

Le battement des mots

Tout comme elle de Louise Dupré. Mise en scène de Brigitte Haentjens, création de Sibyllines en coproduction avec l'Usine C, du 17 au 28 janvier 2006. Reprise au Carrefour international de théâtre de Québec, Théâtre de la Bordée, les 16 et 17 mai 2006

Tout comme elle. Texte pour le théâtre de Louise Dupré, suivi d'une conversation avec Brigitte Haentjens, QuébecAmérique, « Mains libres », 110 p.

Britannicus de Jean Racine. Mise en scène de Martin Faucher, Théâtre Denise-Pelletier, du 31 janvier au 18 février 2006

Pierre L'Hérault

Number 209, July–August 2006

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/17627ac>

[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. (2006). Le battement des mots / *Tout comme elle* de Louise Dupré. Mise en scène de Brigitte Haentjens, création de Sibyllines en coproduction avec l'Usine C, du 17 au 28 janvier 2006. Reprise au Carrefour international de théâtre de Québec, Théâtre de la Bordée, les 16 et 17 mai 2006 / *Tout comme elle*. Texte pour le théâtre de Louise Dupré, suivi d'une conversation avec Brigitte Haentjens, QuébecAmérique, « Mains libres », 110 p. / *Britannicus* de Jean Racine. Mise en scène de Martin Faucher, Théâtre Denise-Pelletier, du 31 janvier au 18 février 2006. *Spirale*, (209), 52–54.

Tous droits réservés © Spirale, 2006

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/>

LE BATTEMENT DES MOTS

TOUT COMME ELLE de Louise Dupré

Mise en scène de Brigitte Haentjens, création de Sibyllines en coproduction avec l'Usine C, du 17 au 28 janvier 2006. Reprise au Carrefour international de théâtre de Québec, Théâtre de la Bordée, les 16 et 17 mai 2006.

TOUT COMME ELLE

Texte pour le théâtre de Louise Dupré, suivi d'une conversation avec Brigitte Haentjens, QuébecAmérique, « Mains libres », 110 p.

BRITANNICUS de Jean Racine

Mise en scène de Martin Faucher, Théâtre Denise-Pelletier, du 31 janvier au 18 février 2006.

ON A l'événement — comme le contentement — facile. Le terme n'est cependant pas abusif appliqué à *Tout comme elle*, texte de Louise Dupré mis en scène par Brigitte Haentjens. C'est déjà un événement que de réunir sur scène cinquante comédiennes. C'en est aussi un de montrer, grâce justement à la diversité d'âges de ces interprètes, que le féminisme, pour autant qu'il reste une pensée ouverte, une question, n'est pas que l'affaire des mères et des grand-mères, mais peut l'être également des filles et des petites-filles. Comment, en tout cas, pourrait-il en être autrement de la question du rapport à la mère que la plus parfaite égalité des sexes ne supprimera pas? C'est à l'exploration de ce rapport que s'adonne *Tout comme elle*, devenant ainsi — et allez donc savoir ce qui préside à ce type de coïncidences! — emblématique de la deuxième partie de la saison 2005-2006, dont plusieurs pièces ont mis en scène le rapport à la mère. Entre autres : à Espace Go, *Promesse de l'aube* de Romain Gary, dans une adaptation et une mise en scène d'André Melançon; au Théâtre d'Aujourd'hui, *Visage retrouvé* de Wajdi Mouawad, dans une adaptation de Marie-Louise Leblanc et une mise en scène de Marcel Pomerlo. Sans oublier, bien sûr, la reprise de *Encore une fois, si vous permettez* de Michel Tremblay par le Théâtre les Gens d'en bas, dans une mise en scène de Louise Laprade. Ni *Britannicus* de Racine qu'a mis en scène Martin Faucher au Théâtre Denise-Pelletier. Au-delà de la thématique du rapport à la mère, ce qui m'incite à privilégier ici le rapprochement de *Tout comme elle* et de *Britannicus*, éloignées sous bien des aspects — c'est le moins que l'on puisse dire —, c'est qu'elles me semblent appartenir à la catégorie des « meilleures mises en scène », celles qui, non seulement rendent avec justesse un texte, mais encore le forcent à sortir de lui-même, pour surprendre le spectateur, comme le fait Haentjens avec *Tout comme elle*, ou à nous en découvrir un sens inaperçu, négligé, nous y faisant entrer par ses brèches, ses hésitations, comme Faucher dans *Britannicus*.

