

## « La charge de l'original épormyable »

Rodrigue Villeneuve

Number 54, 1990

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26830ac>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

### ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this review

Villeneuve, R. (1990). Review of [« La charge de l'original épormyable »]. *Jeu*, (54), 179-183.

## «la charge de l'original épormyable»

Texte de Claude Gauvreau. Mise en scène : André Brassard; assistance à la mise en scène : Roxanne Henry; décor : Michel Crête; costumes : Marc-André Coulombe; éclairages : Manon Choinière; environnement sonore : Pierre Moreau. Avec Jacques Godin (Mycroft Mixeudeim), Adèle Reinhardt (Marie-Jeanne Commode), Michel Paré (Becker-Bobo), René Richard Cyr (Lontil-Déparey), Sylvie Léonard (Laura Pa), Monique Spaziani (Dydrame Daduve), Paul Cagelet (Letasse-Cromagnon). Production du Théâtre de Quat'Sous, en collaboration avec le Théâtre français du Centre national des Arts, présentée au Théâtre de Quat'Sous du 6 novembre au 16 décembre 1989.

### les limites de l'interprétation juste

Heiner Müller, dans *Erreurs choisies*, dit qu'une «interprétation erronée [lui] fait toujours plaisir. Parce que cette interprétation en appelle une autre<sup>1</sup>». *La Charge de l'original épormyable*, mise en scène par Brassard, me semble, curieusement peut-être, prouver qu'il en va de même pour l'interprétation juste : elle fait plaisir et elle en appelle une autre.

Je sais que ce que je vais dire dans un premier temps va à l'encontre de tout ce qui définit la modernité théâtrale : la pluralité du texte et la liberté absolue du metteur en scène vis-à-vis de celui-ci. En effet, ce qui ravit d'abord le spectateur et ce qui justifie cette mise en scène, c'est le sentiment très fort de se trouver dans ce cas-ci en présence de *la* lecture qu'il fallait faire de ce texte. Le spectacle est d'une extrême clarté, donc d'une grande conviction, parce qu'il est fondé sur *une* idée, que cette idée est juste et que Brassard a réussi à l'imposer à tous les éléments du spectacle : construction des personnages, jeu, scénographie...

Cette idée, c'est celle de l'écrasement de l'artiste par la société québécoise des années cinquante. Je crois qu'on pourrait dire, sans réduire la portée du spectacle, que *la Charge de l'original épormyable* telle que vue par Brassard se ramène essentiellement à une longue et cruelle mise à

mort d'un poète, mise à mort très précisément située. Le quatuor des bourreaux prend en effet sur lui toutes les figures de l'oppression sociale de l'époque. Ils sont à eux quatre une remarquable concrétisation des valeurs de la petite bourgeoisie canadienne-française. Ils se livrent, avec raffinement et obstination, à une sorte de cérémonie propitiatoire qui mène peu à peu à l'écrasement de celui dont la voix — sauvage, prophétique et *naïve* — ne peut, à la lettre, être entendue. Le piège qu'ils mettent au point est d'une redoutable efficacité. Comme un animal dangereux, l'écrivain y est traqué, puis sacrifié. Voici donc une fable de nos années cinquante, terrible dans sa simplicité et son exemplarité.

C'est ce que Brassard veut dire, je crois, et c'est cette cruauté et cette exemplarité (un peu comme s'il s'agissait d'une leçon d'histoire) que la mise en scène souligne avec rigueur et souvent aussi avec finesse. Le discours scénique est ainsi d'une remarquable homogénéité.

Je ne retiendrai que deux exemples. L'espace d'abord, qui est à la fois «référentialisé» et symbolisé. Cette pièce froide, avec ses nombreuses portes et ses rares meubles, renvoie à quelque espace central de la vie de cette société et de cette époque, parloir de collège, consultation d'asile, salle à manger de presbytère. C'est tout cela en même temps et rien de cela précisément, et on comprend. Il faut pour cela un sens très sûr de l'économie des signes. Couleur des murs, style des meubles, choix de la vaisselle doivent être, pour faire image avec efficacité, d'une absolue justesse. Par ailleurs cette pièce est montrée avec évidence comme un décor. Elle est incluse dans l'espace de la scène, un peu comme le serait une maquette qui serait à taille d'homme. On voit ainsi l'arrière des murs parcouru en hauteur par une galerie accessible aux comédiens. Cette pièce est donc aussi un enclos, une sorte de «corral», un espace, celui des épreuves, que les maîtres dominant dans tous les sens du terme. Il y a là quelque chose qui rappelle l'organisation du château sadien, à la fois réaliste et abstrait, obéissant plus en fait, malgré sa «vérité historique», au modèle de la machine — je pense ici à la façon dont arrivent de nulle part et avec fracas Dydrame Daduve et Letasse-Cromagnon —

