

Des voix pour combattre, un texte pour danser

Sainte Jeanne de George Bernard Shaw, traduit par Anika Scherrer, mise en scène de Gil Champagne, au Théâtre du Trident, du 1^{er} au 26 novembre 2005

La leçon d'anatomie, Texte de Larry Tremblay, mise en scène de Marie Gignac, au Théâtre de la Bordée, du 1^{er} au 26 novembre 2005. Chorégraphie de Mario Veillette et Marie-Josée Poulin, au Théâtre de la Bordée, le 21 novembre 2005

Jacqueline Bouchard

Numéro 207, printemps 2006

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/17984ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bouchard, J. (2006). Des voix pour combattre, un texte pour danser / *Sainte Jeanne* de George Bernard Shaw, traduit par Anika Scherrer, mise en scène de Gil Champagne, au Théâtre du Trident, du 1^{er} au 26 novembre 2005 / *La leçon d'anatomie*, Texte de Larry Tremblay, mise en scène de Marie Gignac, au Théâtre de la Bordée, du 1^{er} au 26 novembre 2005. Chorégraphie de Mario Veillette et Marie-Josée Poulin, au Théâtre de la Bordée, le 21 novembre 2005. *Spirale*, (207), 54–55.

DES VOIX POUR COMBATTRE, UN TEXTE POUR DANSER

SAINTE JEANNE de George Bernard Shaw

Traduit par Anika Scherrer, mise en scène de Gil Champagne, au Théâtre du Trident, du 1^{er} au 26 novembre 2005.

LA LEÇON D'ANATOMIE

Texte de Larry Tremblay, mise en scène de Marie Gignac, au Théâtre de la Bordée, du 1^{er} au 26 novembre 2005. Chorégraphie de Mario Veillette et Marie-Josée Poulin, au Théâtre de la Bordée, le 21 novembre 2005.

AU THÉÂTRE, plusieurs auteurs ont proposé des portraits de Jeanne. Les titres annoncent la diversité des interprétations du personnage et des traitements : *Henri VI* (Shakespeare), *La pucelle d'Orléans* (Schiller), *L'Alouette* (Anouilh) et *Sainte Jeanne des abattoirs* (Brecht). Bernard Shaw, quant à lui, fonde son propos sur le pouvoir : celui de Jeanne (Marjorie Vaillancourt), du Dauphin (Jonathan Gagnon), des militaires et de l'Église. Les enjeux politiques s'expriment à travers les individus et sont filtrés par la personnalité et les intérêts de chacun. Une bête sournoise jamais vue ni nommée clairement se faufile entre les lignes. C'est le pouvoir du système et des élites qui travaillent avec les mots, exécutent proprement l'ennemi au moyen d'une rhétorique savante, croisent le fer avec leur langue de bois. Ce sont des gens de robe, tant drapés qu'empêtrés dans leurs tuniques de drap. Le pouvoir de Jeanne, lui, réside dans le *faire*, le fer à bout de bras sur un terrain de chair et de sang. Marjorie Vaillancourt est Jeanne, vivante et amoureuse de la vie. Elle est sa fougue charnelle, sensuelle, innocemment sexuelle, qui s'habille tout d'une pièce. La vérité de cette fille est lisse et brillante comme une armure. C'est du moins comme telle que Shaw lui fait porter son implacable mission qui l'enveloppe et pèse sur ses épaules, colle à sa peau. Un corps parfois étranger, car Jeanne craint la souffrance physique. Un corps qui épouse néanmoins la passion de sa jeunesse. Le pouvoir grise. Cette jeune femme vibre d'un charisme qui séduit, qui brûle les volontés mais elle veut garder ses distances. Or, justement, « *il est beaucoup plus dangereux d'être un saint qu'un conquérant* » et les « *esprits supérieurs comprennent toujours difficilement qu'ils soulèvent des fureurs en faisant ressortir les stupidités de gens bornés* », dit l'auteur dans sa préface, longue comme il les aime. Il confronte la pureté provocante de la pucelle à la perfidie et à la mesquinerie des hommes — Vaucou-

leurs, la Cour et le tribunal, bien sûr —, mais il parle aussi de cet égoïsme et de ce pouvoir dont nous faisons tous usage pour parvenir à nos fins.

