

## De l'île immobile à l'île intérieure

Pierre Perrault, *Au coeur de la rose*, mise en scène de Denis Marleau, production du Théâtre du Rideau Vert en collaboration avec le Théâtre Ubu, Théâtre du Rideau Vert, du 15 janvier au 9 février 2002

Pierre L'Hérault

---

Number 184, May–June 2002

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/17158ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

L'Hérault, P. (2002). De l'île immobile à l'île intérieure / Pierre Perrault, *Au coeur de la rose*, mise en scène de Denis Marleau, production du Théâtre du Rideau Vert en collaboration avec le Théâtre Ubu, Théâtre du Rideau Vert, du 15 janvier au 9 février 2002. *Spirale*, (184), 6–7.

# DE L'ÎLE IMMOBILE À L'ÎLE INTÉRIEURE

## AU CŒUR DE LA ROSE de Pierre Perrault

Mise en scène de Denis Marleau, production du Théâtre du Rideau Vert en collaboration avec le Théâtre Ubu, Théâtre du Rideau Vert, du 15 janvier au 9 février 2002.

COMMENT dégager *Au cœur de la rose* de la valeur référentielle qu'avait le drame poétique de Pierre Perrault alors que la télévision de Radio-Canada présentait, en 1958, une première version de cette pièce qui allait valoir à son auteur plusieurs prix, dont celui du Gouverneur général, et serait reprise plusieurs fois jusqu'en 1975, alors qu'elle sera presque oubliée? C'est là, pour moi et, je le suppose, pour tout spectateur contemporain de la mort de Duplessis, en 1959, et de la Révolution tranquille, une question inévitable. Pour ce spectateur, est-il besoin de le dire?, la phrase répétée, ponctuant comme un glas le dialogue – « *Quand je te dis qu'il ne s'est rien passé* » –, par laquelle le Père rabattait l'impatience de sa fille renvoie à quelque chose de bien concret. Quoi de plus familier que la révolte avortée de l'héroïne de vingt ans, que son désir réprimé, que cette « *île immobile* » qu'elle ne peut quitter? Ce sont là des figures récurrentes de la littérature des années cinquante, représentées au théâtre, entre autres, par *Un fils à tuer* (1949) d'Éloi de Grandmont et *Le Marcheur* (1950) d'Yves Thériault. *Au cœur de la rose* n'est donc pas seule à porter la rage et le désespoir du désir réprimé et surtout cette infinie tristesse sur laquelle la pièce s'achève : « *Et pendant des siècles la race qui descendra de moi ne saura pas d'où lui vient sa tristesse...* »

### Paysage-écran

La tristesse est celle d'un départ manqué, autre figure du théâtre des années cinquante, comme en témoigne ironiquement le titre de Jacques Languirand, *Les grands départs*. Afin de réparer le moteur avarié de leur goélette, le Capitaine (Claude Lemieux) et son fils, le Marin (Maxime Denommée) débarquent sur l'île du phare, où ils sont reçus par le Père (Paul Savoie), gardien du phare, la Mère (Louise Laprade) et leur Fille de vingt ans (Isabelle Blais). La jeune fille s'emploie alors, dans la journée dont elle dispose, à séduire le jeune homme et à le convaincre d'en faire sur-le-champ sa femme et de l'amener avec lui hors de l'île, « *ailleurs* ». En vain, car son désir sera contrarié par le père. « *Elle restera, de force ou d'amitié!* », décrète-t-il, désarmant le Marin déjà quelque peu épouvanté par le désir de la Fille qui

s'« *exclame comme une bourrasque* ». Il quittera l'île sans la Fille, sachant bien, malgré l'invitation du Père à revenir à l'automne, qu'il ne reviendra pas, car il sera trop tard pour cette « *filles sans retour* ». Aussi répond-il au Père : « *Elle ne me pardonnera pas. Et j'emporte plus de regrets qu'elle n'en aura. C'est moi le perdant. Dites-le-lui.* » En effet, le Capitaine et le Fils ont tout juste le temps de partir que la fille « *accepte* » d'épouser le Boiteux (Paul Ahmarani), avec lequel, disait-elle au début de la pièce, elle ne resterait pas. Pour ne pas réduire l'anecdote à une allégorie sociale, il fallait un lecteur qui ne soit pas entravé par des souvenirs de l'époque de la création de la pièce. Tel est Denis Marleau qui situe d'emblée le texte (donné dans son intégralité à quelques retouches près) sur le terrain de l'imaginaire, concevant sa « *mise en scène comme un voyage sur une île intérieure* ». Sur une scène surélevée, avec comme décor et accessoire un phare stylisé et une table, les comédiens disent le texte avec la plus grande économie gestuelle qui donne à la pièce une intériorité à cent lieues de toute représentativité. Cette scène presque immobile est bordée en haut et en bas de lisières qui sont en fait comme les parties supérieure et inférieure d'un écran de cinéma sur lequel serait surimprimée l'image scénique, celle-ci paraissant ainsi se découper en s'y intégrant sur l'image cinématographique de Perrault. Marleau écrit à ce sujet : « *Une île ralentie par une suite d'images muettes tirées des films de Pierre Perrault. Comme si la fiction théâtrale s'incrétait au creux d'un paysage-écran dont il ne reste en bordure que des fragments devenant parfois des abstractions lumineuses.* » Ces abstractions, ce sont les oiseaux et les poissons, l'eau et le ciel se confondant dans des formes abstraites qui se fondent avec les mouvements lents des paroles des personnages. Une telle disposition scénique a pour effet non seulement de rendre à la pièce sa singularité, mais de la situer dans l'ensemble de l'œuvre d'écriture et cinématographique de Perrault, soulignant le rapport de l'une à l'autre, plutôt que dans le « *texte national* ».

### La blessure narcissique

C'est à une semblable entreprise de détachement de la pièce de son milieu référentiel que se livre

Madeleine Greffard qui se trouve pourtant dans une position toute différente de celle de Marleau, ayant vécu de près la création de la version théâtrale d'*Au cœur de la rose* chez les Apprentis-Sorciers en 1963. Dans la préface qu'elle signe pour Typo/Théâtre, qui profite de la reprise du drame de Perrault pour faire une mise à jour de son édition de 1988, cherchant à « *justifier le dénouement de la pièce* » par « *la dynamique de la pièce elle-même* » plutôt que par « *l'état de la société d'alors* », elle écrit : « *La fille d'Au cœur de la rose est happée directement par le père, sans alibi, mais aussi par sa propre ambition de femme prise dans la configuration œdipienne : elle sera irrésistible ou ne sera rien. En se tournant vers le boiteux, elle accomplit la volonté paternelle et se lie du même coup à l'image de sa propre blessure narcissique.* » L'analyse psychanalytique dépasse la dimension référentielle de la pièce en la fondant sur l'autorité patriarcale établie sur la « *mort symbolique comme femme* » de la Fille et sur la mort symbolique du fils (« *C'est moi le perdant* ») par la coïncidence obligée avec la figure du Père. Celui-ci est appelé à son tour à occuper la fonction de gardien du phare, s'il veut épouser la Fille, un phare qui semble servir plutôt à attirer les naufrages qu'à les prévenir, comme le reproche la Mère au Père : « *Un naufrage, c'est une grande infortune. Tu souhaites les épaves pour redorer tes illusions. Un phare sans naufrage est un bon phare.* » (Je ne peux m'empêcher de noter ici l'ironie à l'endroit d'une figure dont le discours clérical-nationaliste se servait pour symboliser « *notre mission en Amérique* » !)

### Efficacité et mirage des mots

Est-ce, pour reprendre l'expression de Greffard, à cause de l'« *épaisseur du silence* » imposée par le Père au désir et aux mots que la langue poétique d'*Au cœur de la rose* privilégie la métaphore qui dit les choses sans les dire, manifestant tout à la fois l'impuissance à dire le réel et l'interdiction de le dire? Il y a chez Perrault une double position sur l'efficacité des mots. Tantôt, l'insuffisance de la parole par rapport à l'événement s'exprime : « *Des choses sont parfois si difficiles à dire qu'il faut les imaginer.* » ; « *Ce sont des événements qui surpassent la parole.* » Tantôt, c'est au contraire le pouvoir des mots qui est



Rayon X de Josée Dubeau, 2001



DR

reconnu : « Avec tes mots tu bouleverses tout. » Si la première position est celle de la Fille et la seconde celle du Père, Perrault ne tranche pas. Parlant par la Fille et le Père, il maintient, me semble-t-il, l'hésitation ici comme tout au long de son œuvre. Sensible à l'efficacité des mots, il se méfie des mirages qu'ils produisent. Ne fait-il pas dire à l'un de ses personnages : « Nous habitons le mirage » ? S'il s'abandonne à l'enchantement des mots de ses personnages de l'île aux Coudres, il ne manque pas de les fixer sur la pellicule pour bien établir peut-être la distinction entre le passé et le présent et faire en sorte que prenne fin la confusion du délire mémoriel. Est-ce pour cela que le poète et le cinéaste sont restés en lui indissociables ? Je vois dans ce travail sur les mots le versant lumineux d'*Au cœur de*

*la rose*, sorte de contrepoint au noir de l'anecdote. Le travail sur les mots ne devient-il pas même parfois un plaisir pris pour lui-même, donnant l'impression, note Greffard, « que les personnages se désengagent de l'action pour laisser les mots parler tout seuls, ce qui contrarie la vertu d'un verbe par ailleurs capable de susciter une grande qualité d'émotion dramatique » ? Mais le désengagement de l'action ne se fait-il pas au profit du discours amoureux, instance dernière de la pièce ? Car on peut sans doute voir dans le Marin bouleversé et démuné devant l'intensité du désir de la Fille un amoureux transi et ébloui.

La mise en scène de Marleau et la préface de Greffard libèrent *Au cœur de la rose* d'une référentialité réductrice, bien que difficilement évi-

table, pour la situer à l'intérieur d'un espace littéraire en émergence, beaucoup plus complexe et vivant qu'on a tendance à le voir, cherchant son autonomisation tout en étant branché sur la modernité et l'actualité européennes. Greffard retrouve, par exemple, dans le personnage de Perrault l'« héroïne de Lorca, mais aussi de Claudel », deux dramaturges joués chez les Apprentis-Sorciers et en plusieurs autres lieux, dramaturges dont l'influence sont considérables sur le théâtre québécois des années cinquante, ce dont il faudra bien rendre compte un jour. C'est là un des grands intérêts des reprises théâtrales que de nous faire revisiter quelques lieux désertés ou mal éclairés de notre mémoire.

PIERRE L'HÉRAULT