

Tant crie-ton au loup qu'il vient

Ce qui meurt en dernier

Pierre Popovic

Numéro 127 (2), 2008

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/23825ac>

[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

Popovic, P. (2008). Compte rendu de [Tant crie-ton au loup qu'il vient : *Ce qui meurt en dernier*]. *Jeu*, (127), 7–11.

Tant crie-t-on au loup qu'il vient

Ce qui meurt en dernier appartient à ces pièces dont il faudrait pouvoir lire le texte juste après l'avoir vue et juste avant d'aller la revoir. Seul un accès direct à l'écriture du dramaturge permettrait d'en dire quelque chose qui ne serait pas trop à côté ou en dessous. Car même si le talent des comédiens, l'efficacité de la mise en scène et la netteté des choix scénographiques donnent au spectateur la possibilité de capter une part du complexe de sens ouvert et exploré par Normand Chaurette, il reste que le texte déroute avec tant de constance et de vitesse que l'on en sort comme sonné, étourdi. Le regardeur a beau écouter et l'écouteur regarder, l'un et l'autre se faire violence pour participer activement à ce qui se déroule, il reste que les associations d'idées et d'images, les brouillages temporels, les coq-à-l'âne imaginaires, les enchaînements et les ruptures de tons, les bifurcations et les impasses narratives ou rhétoriques sont si bien fondus dans un même mouvement qu'il n'est possible en première prise que d'en pressentir la logique sans parvenir à la bien saisir dans son ensemble. C'est d'ailleurs en soi un signe décisif, et la preuve que le texte marche : il importe et il emporte. Une image, pour cette fois, ne vaut pas mille mots sans que ces derniers n'ouvrent eux aussi sur un large spectre d'images nombreuses.

Ce qui meurt en dernier

TEXTE DE NORMAND CHAURETTE. MISE EN SCÈNE : DENIS MARLEAU ; DÉCORS : MICHEL GOULET ; COSTUMES : ISABELLE LARIVIÈRE ; ÉCLAIRAGES : MARC PARENT ; MUSIQUE : DENIS GOUGEON ; MAQUILLAGES ET COIFFURES : ANGELO BARSETTI ; COLLABORATION ARTISTIQUE, CONCEPTION VIDÉO ET DESSINS : STÉPHANIE JASMIN. AVEC PIER PAQUETTE ET CHRISTIANE PASQUIER. COPRODUCTION D'UBU, THÉÂTRE DE CRÉATION ET DU CENTRE NATIONAL DES ARTS, PRÉSENTÉE À L'ESPACE GO DU 15 JANVIER AU 9 FÉVRIER 2008.

En fond de scène une grande toile fait office de fenêtre. Des gouttes de pluie perlent sur sa surface extérieure. Il fait humide, froid, sombre, il est tard, de la brume et du brouillard bivouaqueront bientôt sur ce lieu nimbé d'une lumière imprécise et chiche, issue d'une ville ou d'un réverbère que l'on devinera par transparence. Pas de doute : de l'autre côté du rideau/fenêtre, c'est Londres, une Londres d'autrefois, mystérieuse et inquiétante, sévère, violente. Comme si elle avait dès toujours ruminé son existence, une femme élégante monologue déjà tandis qu'elle vient de l'arrière et traverse la salle au milieu du public afin d'aller s'installer sur l'une des deux chaises du plateau. L'une est tournée vers le public, vers l'intérieur, la seconde est tournée vers l'autre côté de la fenêtre, vers la ville. Ces deux chaises, dont l'abandon et la disposition asymétrique indiquent à eux seuls la solitude et le désarroi de celle qui arrive, constituent avec une table basse et un livre les seuls objets et accessoires. Il y a deux raisons à cette attrition du matériel. L'héroïne – c'en est une car, comme toute figure héroïque, elle passera d'un monde dans un autre – dira elle-même plus tard qu'elle n'a jamais connu « l'abondance » : ce n'est pas des biens matériels qu'il s'agit, mais du fait que la société de son temps l'a contrainte spirituellement, érotiquement, socialement à vivre de peu, sans pouvoir, sans liberté, sans possibilité d'épanouissement réel. Mais cette femme est aussi à la fin de sa vie,