Visages et usages du pouvoir

Le pouvoir comporte aussi des responsabilités, ce que Jeanne fait voir à l'apathique Dauphin Charles et que ressent l'évêque de Beauvais, Pierre Cauchon (Roland Lepage), qui la condamnera. Ce sens des responsabilités est encore souligné par des allusions à la valeur de l'héroïsme discret dont ont fait preuve le dominicain Martin Ladvenu (Frédéric Bouffard) et Robert de Beaudricourt, capitaine de Vaucouleurs (Stéphan Allard), qui seront récompensés pour avoir aidé Jeanne. D'autre part, la couardise des uns n'apparaît pas à visage découvert mais plutôt sous le masque de leur impunité, cette assurance d'être épargnés que le pouvoir donne à ceux qui le possèdent, tels Thomas de Courcelles, chanoine de Paris (Jean-Michel Déry) et l'Inquisiteur Jean Lemaitre (Jean-Sébastien Ouellet), qui parlent de l'horreur des supplices en théoriciens installés dans leur bon droit. Étrangement, et cela accentue encore le côté pathétique du drame, c'est chez Jeanne la battante que l'on ressent le mieux la peur, cette tentation du recul et de l'abdication devant l'inconcevable. Or, plus que la mort violente, c'est l'entrave à sa liberté, la perspective de l'incarcération et l'immobilité qui lui sont intolérables. Vivre à demi, impossible pour cette passionnée. Immorale, la Jeanne qui tue et s'habille en homme? Folle, hallucinée, ou schizophrène? Étonnamment inspirée, oui, celle qui ne peut dire son âge mais sait clouer le bec aux théologiens rapaces venus à la curée. Shaw a délibérément mis de l'avant les contradictions de ce personnage et l'ambivalence qu'il suscite.

La mise en scène de Gill Champagne cultive et développe cette ambiguïté en manipulant les contrastes, tel cet écart entre la stature du bourreau (Nicola-Frank Vachon) et la menue taille de la condamnée. On pense aux costumes élaborés, riches en évocations (Marie-Chantale Vaillancourt), à la mouvance des textiles dans un décor austère, sombre et massif. Avec son complice scénographe Jean Hazel, Champagne a librement pétri la pâte du texte pour en faire lever la substance. En plaçant notamment en début une partie de l'épilogue, il induit que la pièce pourrait être une sorte de *flashback*, le rêve coupable du Dauphin accablé de remords. En fait, plusieurs lectures étaient, et demeurent possibles. Le suspense, dit le metteur en scène, résidait dans la manière de raconter cette histoire au dénouement connu. Pour cela, il s'est demandé à quoi Jeanne pourrait ressembler aujourd'hui. Il l'a peinte humaine, tantôt en blanc, pucelle, martyre et innocente, tantôt en rouge, passionnée, amoureuse de la vie et de la nature. La voilà devant la torture et la mort, en noir, tourmentée et dépouillée. Mais encore, vaillante et pleine d'énergie sous son armure, regard devant, sans mesurer l'ampleur de sa témérité. Elle fonce, cravachée par ses voix. Elle a sous les yeux ce maquillage de charbon dont les footballeurs enduisent leurs pommettes et autour d'elle les hommes ont le visage barbouillé de traces noirâtres (maquillage de Nathalie Gagné). Ajoutant aux didascalies, Champagne va droit au combat en s'inspirant de la peinture de Jérôme Bosch. Assisté du maître d'armes Jérôme Lambert, il chorégraphie le jeu vif et l'esthétique virile de la danse guerrière avec le plaisir complice des comédiens et l'énergie tonique de la magnifique musique d'Yves Dubois. Les faisceaux de lumière de Jean Crépeau balaient le champ de bataille; des feux et des torches enflamment l'atmosphère.

