la lettre est cet espace où des corps peuvent se toucher, quelle que soit l'absence qui les éloigne en apparence. L'érotisme du spectacle, qui est celui de la correspondance amoureuse, passait en partie par la représentation de ce désir des corps séparés et rêvant d'un moment à partager, celui de l'écriture et de la lecture de la lettre à défaut de quelque chose de plus concret.

Dans la deuxième, violence et plaisir étaient liés. Réunis pour une des rares fois de la pièce — l'utilisation du large espace scénique exprimait bien la distance qui séparait les personnages —, Gary et Nicole étaient d'abord enlacés, avant que le premier ne se mette à secouer violemment la seconde. Au-delà de la double prouesse physique qu'exigeait cette scène, elle donnait aussi à voir l'incompatibilité des gestes et des discours : la lettre avait beau dire — avec grandiloquence — l'amour, il reste que la présence physique, elle, réintroduisait dans les relations des personnages la violence et la domination. Gilmore était dépeint comme celui qui aime et celui qui frappe, celui qui libère (dans une scène onirique, il retire à Nicole, internée, sa camisole de force) et celui qui retient (jaloux, il veut régler la vie de sa compagne *in absentia*),

celui qui veut signer son amour par un pacte de suicide et celui qui demande à être exécuté.

Les concepteurs de *Gilmore. Que vaut la vie d'un homme?* ne proposent aucune réponse à la question éthique du titre. Bien loin du théâtre à thèse, cette production fait en effet parler des personnages d'une uniforme niaiserie — Gibbs, qui n'est qu'un faire-valoir, décrit une femme en disant qu'elle avait «des jos gros comme des poufs», Gilmore plane dans un délire pseudo-poétique mêlant deux parts de mysticisme post-soixante-huitard à une part d'imagerie christique (il veut par exemple «assumer son karma»), Baker ne peut s'extirper de la glu mystique que lui impose son milieu, Jones, le gardien de prison mormon, répète les discours religieux sur la rédemption par la confession, Schiller enregistre les paroles du meurtrier pour les revendre; ce n'est pas dans leurs propos qu'on ira chercher le sens de l'œuvre. Contrairement aux affirmations du programme — Schiller y est traité de «producteur nécrophile» — et aux déclarations des concepteurs du spectacle aux médias — on insistait dans la presse sur la critique sociale dont l'affaire Gilmore aurait été l'occasion et on signalait la supposée intelligence supérieure du criminel —, rien dans la pièce qui soit de l'ordre du sermon : personne n'y tient le discours de la vérité. Les personnages, tous pathétiques à des degrés divers, n'ont à faire entendre que cette vérité de pacotille dont témoignent les discours desquels ils ne peuvent se déprendre, et seul leur corps leur permet de dire quelque chose qui leur est propre. Le pouvoir — de la justice, des médias, de la morale — bute là sur la résistance ultime : un corps qui parle, qui dit autre chose que ce qu'il devrait dire ou qu'on voudrait bien lui faire dire. C'est ce qui reste, ici, devant la mort, la sienne et celle de l'autre.



### La fin, et le début

Voltaire et Rousseau n'ont pas avec le langage le rapport difficile des personnages de *Gilmore*. L'un et l'autre, avec des objectifs différents, s'en servent comme d'une arme. Le premier, friand de masques et pseudonymes, joue sur tous les tableaux : à côté du discours public officiel, lui-même dangereux pour son auteur comme le rappellent les multiples événements de sa biographie, celui qui est en voie de devenir «le patriarche de Ferney» (pour le dire avec les mots de la vulgate voltairienne) n'hésite pas à ne pas signer des ouvrages polémiques contre ses adversaires, de l'extérieur comme de l'intérieur. Rousseau fait partie de ces derniers : le nom de l'ami de Diderot, du futur promoteur solitaire, a d'abord été associé à ceux des Encyclopédistes et des Philosophes, pour ensuite en venir à symboliser l'opposition à ceux-ci, au nom des mêmes valeurs qu'eux parfois, valeurs qu'ils auraient défendues publiquement sans les respecter dans leur action quotidienne aussi bien qu'intellectuelle. «Avec Voltaire c'est un monde qui finit, avec Rousseau c'est un monde qui commence», disait Goethe; cette fin et ce début constituent l'enjeu du texte de Prévand.