en ce moment où la comédie humaine se révèle si vaine que seul un dépouillement radical demeure tolérable. Seuls les mots se bousculent, pour dire enfin le vrai, pour briser les anciens refoulements, les regrets, les rages et les remords rentrés. Sitôt placée dans son domaine privé, la comtesse Martha von Geschwitz¹ entreprend de calmer ses angoisses et son ennui en lisant une *short story* où il est question d'une certaine Martha qu'elle pourrait bien être elle-même, à moins que ce ne soit l'inverse. Il ne faut que quelques minutes à Christiane Pasquier pour imposer une gamme choisie de voix, des ambiguïtés d'allure, des géométries de regards et des gestuelles offensives qui, sur tous les plans, par des combats permanents entre la raideur et la souplesse, traduisent des conflits et des déchirements intérieurs.

La *short story* rapporte un fait divers sordide : l'assassinat d'une femme nommée Martha par un tueur particulièrement cruel. L'alternance entre la lecture à haute voix et des *inserts* de voix *off*, l'identité des prénoms, puis le décollage sans prévenir du long monologue de la comtesse engagent un travail sur les frontières séparant fiction et réalité, la puissance des mots et la force du réel. Ledit monologue passe et repasse, à l'envers ou à l'endroit, d'un commentaire sur le récit qui est lu à des retours crus et directs sur la vie personnelle de la lectrice. Deux moments se dégagent dans ce va-et-vient : d'abord les deux Martha se définissent l'une par rapport à l'autre, comme si les mots écrits avaient aussi force de loi dans la vie réelle ; ensuite elles se fondent en une seule femme qui interpelle le tueur, le morigène, l'invite, le prend à témoin, ce qui est un comble, car lui aussi passe du réel au fictif sans crier gare. Mais ce tueur n'est pas le premier criminel venu. En son temps, à Londres, vers la fin des années 1880, il a agrégé dans sa personne toutes les angoisses et tous les fantasmes mortifères de l'époque victorienne : grandes peurs de la mort violente, des épidémies sournoises, de la prostitution galopante, de la misère « d'où naissent les révolutions », des nouveaux monstres, des perversions, des périls de toutes sortes, autant de motifs stéréotypés circulant à foison dans une large topique hystérogène. Cette crainte multifacée peut se résumer en trois mots : « La ville, la mort, le sexe² », ou en un seul : la modernité. Ce tueur, c'est Jack the Ripper en personne, sadique auteur de (selon les sources) 5, 6, 7, 8, 9 meurtres sauvages perpétrés sur des prostituées du quartier des docks, dans Whitechapel. Tout Londres bruisse de la rumeur de ses sinistres exploits et la double Martha n'en ignore rien. Cette omniprésence de la fantasmagorie morbide qui travaille toute la fin du XIX^e siècle anglais, la mise en scène de Marleau et les choix de son équipe artistique la font très efficacement percevoir avec des moyens précis



1. Le programme du spectacle apprend qu'elle était un personnage de la *Lulu* de Wedekind montée par Denis Marleau au TNM en 1996.

2. Roland Marx, 1888. *Jack l'Éventreur et les fantasmes victoriens*, Paris, Éditions Complexe, 2007 (rééd.), p. 67.



qui ont l'intelligence d'éviter tout naturalisme. Pendant les quatre cinquièmes de la pièce, Pier Paquette joue les ombres chinoises, ou plutôt britanniques. Il campe silencieusement la silhouette du sinistre Jack derrière la toile/fenêtre du fond de scène, en sorte qu'il paraît émaner de la ville comme une lancinante hantise. Ses attitudes, ses poses, ses déplacements sont développés par les éclairages précis de Marc Parent, lesquels les transforment tour à tour en massifs d'ombre, en silhouettes ondulantes et mouvantes, en halos de clarté diffuse, comme si la rumeur entourant l'Éventreur planait sur le monde entier et sur chaque habitant de la ville, Martha comprise.

Qui est Jack ?

Comment lire cette mobilisation déconcertante du vieux fond de commerce anxigène de l'époque victorienne ? De bien des manières sans doute, mais au moins de trois selon qu'une des possibilités suivantes est exploitée : 1. Jack est Jack ; 2. Jack n'est pas (seulement) Jack ; 3. Jack, c'est nous.

