

« À toi, pour toujours, ta Marie-Lou »

Louise Vigeant

Numéro 81, 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/25536ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Vigeant, L. (1996). Compte rendu de [« À toi, pour toujours, ta Marie-Lou »]. *Jeu*, (81), 181–183.

« À toi, pour toujours, ta Marie-Lou »

Texte de Michel Tremblay. Mise en scène : René Richard Cyr, assisté de Lou Arteau ; décor : Claude Goyette ; costumes : François Barbeau, assisté de Daniel Fortin ; éclairages : Michel Beaulieu ; musique originale : Michel Smith. Avec Pascale Desrochers (Carmen), Michel Dumont (Léopold), Dominique Quesnel (Manon) et Pierrette Robitaille (Marie-Louise). Production de la Compagnie Jean-Duceppe, présentée au Théâtre Jean-Duceppe du 11 septembre au 19 octobre 1996, et en tournée du 25 octobre au 15 décembre.

Pascale Desrochers (Carmen), Pierrette Robitaille (Marie-Louise), Michel Dumont (Léopold) et Dominique Quesnel (Manon).
Photo : André Panneton.

Apprentissage de la résignation et découverte de la liberté

À toi, pour toujours, ta Marie-Lou est l'une des plus puissantes pièces de Michel Tremblay, voire de la dramatur-

gie québécoise. Ce chassé-croisé de dialogues, qui ont lieu à dix ans d'intervalle, dénote une maîtrise parfaite de l'écriture dramatique et constitue indéniablement l'un des plus saisissants tableaux de l'impasse dans laquelle l'ignorance et l'aliénation peuvent entraîner des êtres. Le spectateur y assiste, d'une part, à une querelle entre un homme et sa femme, Léopold et Marie-Louise, un certain samedi de 1961, jour où ils trouveront la mort, d'autre part, à la tentative de leur fille Carmen de convaincre sa sœur Manon de se sortir de sa sclérose, dix ans plus tard.

Quand Michel Tremblay a écrit cette pièce, en 1972, il s'est attaqué à plusieurs tabous : le père, victime et bourreau, était un homme brisé, la famille était montrée comme un milieu oppressant, la religion n'était que bigoterie. *Exit* les lieux de réconfort traditionnels. Enfin, la langue dans laquelle le malheur se disait portait elle aussi les marques de l'impuissance. Ainsi l'auteur comptait-il sur

cette démystification des « bases » de la société canadienne-française pour éclairer les causes de l'étouffement individuel et social ressenti par plusieurs de ses contemporains. Sur fond de misère — économique, certes, mais surtout psychologique et affective — allait transpercer l'urgence de la libération. Pour une Marie-Louise qui, ayant atteint les limites de la haine et de la frustration, se laisserait entraîner dans la mort par un Léopold profondément désespéré, pour une Manon inconsciente et



revancharde, il y aurait une Carmen capable, elle, d'entrevoir le bonheur. Cri de liberté autant que dénonciation des multiples causes d'un profond drame familial, malheureusement « exemplaire » à bien des égards, *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou* est une pièce qui va droit au cœur tout en éveillant la conscience.

Devant une œuvre si riche, les metteurs en scène peuvent choisir de mettre l'accent là où le texte les touche le plus, là où il les porte. À la création, André Brassard avait suivi à la lettre la didascalie de Michel Tremblay qui demandait que les personnages soient figés dans les lieux « où ils sont le plus heureux au monde », bien que leur conversation ait lieu dans la cuisine familiale : Marie-Louise dans son fauteuil, au salon, en train de tricoter et Léopold à la taverne. De plus, ils devaient fixer les yeux droit devant eux et ne se regarder qu'à la toute dernière réplique, ce geste conférant aux derniers mots un poids indéniable. Ces indications scéniques proposaient une occupation de l'espace et un jeu nettement symboliques : l'immobilité illustrant éloquemment l'immobilisme de ces personnages. L'aspect tragique de la pièce était mis en exergue par ce choix anti-naturaliste, comme si la fatalité ne pouvait faire autrement que de s'abattre sur ces gens pris au piège de leur médiocrité.