Sa pièce représente un moment précis, mais imaginaire, du dialogue mouvementé entre les deux hommes, celui de la crise qui suit la parution du *Sentiment des citoyens*, pamphlet anonyme paru à la fin de 1764 dans lequel son auteur révélait notamment que Rousseau avait mis ses enfants aux Enfants-Trouvés. Celui-ci, voulant connaître l'identité de cet auteur, se rend auprès de Voltaire pour l'interroger. Avant d'en arriver à la question de la paternité du pamphlet, il croise le fer avec son interlocuteur (aimé-haï) sur une foule de sujets, de la politique à la littérature, du théâtre moderne (Voltaire possède le buste de Molière) à la culture antique, du «bien

vilain métier» des écrivains au «complot» dont Rousseau serait la victime («Dieu m'en veut»). Les deux hommes vocifèrent à qui mieux mieux, se collettent par citations interposées, recourent tantôt au sarcasme tantôt à l'ironie, tantôt à la moquerie tantôt au cynisme, se lancent à la tête mots assassins et longs monologues, s'engueulent avec un bel entrain, débusquent les contradictions de l'autre sans toujours reconnaître les leurs. Ces passes d'armes, que Prévand a constituées en insérant dans son texte des écrits des deux auteurs (lettres, œuvres diverses, etc.) et en tenant fort peu compte de la chronologie, se terminent par une éclatante rupture : c'est bel et bien Voltaire qui a dénoncé publiquement le comportement familial de Rousseau («Il fallait vous faire taire»), car ce dernier manquait, en abandonnant ses enfants, aux principes éthiques des Lumières. Or, dans le combat de Voltaire pour «écraser l'infâme», qui n'était pas avec lui était contre lui.

Comme dans *Gilmore*, le jeu des comédiens de *Voltaire Rousseau* était particulièrement soigné. Dialogue d'idées, la création n'était pas que cela; c'était aussi l'affrontement de deux hommes. Revêtu du costume «à l'arménienne» adopté lors de sa réforme personnelle, l'hirsute et hâve Rousseau de Robert Lalonde crachait, toussait, se couchait sur la table et se faisait un oreiller des livres (de la bibliothèque voltairienne comme ancêtre du divan freudien?), plongeait ses doigts dans sa tasse de café, courait à la garde-robe pour cause d'incontinence, poursuivait son hôte, l'invectivait, bref : agissait comme un malappris, comme l'asocial par excellence — tout en ne dédaignant pas à l'occasion, homme d'ordre malgré lui, de ranger les livres de son hôte. En matière de tics, il n'aurait rien eu à envier à Gary Gilmore. René-Daniel Dubois, lui, campait, d'une



*Voltaire Rousseau à l'Espace GO. Photo : Yves Renaud.*

part, un Voltaire égrillard (dans son vocabulaire) et, d'autre part, un Voltaire gourmé, pomponné et perruqué (dans son costume), maniéré et gloussant, rondouillard (ce qui tranche avec l'image que donnait de lui-même l'épistolier au «moi chétif»), voire louis-quatorzien (sa posture, au début de la pièce, évoquait ostensiblement le portrait du Roi soleil par Rigaud) — sauf à la fin du spectacle, quand on le voyait, las, se dévêtir et se défaire de sa perruque pour déclamer du Shakespeare. L'opposition entre les deux était complète et avait pour conséquence de mettre en valeur Rousseau, au-delà ou en dépit du contenu de ses répliques. (On laissera de côté le personnage épisodique de Wagnière, le secrétaire de Voltaire, joué par Jean Asselin, témoin quasi muet de la joute que se livrent son patron et son visiteur, dont le rôle est d'une pertinence dramatique bien limitée et d'une présence scénique qui ne l'est pas moins.)