Si Jack est Jack, alors *Ce qui meurt en dernier* peut être lue comme une pièce sur l'époque victorienne. À cette dernière revient le privilège d'avoir donné un premier *serial killer* à la mythologie moderne. La pièce ne se contente évidemment pas de reconduire le fait divers et les rêves mortifères

qui l'accompagnent. Chaurette déplace le regard en faisant voir les choses par les yeux d'une femme. Non pas d'une victime réelle de Jack l'Éventreur, comme le fit par exemple Didier Chauvet dans un petit livre dédié à la dernière prostituée assassinée³, mais d'une femme qui, au départ, est à distance des événements proprement dits. Martha/la comtesse n'est pas dans le casting du meurtre. Un artifice narratif le souligne expressément. Un homme mystérieux est venu quatorze jours auparavant afin de voir la jeune prostituée Éva ; il avait dit qu'il reviendrait ; Éva, à laquelle Martha a préparé un repas, est à nouveau absente ; Martha, qui a assimilé l'inconnu au tueur dont tout le monde parle, s'est mise à l'attendre, à l'espérer, et à l'espérer tant et tant qu'elle suscite son apparition. Celle-ci est d'abord fantomatique, puis de plus en plus réelle, car le voici, hantant les abords, attendant qu'elle lui ouvre et, puisque la fiction devient toujours la réalité qui la dépasse, elle se met à lui parler, comme on parle au vent, ou à quelqu'un. Ce décalage Éva/Martha est de conséquence. C'est la condition de la femme à la fin du XIX^e siècle et dans la modernité qui est alors au cœur de l'histoire, et non pas la crapulerie de crimes sanglants qui fait le miel de la presse courante. Contrainte de corps et d'esprit, élevée en modèle vertueux et moral pour mieux être tenue en laisse socialement et intellectuellement, citoyenne de deuxième ou troisième classe – la prostituée n'est donc pas un spécimen à part, mais le parangon d'une suite logique et pathologique –, cette femme est environnée d'une rumeur anxigène qui sert à maintenir sa propre domination. Cette rumeur crée un monstre, mais le monstre ne fait jamais que souligner la norme qui le démarque : dans cette perspective, Jack l'Éventreur est l'incarnation de la violence sociale et institutionnelle faite aux femmes. C'est dans ce sens

Ce qui meurt en dernier de Normand Chaurette, mis en scène par Denis Marleau (UBU/CNA, 2008). Sur la photo : Christiane Pasquier. Photo : Marlène Gélinau Payette.

3. Didier Chauvet, *Marie Jane Kelly. La Dernière Victime*, Paris, L'Harmattan, 2002, 90 p.

qu'il faut comprendre les appels au meurtre (au sens propre: elle appelle le meurtrier afin qu'il la tue) proférés par Martha en des phrases fortes comme « Vous n'avez pas idée du nombre de femmes qui auraient préféré ne pas naître⁴ ». Chaurette inverse ici une lecture profondément abjecte des événements produite jadis par les commentateurs conservateurs, pour lesquels les prostituées miséreuses de l'*East End* avaient appelé la violence sur elles par leur vie dissolue⁵. *Ce qui meurt en dernier* dit exactement le contraire: c'est la domination sociale et masculine qui accouche en Jack de son héritier naturel et qui pousse au meurtre de la femme. Les appels au tueur de Martha, son désir proclamé de le voir venir sont à la fois l'indice de son désespoir devant une société oppressive et une manière paradoxale de résistance. Ce faisant en effet, elle retourne la violence contre elle-même, annule la singularité du tueur en le désignant comme la conséquence la plus banale de l'air du temps, contredit un sadisme qui n'a de plaisir que si c'est lui qui décide du crime. En même temps qu'un aveu d'impuissance, l'action de Martha est une amorce de rébellion, quand bien même au bout du jeu la réalité rejoint-elle la rumeur. Jack arrive bel et bien, et tue Martha. Il ne pouvait en aller autrement en ce moment et en ce lieu. Christiane Pasquier rend admirablement cette mixtion de reddition désespérée et de révolte sourde. Le passage où elle dessine de la voix et du corps une Martha se transformant pour le tueur en prostituée acerbe, les glissements de l'acrimonie à l'ironie, de la haine à l'humour forcé, les instants de parade et de délire raisonnant, tout est joué droit, en nerfs et en vivacité. Le texte a trouvé sa comédienne, qui le lui a bien rendu.