Pour sa part, René Richard Cyr a choisi de ne pas obéir aux indications de l'auteur, à la recherche d'une autre image scénique susceptible d'inspirer l'interprétation du spectateur. En faisant bouger les personnages, il leur rendait vie : Léopold et Marie-Louise n'apparaissaient plus comme des fantômes, des figures figées et obsédantes. Ici, le tableau initial laissait la place à un jeu où les personnages des parents envahissaient

littéralement l'espace du présent de leurs filles. En particulier, l'incapacité de Manon de se débarrasser du poids du passé était ainsi bien incarnée. Mais le metteur en scène courait le risque de voir l'attention du spectateur attirée par des gestes peut-être superflus, alors que la pièce repose essentiellement sur la parole. Toutefois, même s'il n'a pas opté pour un jeu franchement réaliste – les comédiens conservaient des distances significatives entre eux et faisaient souvent porter leur regard au loin –, les déplacements étudiés n'avaient pas la force évocatrice de la proposition de Michel Tremblay. L'idée de l'isolement complet de chacun des personnages et aussi celle de la distance psychologique infranchissable entre eux étaient perdues. Cependant, l'orchestration des mouvements, déterminée par René Richard Cyr, avait l'avantage de rendre très perceptibles les ressemblances entre les personnages des deux générations.

Comme Léopold et Carmen sont les seuls personnages qui accomplissent des gestes concrets pour sortir de leur torpeur – le premier y trouvant une solution négative en optant pour la mort, la seconde en choisissant de quitter le logement familial pour devenir chanteuse –, le metteur en scène les montre chacun devant la porte, suggérant par là leur détermination à fuir leur infortune. Au contraire, Marie-Louise et Manon se retrouveront souvent toutes deux bien calées dans leurs chaises berçantes. La mise en scène propose encore bien d'autres figures, et des plus complexes, pour illustrer les liens psychologiques entre les personnages. Ainsi, que ce soit à cause d'une certaine ressemblance physique ou parce qu'il les voyait adopter parfois des postures semblables, le spectateur découvrait des analogies, par exemple, entre les

personnages de Léopold et de Manon. Tantôt on comprenait bien ce que Carmen tenait de son père, sa lucidité et sa détermination, tantôt on lui reconnaissait le ton accusateur de sa mère. Tantôt Manon apparaissait comme la réplique parfaite de Marie-Louise s'apitoyant sur son sort, tantôt on la voyait menacée de la même « folie » que son père. La complexité des rapports entre les membres d'une même famille et celle de la combinaison des influences se trouvaient ainsi au cœur de cette production.

Avec sa cuisine dédoublée, puis multipliée sur trois étages, le concept du décor reposait, lui aussi, sur cette idée principale de la continuité et de la reproduction. Mais comme les cuisines étaient de plus en plus vides, cela laissait croire à la disparition graduelle de ce monde pendant que l'immense fissure qui déchirait l'image d'ensemble laissait pressentir la fêlure par laquelle le mécanisme de l'atavisme allait être brisé. En choisissant de mettre l'accent sur le thème de la famille comme lieu d'apprentissage des comportements, René Richard Cyr a insisté sur l'hérédité comme explication de la résignation de Manon et de la difficulté de Carmen de s'affranchir. Dans cet univers étriqué, où le moule semble si dur à briser, on comprendra que ce n'est qu'en développant l'estime de soi que Carmen réussira son apprentissage de la liberté.

Louise Vigeant

« The Faraway Nearby »

Texte de John Murrell. Mise en scène : Lily Parker ; scénographie : Anick La Bissonnière ; éclairages : Jean-Charles Martel ; costumes : Linda Brunelle ; environnement sonore : Carol Bergeron. Avec Jackie Burroughs et Roc Lafortune. Production du Centre des arts Saidye Bronfman, présentée du 18 avril au 19 mai 1996.

Une primesautière octogénaire

L'Américaine Georgia O'Keefe était presque centenaire lorsqu'elle s'éteignit sous le ciel de Santa Fe en 1986. Avec Berthe Morisot, Mary Cassat et, plus près de nous, Emily Carr, elle est l'une de ces rares femmes que l'histoire de la peinture a pris en compte dans son chapitre sur les débuts de la modernité. Sa première exposition personnelle eut lieu en 1921, à la galerie new-yorkaise du photographe Alfred Stieglitz, qui deviendra plus tard son mari ; elle connut l'abstraction et fit dans la géométrie de gratte-ciel et autres urbanités, avant de se livrer à ses gros plans presque photographiques de fleurs lisses et lascives, comme à ses ossements de la faune désertique qui font, aujourd'hui encore, sa renommée.

À partir des années trente, Stieglitz et O'Keefe, qui lui servit mille fois de muse et de modèle, passèrent leurs hivers dans les sables rouges du Nouveau-Mexique. Après la mort du célèbre photographe, en 1946, O'Keefe allait choisir ce désert comme ultime refuge. C'est là, dans son