1. Heiner Müller, *Erreurs choisies*, Paris, L'Arche, 1988, p.102.



Jacques Godin (Mycroft Mixeudeim) et Sylvie Léonard (Laura Pa) dans *la Charge de l'original épormyable* au Théâtre de Quat'Sous. Photo : Les Paparazzi.

qu'à celui de la représentation mimétique.

Il en va de même du jeu. Je parlais plus haut de concrétisation. C'est l'opération à laquelle se livre n'importe quel metteur en scène lorsqu'il passe de l'écriture dramatique à l'écriture scénique. Sauf que dans le cas du texte de Gauvreau — de la *Charge*, évidemment, mais aussi de

musique» de ces «gens-là», terriblement juste là encore. Cette façon de parler renvoie irrésistiblement au «bon parler français» des années cinquante. On ne parle plus ainsi au Québec. Le français, même soigné, n'y a plus ni cet accent, ni cette couleur. Il s'agit encore là d'un «détail» — subtil rappel historique — qui renforce l'exemplarité de la représentation. Car cette langue

d'élite n'est évidemment pas celle de Mycroft Mixeu-deim. Langue des bourreaux, elle s'oppose, dans la troublante artificialité de sa tenue, à celle de la victime, libre jusqu'à la désorganisation.

On pourrait multiplier les exemples. Ils illustreraient tous l'idée à laquelle cette mise en scène ramène la portée de *la Charge de l'original épormyable*: le Québec d'il y a quarante ans ne pouvait tolérer de voix discordantes, il

les étouffait sauvagement. Cette idée, encore une fois, est juste : la pièce de Gauvreau dit cela. Dit cela d'abord. Il fallait donc qu'un jour on la monte comme Brassard l'a montée, en la plongeant dans l'histoire, en lui donnant, par ce traitement presque toujours précis, intelligent, fin, efficace, ses assises socio-historiques. Le théâtre qu'on fait doit être, pour une part en tout cas, un «théâtre de la mémoire dans une civilisation du présent perpétuel», comme le rappelait récemment Jacques Lassalle<sup>3</sup>. Pourrait-on dire, sans trop exagérer et compte tenu de l'importance du texte, que cette lecture première — Jean-Pierre Ronfard en avait fait, lui, la première

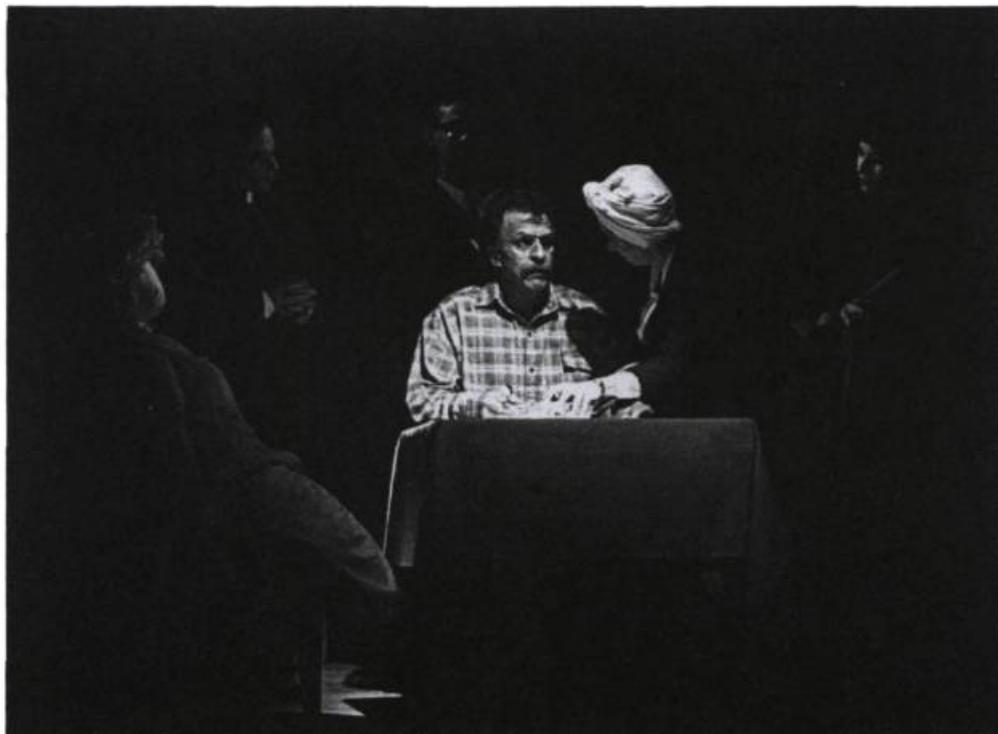
2. Patrice Pavis, «Du texte à la scène : un enfantement difficile», dans *Théâtre/Public*, n° 79, janvier-février 1988, p. 34.