Celui qui sort grandi de la pièce de Prévand

est en effet Rousseau. S'il est le malappris et l'asocial, c'est toutefois lui que l'histoire a suivi; c'est du moins ce que veulent faire croire les concepteurs du spectacle lorsqu'ils distribuent à tous, à la sortie, un exemplaire de la «Déclaration des droits de l'homme et du citoyen». Celle-ci, on le sait, fut inspirée par le rousseauisme et les «droits de l'homme» étaient mentionnés par Rousseau dans la pièce. Ce que l'on rapporte du théâtre, même après être allés fureter sur les rayons de la bibliothèque comme ne manquaient pas de le faire les spectateurs en quittant la salle, c'est donc, littéralement, Rousseau. Celui dont les arguments ont triomphé, c'est lui, et pas Voltaire. Celui qui disait au début de la pièce confier son sort à la postérité et non à ses contemporains («Vous jouissez et moi j'espère») a été entendu. S'il va combattre son adversaire sur son terrain, si c'est dans la magnifique bibliothèque voltairienne que s'affrontent idées, textes et hommes, si la mise en scène et les décors en font l'étranger, celui qui est de trop dans l'univers cosu du grand



homme de lettres, il n'en reste pas moins qu'il sort vainqueur de l'affrontement : il a appris qui était l'auteur du *Sentiment des citoyens*, il a découvert que Voltaire l'avait trahi au nom d'intérêts jugés supérieurs — ceux du camp des Philosophes —, il a décidé qu'il devait haïr cette image-là d'un personnage social en train de naître, l'intellectuel. Entre les monuments de la pensée légués par chacun — et suggérés par les deux maisons-lutrins-tables d'écriture du décor —, le choix semble s'imposer. Que cela corresponde ou non au jugement de l'histoire littéraire et politique importe assez peu au dramaturge, soucieux d'abord et avant tout de donner chair et voix à des idées qu'il considère encore comme d'actualité. (En novembre 1993, les deux comédiens ont d'ailleurs été invités à participer à une table ronde, dans le cadre du Salon du livre de Montréal, consacrée à l'actualité des idées du XVIII<sup>e</sup> siècle.)

En mettant en scène, l'un, une affaire publique qui intéressa le monde de la pensée au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'autre, un débat récent sur le sens à donner au refus de la prison par un criminel endurci, les créateurs de *Voltaire Rousseau* et de *Gilmore* ne se sont pas attachés au discours du collectif : jusque dans le titre des pièces, ils indiquent que les débats d'idées passent aussi par l'affirmation d'une personnalité, d'une histoire, d'un corps. Malgré l'exécution finale de Gary Gilmore, la création des Gens d'En Bas n'offre pas de sens tout fait, de mode de lecture orienté; chez Prévand, l'interprétation est organisée, elle, en fonction de la victoire d'un personnage sur l'autre; dans les deux cas, il reste que l'on a voulu incarner — dans le plein sens du terme — des débats toujours d'actualité.

### Benoît Melançon

## «L'Amour, Molière!»

Comédie en plusieurs tableaux mêlés d'intermèdes. Extraits de Molière (*le Médecin malgré lui*, I, 1; *l'Avare*, I, 1; *l'École des femmes*, II, 5; *Dom Juan*, I, 3; *le Misanthrope*, II, 1 et 3; *George Dandin*, III, 6 et 7); conception et montage des textes : Line Lamarche; mise en scène et scénographie : Joseph Saint-Gelais; confection des costumes : Pierrette Castonguay et Louise Lavallée; construction du décor : Luc Gingras et Mike Velissarios. Production des Visiteurs du Soir (Théâtre à domicile).

### Un théâtre convivial

Vue de la salle, la scène à l'italienne apparaît le plus souvent comme un lieu différent par ses caractéristiques topographiques : surélévation, confinement, convention du quatrième mur, etc. On finit par croire, malgré qu'on en ait, que ces caractéristiques sont essentielles à la magie du théâtre. Avec *l'Amour, Molière!*, les Visiteurs du Soir<sup>1</sup> nous rappellent qu'il n'en est sans doute rien et que le théâtre n'est pas, au fond, une affaire de topographie; que la scène, plus qu'un lieu physique, doit être avant tout un espace où l'imaginaire réussit (pourvu que l'on y aide, c'est sûr!) à prendre corps dans des acteurs afin de les transformer en personnages peut-être plus réels que les spectateurs en état d'enchantement. Reste qu'il serait bien difficile d'affirmer ce en quoi réside le secret de ces métamorphoses, la recette de cette alchimie.

Une amie m'avait invité à assister chez elle

1. D'abord nommée Les Productions G.L.M. inc., cette compagnie a été fondée en 1987 par Luc Gingras, Line Lamarche et Charles Morin, ce dernier étant maintenant décédé. Voir dans *Jeu* 53, 1989.4, p. 140-144, le compte rendu de «Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée».