Document generated on 10/12/2024 4:45 a.m.

Jeu
Revue de théâtre

« Le Point aveugle »

Michel Biron

Number 70, 1994

URI: https://id.erudit.org/iderudit/29046ac

See table of contents

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)
1923-2578 (digital)

Explore this journal

Cite this review

Biron, M. (1994). Review of [« Le Point aveugle »]. *Jeu*, (70), 208–210.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1994

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

a été soignée ; l'interprétation n'est jamais allégorique. Les personnages sont animés par des passions charnelles : les comédiens bougent avec un plaisir non dissimulé (je pense à la danse — pas toujours adroite pourtant — d'Esméralda, aux contorsions des gargouilles et aux acrobaties spectaculaires de Quasimodo), ils se touchent dans les combats corps à corps, les scènes de séduction, dans la mort même, jouant leurs rôles avec beaucoup de présence. Loin de sacrifier à un réalisme banal, cette insistance sur la dimension physique de l'action me semble issue d'une grande attention portée au roman d'Hugo. En effet, le texte de *Notre-Dame de Paris* est fabriqué de mots de chair et de sang et les sentiments nobles y trouvent toujours une expression terriblement concrète, comme dans l'union finale des squelettes de Quasimodo et d'Esméralda[1], préfigurée ici par une danse du bossu tenant le cadavre embrassé.

Dans la même veine, les costumes ajoutaient des effets intéressants aux mouvements des comédiens, tout en donnant de la couleur à la neutralité du dispositif scénique, et accédaient parfois à une signification métaphorique non négligeable, telle la robe toute blanche d'Esméralda qui, à la fin, évoquait le sous-titre qu'Hugo donna à son épilogue : « Les noces de Quasimodo ». La dimension sonore de la représentation était moins réussie. En effet, l'accent adopté — et oublié de loin en loin — par la comédienne qui jouait Esméralda était artificiel et agaçant. Quant à la musique, qui évoquait à certains moments, on ne sait pourquoi, un Orient de pacotille, elle manquait de constance et de profondeur. Mais ce sont là des broutilles et il faut regretter que le public n'ait pas été plus nombreux pour goûter cette production et admirer les remarquables interprétations d'Onil Melançon (Quasimodo) et de Richard Lemire (Claude Frollo).

Micheline Cambron

1. Les dernières phrases du texte d'Hugo sont lues par une voix *off* et ne sont pas représentées. Je me demande cependant pourquoi on a modifié le libellé, de sorte que les *deux* squelettes tombent en poussière, plutôt qu'un seul, celui de Quasimodo.

« Le Point aveugle »

Créé et interprété par Marie Brassard, Anne-Marie Cadieux et Macha Limonchik ; scénographie : Daniel Castonguay ; éclairages : Geoff Levine ; musique : Robert Caux. Production du Centre national des Arts, présentée à l'Atelier du C.N.A. du 9 au 12 février 1994.

Une morte, une mourante et une vivante

Dans le dépliant fourni à l'entrée du théâtre, on présente les trois comédiennes en insistant sur leur participation active à plusieurs créations de Robert Lepage, qui semble ainsi servir de référence et de modèle à ce *Point aveugle*. Les allusions appuyées au plus notoire des metteurs en scène québécois de l'heure, si elles attirent un certain public acquis d'avance à la manière Lepage, risquent cependant de desservir ses disciples, qui seront fatalement jugés trop ou pas assez fidèles à un maître qui n'est pas facile à suivre. Or justement, *le Point aveugle* reprend l'une des formules privilégiées de Lepage, le *work in progress* collectif, et s'oriente manifestement vers la recherche d'effets visuels et sonores, sur fond de texte d'un prosaïsme délibéré. Cela donne un spectacle inachevé, ponctué de scènes spectaculaires, mais encore à la recherche de sa cohérence.