Jean Hazel vient planter les intentions de l'auteur et du metteur en scène avec des volumes

imposants, chargés d'une force d'inertie impressionnante. Deux parois inclinées, sobres et courbes, qui convergent en une perspective accusée vers le centre de l'arrière-scène, une sorte d'entonnoir menaçant au fond duquel Jeanne sera acculée. Ces murs sont tantôt ceux d'une cour de château, d'une salle royale, tantôt des murailles qui paraissent inexpugnables, sans doute à cause de ce qu'elles cachent et que l'on soupçonne. On peut y grimper grâce à leur texture cordée et à des échelles métalliques. En finale, des chaises y sont fixées pour figurer l'enceinte du tribunal, et un ingénieux dispositif permet aux prélats d'y accéder, accoutrés en oiseaux de proie. L'ensemble évoque des estrades édifiées pour un spectacle, un rituel qui appelle une victime, ou une joute politique dans laquelle les joueurs risquent à tout moment de changer d'équipe. Jeanne poursuit dans cette arène une marche exaltée vers la conclusion de son destin. Quelques longueurs dans les discours, en première partie, mais un tableau surréaliste et fascinant dans la seconde, à l'heure de son procès. Onze comédiens se partagent vingt-six personnages. Outre ceux déjà nommés, Raphaël Posadas, Olivier Normand et Serge Bonin complètent la distribution.

Danser l'anatomie

Curieuse *Leçon d'anatomie* de Larry Tremblay qui, à travers le long soliloque d'une femme, nous demande pourquoi nous aimons ceux qui nous détruisent. Derrière leur vie impeccable, elle professeure de behaviorisme à l'université et lui politicien en vue, se cachent la violence et l'indifférence conjugales de Pierre. Atteinte d'un cancer, analysant son mari et sa piètre relation avec lui, Martha se livre en réalité à un exercice d'introspection qui la fait se retourner sur elle-même et sur son passé.

Ironiquement, alors que son personnage vise précisément à se libérer de son partenaire, Lise Castonguay dit avoir éprouvé de la difficulté à répéter sans partenaire. Le public deviendra ce dernier, à qui elle pourra confier son drame. Pourtant, si le texte est d'une belle écriture, tous ne ressentiront pas d'empathie pour cette femme qui dissèque froidement son homme, dont elle n'a jamais endossé les valeurs, et qui n'explique pas pourquoi elle l'a épousé. Le procès se déroule en l'absence de l'accusé : un mannequin très présent en est le procureur, ce qui introduit un artifice qui mine le tragique du monologue tandis que les images vidéo plutôt redondantes et banales des activités de Pierre (Francis Leclerc) n'arrivent pas à l'incriminer gravement. Par ailleurs, c'est une Martha de plus en plus compliquée qui se dévoile à nous : une personne qui interroge le

mystère des êtres et des choses, et cela depuis que, petite fille, elle disséquait les grenouilles pour tout savoir sur elles.

La scénographie de Jean-François Labbé superpose deux lieux associés à la recherche scientifique, au désir de comprendre : une salle de cours et une autre de dissection. L'ambiance est froide, la disposition symétrique : au centre, sur le plancher de tuiles, une table médicale supporte le mannequin recouvert d'un drap vert. Derrière, une estrade a été dressée avec, à gauche et à droite, deux escaliers pour y accéder et deux tableaux scolaires servant aussi d'écrans pour les vidéos. Dans ce décor aseptisé, « coupée » de la réalité dans son vêtement chirurgical (Julie Morel), Lise Castonguay s'adresse systématiquement à l'auditoire, des étudiants qui, dit-elle, la trouvent ennuyante.

Autour de cette *Leçon d'anatomie*, avec le texte en main depuis quelques mois et la scénographie comme matériaux, Mario Veillette et Marie-Josée Poulin ont créé une chorégraphie, sans se consulter, à l'intérieur d'une vingtaine d'heures de travail. Le résultat donne deux œuvres d'environ une demi-heure chacune, d'approches fort différentes, surtout en regard du spectacle théâtral. Peu ou pas de vidéo, mais un point commun qui les relie : le peu d'insistance sur cette violence conjugale dont la fréquence et l'intensité demeurent floues. La présence des corps prend ici tout son sens, considérant le thème de Tremblay et les problématiques soulevées, comme si la chair blessée de Martha reprenait ses droits, revenait palpiter autour de l'effigie inerte de Pierre. Moins pour l'accuser que pour lui faire voir la souffrance, dans tous ses états. Le corps comme sémaphore, pour communiquer et toucher.