« Est-ce moi? »

Dans le titre *Un cœur qui bat*, que Stéphane Lépine donne à son dossier sur la production de *Tout comme elle*, je vois « cœur » et j'entends « cœur ». Cette inévitable surimpression rend compte du rapport du texte et de sa mise en scène qui est celui du cœur et du corps. Le texte de Louise Dupré bat, comme le cœur, dans le grand corps chorégraphique qu'a formé Brigitte Haentjens avec cinquante comédiennes. La « conversation » qui suit le texte publié de *Tout comme elle* se termine de la manière suivante : Louise Dupré : « D'ailleurs, la scène nous présente des corps qui touchent à terre, qui sont par terre, qui touchent le sol. Mais c'est sans doute aussi ce que je cherche dans l'écriture. [...] » Brigitte Haentjens : « Et ce sont tes mots qui vont habiter le corps des actrices. » Les corps épellent les mots. S'impose ici le contraste entre un texte apparemment sage, sobre, tout d'intériorité et une mise en scène qui dévoile l'intensité, pour ne pas dire la violence du désir qui anime le texte. Ce contraste n'est pas forcé. Il est au cœur du texte lui-même, qui raconte la relation mère/fille/mère vécue par une femme à travers les étapes qui ont fait de la petite fille la mère d'une fille devenue à son tour femme. Rapport non seulement réversible, mais reproduit à l'infini. Sans fin et sans fond : mémoire du corps dont on se détache et du corps qui se détache. À la fois blessure de la séparation et désir d'éloignement : « J'écoute, jusqu'à sentir résonner dans mon ventre toute la douleur du monde, puis je me redresse enfin, et me mets à marcher, je marche, seule en ma solitude vers le scandale de ma nudité. Est-ce moi? »

Plus que de sobriété, c'est de retenue qu'il faut parler, pour bien laisser entendre que le texte de Dupré contient et retient des eaux qui ne demandent qu'à déborder et à tout engloutir. Haentjens dit que « le texte est écrit autour de la notion de ravage » et, précise-t-elle, « c'était d'ailleurs le titre initial, le titre de travail ». Il faut parler aussi de mesure, au sens de rigueur, d'exactitude musicale — cela ne s'impose-t-il pas à propos d'une écrivaine qui pratique l'écriture la plus rigoureuse qui soit, celle de la

poésie? Mais comment prendre la mesure, dans une mise en scène, de l'indicible et de l'indéchiffrable, sinon en laissant les corps prendre le relais des mots? Comment en effet échapper à la force de la présence de ces cinquante femmes de tous âges et de toutes complexions, qui occupent entièrement l'espace scénique du début à la fin de la représentation? Dépouillée de tout élément décoratif, la scène est le ventre de ces femmes, contenant et contenu, dedans et dehors. Ce qu'il convient de souligner en premier lieu, c'est à quel point les chorégraphies de Haentjens conjuguent le pluriel et le singulier. Corps et voix uniques et pourtant multiples. On n'oublie jamais qu'il y a cinquante comédiennes composant un seul cœur. Les détachements des solos (voix et mouvements) des exécutions d'ensemble font bien entendre et voir que la voix singulière parlant en son propre nom dans le texte n'est pas sacrifiée au profit d'un ensemble unanime et anonyme. N'est-ce pas précisément par là que d'« autres » femmes, en premier lieu les comédiennes, peuvent reconnaître leur propre expérience dans la *memoria* — pour reprendre le titre de son premier roman — du personnage de Dupré. Le donne à voir la mise en scène de Haentjens. Le premier geste des comédiennes entrant en scène n'est-il pas d'enfiler chacune ses souliers qui les attendent sur le plateau? Plutôt qu'un « costume », ne portent-elles pas chacune son vêtement? Cela est montré d'une manière particulièrement forte lorsque la chorégraphie joue les inversions de rôle, la mère devenant la fille et vice-versa. Et davantage encore dans ce qui est un des moments les plus émouvants de la représentation, celui où les comédiennes se nomment en nommant leur mère : « Nathalie, fille d'Andrée... »

La subjectivité en mouvement

Dupré précise : « [...] pour moi, le travail de l'intime est ce travail qui essaie de rejoindre dans les couches de la subjectivité ce qui touche à l'altérité, ce qu'on ne veut pas admettre ou ce qui se

découvre tout à coup, au détour d'une phrase, d'un mot. » La voix individuelle est une porte ouverte à l'autre : « Il y a un double mouvement : entrer en soi, se retrouver dans cet espace-là, un espace intérieur, un lieu qui permette d'être face à sa propre intimité, pour retourner vers l'extérieur, vers le monde. » La subjectivité est une interface : les comédiennes, en établissant leur filiation maternelle, cessent d'être de simples interprètes, prennent en charge la voix de l'autre devenue la leur, disant à la fois leur rapport singulier à une mère et leur appartenance à une sorte d'au-delà de ce rapport individualisé, c'est-à-dire à l'espace du féminin : « Le "je" du texte passe du statut de fille à celui de mère, comme mentionne Haentjens. Le texte de Louise est un voyage dans le temps et dans l'espace du féminin. » À Stéphane Lépine qui lui propose : « Comme dans *Joe* de Jean-Pierre Perreault, c'est une communauté qui forme un bloc et dans laquelle on ne distingue aucune présence... », elle répond : « C'est vrai, mais on les voit toutes quand même et peut-être mieux que si elles étaient seules. Il y a beaucoup de place pour la singularité. Elles ne sont pas fondues ensemble. Ce n'est pas une foule anonyme, ce n'est pas un corps de ballet justement. La beauté, l'émotion que j'éprouve en travaillant est liée, c'est clair, à ces cinquante corps dans l'espace, à la possibilité de construire une œuvre à partir de la présence vivante et vibrante de cinquante individualités, de tous âges, de tous milieux artistiques. Je sais bien que c'est une folie insensée. » Elle insiste : « Ici, j'essaie de sauvegarder cette intimité, j'aimerais que chacune des filles se sente regardée, être attentive à chacun des corps et, plus que tout, maintenir l'espace et l'esprit de création, même à cinquante, que nous ayons l'impression de construire ensemble. Mais cela exige de moi une présence redoutable. » L'expression « construire ensemble » n'est pas sans évoquer l'ancrage de *Tout comme elle* dans la pensée féministe que Dupré préfère voir comme « une énorme capacité de résistance, une énergie lente et résolue » plutôt que comme « un mouvement », tout mouvement « échou[ant] à rendre compte de la complexité de l'inconscient ». Le mouvement, elle le réserve au travail de l'intime qui laisse toute liberté à une « subjectivité en mouvement [...] qui pose des questions sans nécessairement avoir les réponses ». Je ne suis pas loin de penser que c'est justement cette « subjectivité en mouvement » qui l'entraîne à pratiquer plusieurs formes d'écritures : poésie, écritures critiques et théoriques, roman, théâtre, interventions, etc. Et c'est bien cela que met en valeur Haentjens, comme en fait foi sa remarque : « Certes chez tous les êtres humains la relation à la mère est fondamentale, mais ici Louise parle du mystère du tout comme elle : femme comme femme, être née d'une mère et donner naissance à une mère. Se séparer d'une mère. »

L'hésitation de Néron

S'il relève d'un tout autre discours, le rapport à la mère est aussi l'un des enjeux du *Britannicus* de Racine. On pourrait très schématiquement l'identifier en citant Claudette Lasserre (*Les cahiers [du Théâtre Denise-Pelletier]*, n° 61) qui propose que « l'insatisfaction fondamentale » d'Agrippine (Dominique Quesnel) est « celle d'être femme et de ne pouvoir exercer le pouvoir que par homme interposé ». On ne peut donc pas accuser Néron (Benoît McGinnis) de manquer de lucidité quand il lui dit : « Vous n'aviez, sous mon nom, travaillé que pour vous. » Dans la même veine, il s'était plaint à Narcisse (Sébastien Dodge) : « Et c'est pour m'affranchir de cette dépendance, / Que je la fuis partout, que même je l'offense / [...] et sa reconnaissance / Ne peut-elle éclater que dans sa dépendance? » Agrippine n'en démord pas. À la fin de l'énumération des crimes qu'elle a commis pour faire de son fils l'empereur, elle s'exclame : « J'ai fait ce que j'ai pu : vous régniez, c'est assez. » Et quand Burrhus (Philippe Cousineau) tente de lui faire entendre raison (« Ce n'est plus votre fils, c'est le maître du monde »), Agrippine se rebiffe à l'idée de « ne confondre plus [s] on fils et l'empereur ».

Racine construit sa tragédie sur ce qui a été, non sur ce qui aurait pu être, sur le Néron dont le spectateur connaît l'histoire, pour qui la prémonition d'Agrippine de son assassinat sur l'ordre de son fils est une réalité. Très finement, à la fin de la pièce, Faucher fait apparaître les fantômes de ceux qui, si l'on s'en tient à la temporalité « historique » de la pièce, n'étaient pas tous morts. Je me trouve donc devant ce qui s'est passé comme devant la fatalité qui fonde le tragique. On n'y peut rien changer. Et c'est d'ailleurs ce sentiment dû à la distance temporelle qui donne, très habilement du reste, cette conscience aiguë du tragique qu'éprouve Agrippine quand elle dit : « Avec ma liberté que vous m'avez ravie / Si vous la souhaitez, prenez encor ma vie. » Mais cet acte qu'Agrippine sait inévitable, il l'est pour une autre raison qui relève également de la loi du tragique : l'arrachement même de Néron à sa mère. Ce n'est pas par hasard que Racine dit peindre la « naissance d'un monstre ». L'expression nous ramène à la naissance de Néron qui ne semble effectivement ne que pour être l'instrument d'Agrippine. Cela est d'ailleurs très significativement montré dans la pièce par le jeu de Dominique Quesnel. La posture cambrée, qu'elle tient tout au long de la pièce et qui la fait paraître en état perpétuel de grossesse, ne peut qu'imposer ce lien maternel dévorant : « Ah ! Que de la patrie il soit, s'il veut, le père : / Mais qu'il songe un peu qu'Agrippine est sa mère. » Agrippine est le ventre dont Néron n'arrive pas à sortir : « Il s'épanchait en fils qui vient en liberté / Dans le sein de sa mère oublier sa fierté. » Autrement

dit : « oublier qui il est ». Que pourrait alors vouloir dire, pour Néron, « ressembler à lui-même », sinon se trouver condamné à être ce que le spectateur sait de lui par ce que l'histoire en raconte : « Sur les pas des tyrans veux-tu que je m'engage, / Et que Rome, effaçant tant de titres d'honneur, / Me laisse pour tous noms celui d'empoisonneur? / Ils mettront ma vengeance au rang des parricides. » Ainsi Racine, qui le sait pourtant impossible, introduit l'espace du doute chez le spectateur : peut-être Néron ne sera-t-il pas Néron. Hésitation, tourment, vertige devant la question : « Qui serai-je? » Faucher entend cette question et fait voir un adolescent perdu dans un pouvoir monstrueux, le rendant ainsi sensible au public cible du Théâtre Denise-Pelletier, sans pourtant édulcorer la monstruosité du personnage. Car la vérité du personnage ne serait-elle pas aussi dans ce « possible » de lui-même fracassé, comme ces verres — et son buste (rappel de la mise en scène d'André Brassard) — lancés sur les murs et leurs éclats qui grincent sous les pas des comédiens pendant la pièce? Faucher ne montre-t-il pas un faible pour Burrhus qui, selon lui, parce qu'il a l'« intuition de la bonté chez tout être humain », « met un point d'honneur à vraiment faire valoir ce qu'il y a de bon chez Néron »? Attentif à la complexité des personnages, il ne leur refuse pas — même à Néron — des « accès de lucidité » : « Ces personnages-là sont pris malgré eux dans quelque chose qu'ils souhaitent, qu'ils désirent et, en même temps, dont ils sont prisonniers. » Ainsi, sans gommer le pessimisme de Racine, inspiré par la prédétermination du jansénisme, dont la logique ne laisse pas de porte de sortie aux personnages, Faucher les saisit-il par ce petit doute, cette brève hésitation que leur laisse Racine : par ce qu'ils ont vu, dans un « accès de lucidité », de ce qu'ils auraient pu être — ou n'être pas...

Par là il nous fait entrer dans l'intimité du personnage que nous révèle Benoît McGinnis, dans tout son être tourmenté, jaloux, impérieux, pulsionnel, en proie à la crise de l'enfant qui dit à sa mère : « Je vais te tuer! », avec cette différence que, lui, en a les moyens — « impérieux » au sens littéral du mot — et le pouvoir. En ce sens, comme c'est le cas chez Racine, la scène devient celle des pulsions intérieures à l'état brut : « Ce n'est pas un théâtre intellectuel. C'est un travail hautement émotif et charnel. On doit tenir compte d'un raffinement de la pensée, mais ce raffinement n'est pas le but en soi. Si nous ne touchions qu'à cette dimension, il nous manquerait la férocité des personnages de Racine. C'est un théâtre éminemment sauvage et brut. S'il a été accepté à la cour, c'est à cause du génie de Racine. C'est un théâtre sauvage, mais dans une langue tellement raffinée! C'est elle qui faisait en sorte que ce soit accepté. Cependant la cour devait se reconnaître dans cette brutalité. Chose certaine,

ce n'est pas un théâtre précieux, c'est un théâtre pulsionnel. D'ailleurs les mots sont pulsionnels. Racine les maîtrisait très bien. Il y a deux sortes de poésie, une poésie intuitive, pulsionnelle et une poésie d'élevation, de raffinement. Chez Racine, on trouve les deux, d'où le côté sauvage dont on doit tenir compte. » N'est-ce pas sur notre petite scène intérieure que nous place Faucher en installant les spectateurs sur la scène, et non dans la salle, dans l'intimité de la tragédie, dans le décor d'un entrepôt vide aux murs nus sur lesquels nous projetons nos fantômes qui s'y fracassent pour retomber en débris sur le sol?

Cela se vérifie dans la façon dont les comédiens disent les vers. Les rythmant assez pour qu'on y reconnaisse la musique de la langue de Racine, même quand le débit en est haché comme chez McGinnis — heureusement cette

« mode » est-elle passée de dire l'alexandrin comme s'il n'en était pas un. Pas trop, pour qu'il soit en même temps souple et se prête au rythme du dialogue. C'est là un art d'équilibre difficile à atteindre, ici réussi dans l'ensemble. Qu'ajouter, sinon que Faucher respecte l'œuvre sans pourtant la figer dans le passé, à la fois très sensible à ce qu'elle est, à sa vérité originelle et au contexte où elle est jouée. Sans chercher à en faire une pseudo-œuvre du XXI^e siècle, en masquant la construction par le recours trop facile aux gadgets. Tout en la laissant donc à son étrangeté, Faucher la rend lisible par le public visé, par la façon dont j'ai déjà parlé de saisir les brèches du texte par lesquelles le jeune public peut y entrer, en rendant compte aussi, par le jeu des comédiens, leurs costumes (des t-shirts style t-shirts, etc.), de la jeunesse de

Néron, de Britannicus (Maxime Denommée) et de Junie (Geneviève Alarie) qui sont après tout des adolescents. Aucun artifice en cela, mais simplement le rétablissement de l'âge des personnages. Le jeu éblouissant de McGinnis fait le reste, lui qui incarne un Néron en pleine révolte, une révolte qui, même si elle conduit aux pires excès et caprices de celui qui détient un pouvoir disproportionné à ses « moyens », ne laissera pas les jeunes spectateurs insensibles à l'hésitation qui, un moment, le saisit et leur permet de se distancier du « monstre », de ses excès et de sa folie, tout en s'y reconnaissant. Ainsi la mise en scène de Faucher permet-elle au jeune public de goûter Racine. Ce qui s'appelle, convenons-en, relever un défi!

Pierre L'Hérault



Robbin Deyo, *You Say Such Sweet Things (étude)*, 1999, encaustique sur toile, 30 × 30 cm.

Photo: Paul Litherland