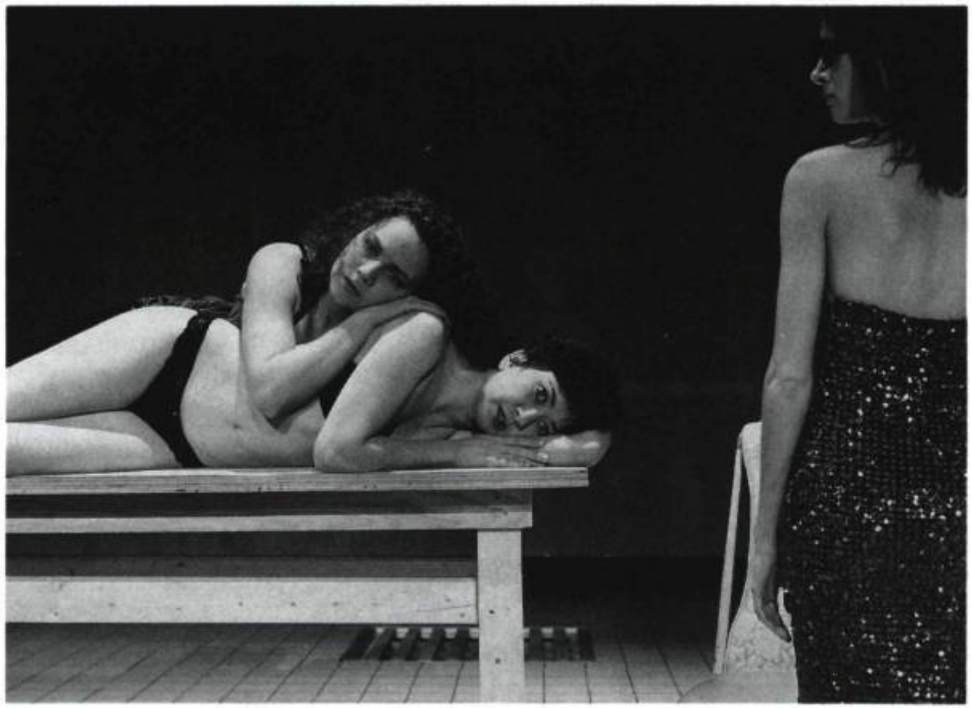
La pièce s'ouvre sur le monologue volontairement incohérent d'Hélène

(Marie Brassard), vêtue de sous-vêtements écarlates. La bouteille à la main, elle vacille au milieu de la scène, ses chevilles tordant ses talons aiguilles comme sa bouche les mots. Sa sœur Anne (Macha Limonchik) la retrouve peu après étendue par terre, comme sans vie, et ne parvient à la réveiller que pour la perdre à nouveau, cette fois à cause d'un anévrisme au cerveau qui l'envoie à l'hôpital, dans un coma non plus seulement éthylique, mais pathologique et définitif. À partir de là, le spectacteur a le sentiment que la pièce recommence ou commence véritablement, les dix premières minutes n'ayant été qu'un prologue qu'il faudra sans doute revoir dans les étapes ultérieures, soit pour l'étoffer, soit pour le supprimer.

Dans la chambre d'hôpital qui tiendra lieu de décor jusqu'à la fin, Hélène demeure suspendue entre la vie et la mort, étendue sur une table, toujours vêtue de ses seuls sous-vêtements flamboyants et de ses souliers pointus. Sa sœur Anne la veille, lui parle comme le médecin le lui a suggéré, mais elle n'a presque rien à lui dire, sinon qu'elle ne l'aime guère, qu'elle se cherche désespérément un emploi et que son ami ne lui rend pas ses appels. Pendant ce temps apparaît leur mère, morte de cancer quelques années auparavant, chanteuse élégante mais sans talent. Assise là, d'abord à l'insu de ses deux filles, elle évoque sans émotion le début de son cancer du sein, l'ablation, le cancer de l'utérus, l'opération, les métastases dans le dos, enfin le déclin accéléré de tout son corps, soulagé de mourir. Son récit est froid, clinique comme le décor, et banalise la mort avec une sorte de cynisme subtil rendu avec brio par Anne-Marie Cadieux.