3. Alain Girault, «Résistance et prospective. Entretien avec Jacques Lassalle», dans *Théâtre/Public*, n° 88-89, juillet-octobre 1989, p.15.



Le décor de la maison de chambres «est inclu[s] dans l'espace de la scène, un peu comme [...] une maquette qui serait à taille d'homme.» Photo : Les Paparazzi.

n'importe quelle autre pièce de lui — ce passage est périlleux. Ce vers quoi il entraînerait le plus facilement, c'est vers ce que Pavis appelle la mise en scène «autotextuelle<sup>2</sup>», celle qui se construit comme un objet clos. Brassard a résisté à cela. Son parti pris de mise en rapport avec l'époque de la création du texte l'a contraint à caractériser avec précision, visuellement et psychologiquement, chaque personnage, aidé en cela par une équipe de comédiens et de comédiennes — principalement Jacques Godin et le quatuor des bourreaux — d'une grande force. Ce qui a été dit de l'économie liée à la justesse des détails vaut ici encore davantage. Je pense seulement à cette étonnante diction qu'ont empruntée les comédiens, qui dérange d'abord, puis, lorsqu'on a compris d'où elle venait, et lorsqu'on l'a connue surtout, ravit effectivement, comme la «petite



Jacques Godin et «le quatuor des bourreaux» : Michel Paré (Beckett-Bobo), René Richard Cyr (Lontil-Déparey), Adèle Reinhardt (Marie-Jeanne Commode) et Sylvie Léonard (Laura Pa).  
Photo : Les Paparazzi.

lecture — l'histoire du théâtre québécois, et plus largement notre histoire culturelle, l'exigeaient?

Mais il arrive que cette «bonne» interprétation, malgré ses grandes qualités, a aussi montré ses limites. À cause de cela, elle en appelle effectivement d'autres, comme le dit Müller.

Cette lecture, tout juste qu'elle soit, finit en effet par se révéler trop simple. Le texte l'excède. Plus le spectacle avance, plus il devient évident qu'il aurait fallu passer à un autre niveau de lecture et de théâtralité, pour rendre compte non seulement du drame de l'artiste écrasé, mais aussi d'une écriture, d'une langue et d'une forme qui, à la fin, écrasent les comédiens — j'excepte Godin — et le spectacle. L'illustration et la démonstration ne suffisent plus. L'essentiel se passe ailleurs et il n'est pas pris en charge par la scène. Prenons par exemple les très nombreuses répétitions (de scènes, de gestes, de mots, d'argumentations). La répétition est sans doute une des figures principales — pour ne pas dire obsessionnelles — du texte. Si elle n'est pas saisie et

traitée comme telle, comme une figure, si elle n'est pas formalisée et «signifiée», elle n'est plus que redondance maladroite et, progressivement, source d'ennui. C'est aussi le cas du langage, lorsqu'il cesse d'être référentiel. Sa place devient plus importante à mesure qu'on approche de la fin. Aussi longtemps qu'il est, dans sa forme excessive, le propre du héros, tout se passe bien. Il y a plutôt quelque chose d'admirable dans la façon dont Godin sait résister à la séduction de la folie lyrique et nous convaincre de la vérité de ce qu'Artaud disait, que «tout vrai langage est incompréhensible» (*Ci-gît*). Mais il n'en va pas de même pour les autres comédiens, dans les longues scènes finales, sans imagination, qui ressemblent à de pénibles exercices de cours de théâtre. La taumachie y est non pas dérisoire — ce pourrait être terrible — mais seulement ennuyeuse. Le spectateur finit par se demander pourquoi on n'a pas coupé dans tout cela et qu'on ne s'est pas arrêté à la mort de Mycroft. La mise aux égouts, interminable, renvoie, dans sa fausse agitation, non pas à Artaud mais à une quelconque fin ratée de *la Cantatrice chauve*.