Marie-Josée Poulin propose une version narrative, proche du texte. Ses trois danseuses (Rosalie Trudel, Isabelle Gagnon, Mélanie Therrien) expriment divers pôles de la personnalité complexe et contradictoire de Martha : la fillette innocente et curieuse en sarrau blanc, avec ses batraciens ; l'épouse dépendante affective de son mari ; la professeure intellectuelle et impeccable, sèche et sûre d'elle. Elle utilise l'environnement sonore d'Yves Dubois et les lumières d'Éric Champoux qui font grand effet dans le silence ponctué des halètements des danseurs et du chuintement de leurs membres contre le sol. Des moments de nostalgie bleue rythment les tableaux. De furtives et pertinentes images vidéo montrent des gros plans de Martha et Pierre à diverses époques. La relation dominant-dominée du couple, dépourvue d'affection, s'exprime par une manipulation efficace du mannequin, une sorte de robot venant peser sur les épaules de Martha. Les va-et-vient des femmes dans le lit du cadavre marquent la persistance du désir et la difficulté de

renoncer à la dynamique destructrice. Suivent ces gestes compulsifs de purification pour effacer le sentiment de dévalorisation et de culpabilité. Ou encore, cette frénésie autour de Pierre pour lui reprendre, à coups de griffes presque, la part de l'autre qu'il aurait gardée en lui. Poulin fait bien alterner les moments de fébrilité, le chaos de Martha avec la relative complicité, voire la sérénité, qui animent les danseuses lorsqu'elles opèrent en synchronisation. La fin est émouvante : la table s'enfonce (comme dans la mise en scène de Marie Gignac) dans le sol, laissant une Martha recroquevillée sur le sol. A-t-elle fait table rase de ses frustrations ? Rien n'est sûr, et le texte de Tremblay laisse cette ouverture. Mais Martha efface résolument, avec grâce, son tableau de cours.

Mario Veillette prend le contre-pied de cette approche horizontale, chronologique. Il dégage l'espace en éliminant la table. Il travaille verticalement, allant d'abord en hauteur avec le mannequin fixé au mur, ce qui redonne quelque dignité et ascendant à ce simulacre de mari dominateur qui gagne ainsi en vérité. Il fouille en profondeur son sujet, la femme aux multiples blessures morales et physiques, imitant la démarche de Martha qui triture les viscères de son couple. Comme elle, c'est en accédant à des strates refoulées d'émotions qu'il refait « l'histoire », tel l'archéologue qui reconstitue des bribes de temps à partir d'artéfacts. Sa chorégraphie présente donc des étapes déterminantes dans le processus d'évolution de Martha. Deux accessoires, une montre et un foulard, lui permettent de marquer la rigueur systématique de la scientifique et son côté féminin, voué à la séduction. Le fichu sert aussi à évoquer la chevelure que l'on peigne, ou à masquer l'absence du sein. Bien qu'une interprète (Geneviève Desnoyers) ait été ajoutée à la distribution précédente, le rythme demeure plus lent que celui de Poulin, introspectif, portant la signature du *butô*. Tout est bien placé, symétrique, appuyé. La douleur est longue, évidente : femmes au dos cassé, renversées dans l'escalier ; femmes mutilées tenant en dépouille leur bras invalide ; femme au hurlement muet, subitement consciente de l'intolérable. Veillette souligne autrement que Poulin les conflits de Martha, en dotant deux danseuses d'« une » double. Il utilise ensuite la lumière pour projeter au mur les personnalités multipliées. Des tiraillements bien contrôlés entre les unes et leurs doubles expriment encore les déchirements, les essais et reculs de Martha. Mais « la » double peut devenir fort émouvante lorsqu'elle console tendrement un corps meurtri. Enfin, Mario Veillette a utilisé une cantate de Bach et un concerto de Chopin pour ses atmosphères.

Jacqueline Bouchard