À certains moments, Hélène sort de son coma et se met à parler à sa mère, notamment pour lui demander comment cela se

Photo : Raymond Charette.



passe, très exactement, le moment de mourir : est-ce douloureux, que ressent-on à cet instant précis ? Mais les personnages ne peuvent pas se parler, condamnés à vivre dans des univers séparés malgré leur consanguinité. De temps à autre, elles s'avancent côte à côte au devant de la scène et, en chœur, se tâtent les seins (!), chantent une chanson, déclinent une recette de cuisine... Puis chacune regagne sa place, sauf Anne qui cherche encore à se sortir de là, croyant même avoir trouvé un emploi dans une garderie. À la fin toutefois, elle n'a rien, ni travail, ni ami, ni famille : sa sœur meurt après d'ultimes convulsions, dans les bras de sa mère qui lui retire alors souliers et sous-vêtements, la laissant nue sur la table.

Une morte, une mourante et une vivante : la réunion de cette famille qu'un euphémisme actuel qualifierait sans doute de « dysfonctionnelle » donne ainsi lieu à une série de monologues entrecroisés, réduits le plus souvent à une sorte de soluté discursif administré au compte-gouttes, pour la forme. Les trois femmes assemblées autour de leur mort respectivement passée, présente et future n'ont finalement rien à se dire et ne consentent à adresser leur parole à l'autre que sous forme de cliché : c'est Hélène demandant à sa mère de lui expliquer la mort, c'est Anne résignée à prier quelque dieu de réveiller sa sœur. En dehors de ces suppliques, il n'y a que le point aveugle, l'indicible, le corps nu, la blancheur de la chambre d'hôpital. On entre ici dans la psyché féminine par une porte assez éloignée du continent noir freudien, c'est-à-dire par le « point aveugle » où le cancer ou l'anévrisme prennent corps, prennent le corps, plutôt que par la voie réputée mystérieuse de l'intériorité féminine. Il reste sans doute à creuser ce point aveugle, à lui donner une profondeur de champ, à trouver des images plus fortes et moins « lepagiennes » que les trop prévisibles jeux d'ombre projetant la silhouette d'Hélène sur le mur du fond. Dans sa version actuelle, malgré sa brièveté, ce spectacle a des longueurs et semble toujours rester en deçà de son sujet. Ou plutôt, il ne semble pas encore avoir tout à fait trouvé son sujet, son « point aveugle ». On fera valoir justement que c'est là le propre d'un *work in progress*, mais la preuve reste à faire.

Michel Biron

« Albertine, en cinq temps »

Texte de Michel Tremblay. Mise en scène : Denise Verville, assistée de Manon ; scénographie : Monique Dion ; éclairages : Louis-Marie Lavoie ; costumes et maquillages : Lucie Larose ; bande sonore : Pierre Potvin. Avec Lise Castonguay (Madeleine), Joanne Émond (Albertine 30 ans), Denise Gagnon (Albertine 70 ans), Marie-Ginette Guay (Albertine 40 ans), Odette Lampron (Albertine 50 ans) et Denise Verville (Albertine 60 ans). Production du Théâtre de la Commune, présentée au Théâtre Périscope du 22 février au 19 mars 1994.

Juste mais sans audace

La dramaturgie de Michel Tremblay fouille la nature humaine et le sens (ou le non-sens) de la vie en puisant aux petites histoires individuelles et quotidiennes. Malgré la puissance dramatique propre à la pièce *Albertine, en cinq temps*, celle-ci gagnerait aujourd'hui à être relue à la lumière de la filiation qu'a créée Tremblay avec *la Maison suspendue* et *Marcel poursuivi par les chiens* ; cette filiation fait des personnages les victimes d'un drame antérieur et les porteurs inconscients d'une sorte de fatalité atavique dont ils demeurent prisonniers. C'est ainsi que l'œuvre de