Mais, d'un second point de vue, Jack n'est pas seulement Jack, il est bien plus que cela. La myriade de discours et d'images qui entoure depuis plus de cent ans l'assassin des bas-fonds londoniens a fait de lui une créature mythologique. Le fait divers a été largement dépassé par le mythe. *Ce qui meurt en dernier* pousse et détourne cette expansion vers sa limite philosophique. À cette aune Jack est la mort, tout crûment. Une mort appelée comme seul remède possible à la vie d'une femme obligée de ne connaître qu'une éternelle *pauvreté en monde*. Aucune des ressources disponibles⁶ – religion, recherche de la richesse, travail, famille, grandeur – n'a permis à Martha de trouver la force de vivre libre et de rompre avec la société répressive de son temps, pas même l'art (elle a été peintre). Son monologue montre combien la presse impose des façons de dire et de voir, à telle enseigne qu'elle est capable de dresser un portrait physique ou psychologique du tueur, de lui citer des extraits de ses lettres à la police publiées dans les gazettes. Cette pression sensationnaliste de la doxa journalistique est une autre vanité de la condition humaine que supporte de moins en moins celle qui se sent décliner et qui n'est « plus qu'une agonie dans le regard des autres ». Mais voilà: « se laisser mourir est impossible », et c'est pourquoi Martha appelle la mort.

En troisième lieu, il se pourrait aussi que Jack, ce soit nous. L'époque victorienne est sans doute loin. Nombre de choses se sont améliorées même s'il reste beaucoup à faire. Et pourtant, à bien y penser, Jack the Ripper est des nôtres, du moins de notre

4. Normand Chaurette, *Ce qui meurt en dernier*, tapuscrit, non daté, p. 18.

5. D'aucuns allèrent jusqu'à y voir la marque d'une punition divine.

6. Le monologue de Martha les passe en quelque sorte en revue et les réévalue.



Ce qui meurt en dernier de Normand Chaurette, mis en scène par Denis Marleau (UBU/CNA, 2008). Sur la photo : Christiane Pasquier. Photo : Marlène Gélinau Payette.

pour la mort violente, sang à la une et sur YouTube en prise directe, question morbide et violence, nous sommes de nouveau victoriens et, à cet égard, le texte de Chaurette gratte là où ça fait mal. Il montre que notre liberté germe sur un terreau mortifère, qu'elle a perdu tout lien avec un désir d'épanouissement partagé, qu'elle a tout d'un masque et d'une machine à refouler joyeusement. Quelquefois, le regard de Christiane Pasquier allait chercher les yeux de la salle avec insistance, l'air de dire : « Vous reconnaissez ? » Il se peut que Martha appelle encore la mort sur elle par désespoir ou par dépit.

À ces trois possibilités de lecture, que je ne fais ici qu'esquisser et qui demanderaient de très sérieuses vérifications, il faudrait ajouter au moins un élément : des étincelles de rire noir balaient le monologue de Martha et sont une arme de l'héroïne pour contrer la morbidité ambiante. Elles surviennent souvent aux moments les plus intenses et les plus dramatiques. Par exemple, à la fin du spectacle, Jack se matérialise pour vrai et s'en vient pour de bon. Il cogne à la porte à l'arrière de la salle et Martha/la comtesse retransverse celle-ci pour aller à la rencontre de la mort⁷. Quand Jack frappe à la porte, il dit : « Ouvrez-moi. » C'est à la limite du mauvais goût, mais cela passe en raison de la force du reste, et cela ramène au théâtre et au langage, ce qui est hors de tout doute une bonne chose dans la mesure où *Ce qui meurt en dernier* met en spectacle une femme qui se bat avec les discours et l'imaginaire de son temps afin de préserver et de leur opposer son individualité. Dès lors, qu'est-ce qui meurt dernier ? Mieux vaut faire mine de répondre grammaticalement à cette question difficile : puisqu'au commencement était le verbe, à la fin sera le sujet. ■

7. Par parenthèse, les deux seuls choix de mise en scène et de scénographie qui me sont apparus très contestables sont l'entrée et la sortie de la comédienne. S'il s'agissait de brouiller une fois de plus la distinction entre fiction et réalité, ce n'était guère convaincant tant ce moyen fait ringard, même si le public était associé de la sorte à la condition de l'héroïne. À mon sens, dans la logique de la pièce, l'effraction du réel dans le fictif, et vice versa, aurait dû se produire sur scène, en transformant d'une manière ou d'une autre l'écran/fenêtre du fond.