Par ailleurs, aussi remarquablement historicisé que soit ce spectacle, aussi finement daté (j'écrirais, sans retenue, «aussi délicieusement et aussi douloureusement daté», mais il ne s'agirait là que de ma mémoire, directement touchée par ce spectacle, et d'abord par sa matérialité, celle des corps, des voix, des choses, mouvement trop proche de l'épanchement personnel pour ressembler encore à un regard critique, celui qui doit idéalement se tenir, selon l'expression de Georges Banu, «à mi-pente»), il n'est pas suffisamment distancié. Il ne permet pas suffisamment de recul. L'«historicisation» de la lecture, paradoxalement peut-être, conduit non pas à une meilleure compréhension de cette fable et de sa «vérité» possible, à l'adoption d'un point de vue sur elle, à un certain usage plus large (comme d'un mythe?) de cette image de la «charge de l'original», mais seulement à la *compassion*. On nous demande, à nous spectateurs, de souffrir avec Mycroft Mixeudem, victime absolue. On nous permet plus difficilement de comprendre.

Par exemple, les formes que prend la mécanique mise en place par Lontil-Déparey et ses acolytes pour torturer le héros sont données comme telles, présentées sans nuance comme allant de soi. Je pense en particulier à la psychiatrie, avec ses déclinaisons taxonomiques moliéresques et ses pièges sexuels. On ne peut prendre cela aujourd'hui que comme des *représentations*. La mise en scène, face à cela, laisse le spectateur sans recours, comme face à la «naïveté» de ce texte, une autre de ses figures, qui n'est jamais située mais seulement émotivement utilisée. La compassion ne suffit pas, même si elle fait résonner juste comme ici, ou alors l'empoisement n'est jamais loin.

La question, me semble-t-il, ne se pose pas de savoir s'il fallait ou non remonter *la Charge de l'original épormyable*, ni s'il fallait le faire comme Brassard l'a fait au Théâtre de Quat'Sous. Une des preuves de cela, c'est précisément que ce spectacle appelle de nouvelles lectures du texte de Gauvreau et qu'il le place ainsi parmi ce petit groupe de pièces — un répertoire — que leur mise en scène n'épuise pas mais excite au contraire. Il faudra donc la remonter, l'oreille attentive à autre chose. Que sais-je? Avoir pour

Mycroft les yeux du docteur Ferron, ou se rapprocher comme naturellement du «théâtre impossible» d'Artaud, ou y percevoir l'écho des rêves de Kafka.

**rodrigue villeneuve**

## «26<sup>bis</sup>, impasse du colonel foisy»

Texte de René-Daniel Dubois. Mise en scène : Jacinthe Harvey; conception scénographique : Émile Morin; costumes : Francine Desrosiers et Denis Gagnon; éclairage : François Soucy; sonorisation: Marc Tremblay. Avec Pascale Landry et Sylvain Miousse. Spectacle produit par les Productions Recto-Verso et présenté à la Salle André-Pagé de l'École nationale de théâtre du 18 au 29 octobre 1989.

### la production de recto-verso

En octobre dernier, les Productions Recto-Verso de Matane présentaient à la Salle André-Pagé de l'École nationale de théâtre la pièce de René-Daniel Dubois intitulée *26<sup>bis</sup>, impasse du Colonel Foisy* dans une mise en scène de Jacinthe Harvey. Conçu comme un «work in progress», ce spectacle a d'abord été donné à la Galerie Obscure de Québec en mai 1989, puis une version plus mûrie a été présentée au centre d'art le Barachois en août 1989 avant que la troupe n'entreprenne cette mini-tournée qui devait la mener à Montréal, puis de nouveau à Québec en décembre. Résultat d'une démarche d'exploration qui s'étale sur plusieurs mois, cette production s'est finalement fixée en un texte achevé qui a su étonner par sa fraîcheur, par son rythme et par ses effets scéniques surprenants.

### la rupture de la ligne dramatique

Le texte de René-Daniel Dubois met en scène deux comédiens qui «jouent» leur personnage : une princesse russe exilée, seule et vieillissante, Michaela Droussetchvili Tretiakov, que l'auteur appelle plus simplement Madame, et son fidèle valet. Étendue sur un récamier, Madame attend Gustav, son jeune amour désespéré qui doit venir l'assassiner. Pour meubler le vide de son attente, elle entreprend de raconter, en un long monologue qui prend forme et vie devant nous,