

Molly Bloom, bête domptée

Molly Bloom, D'après *Ulysse* de James Joyce, traduction de Jean Marc Dalpé, mise en scène de Brigitte Haentjens, À l'Espace Go du 6 au 31 mai 2014

Catherine Girardin

Numéro 306, hiver 2015

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/72782ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Girardin, C. (2015). Compte rendu de [Molly Bloom, bête domptée / *Molly Bloom*, D'après *Ulysse* de James Joyce, traduction de Jean Marc Dalpé, mise en scène de Brigitte Haentjens, À l'Espace Go du 6 au 31 mai 2014]. *Liberté*, (306), 57–58.

Molly Bloom, bête domptée

Entre le corps sectionné et les paroles déversées, Brigitte Haentjens et Anne-Marie Cadieux livrent un Joyce très maîtrisé.

CATHERINE GIRARDIN

UNE BÊTE sous-marine émerge d'un sol plat et recouvert de sable. Ses courbes sont peut-être celles d'une femme, vue de dos, allongée, qui rêve, ou bien celles du creux du bas-ventre, des hanches. Cette structure-squelette est semi-transparente, faite de lattes de bois mat. Architectonique, graphique, réduite à sa plus simple expression, elle a surtout cela de particulier qu'elle est sans chair. Elle pourrait rappeler la délicate mosaïque que constitue l'*Ulysse* de James Joyce et comment elle révèle l'intérêt de l'auteur pour la littérature comme machine à produire du sens, parfois sans doute au détriment des sens. *Ulysse*, et son dernier chapitre « Pénélope », dont le texte de *Molly Bloom* est tiré, regorgent certainement de sensations, mais peut-être ces dernières sont-elles moins expérimentées dans leur densité qu'exploitées pour les effets de leur mise en forme poétique. Cette production de Sibyllines, mise en scène par Brigitte Haentjens, arrive-t-elle à donner chair à Molly?

Reposant sur ce décor en forme de bête de bois, Anne-Marie Cadieux, en Molly, se révèle et se dévoile à la fois. L'espace scénique est composé d'images vidéo aux textures rappelant l'intérieur d'un sexe féminin, d'une bouche ou d'une grotte, projetées sur un rideau de fils qui s'étend sur tous les côtés de la scène, et de cette mystérieuse structure centrale qui évoque différentes époques de la vie de Molly ainsi que les amants qui y sont associés : tantôt le rocher de Gibraltar avec, aux côtés de Molly, le lieutenant Mulvey, tantôt la colline de Howth, où Léopold Bloom la demande en mariage. La comédienne est allongée dès l'entrée des spectateurs, ce qui donne la vague impression de pénétrer l'espace du sommeil, voire du rêve, là où Molly, dit-elle, aimerait faire l'amour. L'espace scénique se prête au temps des insomnies, ce « *no o'clock* », comme l'appelle Joyce, temps des élucubrations nocturnes, qui, parfois, dans leur dérive, peuvent sembler si décisives, « révélatrices ». Cet espace indéfini, voire infini, laisse libre cours aux glissements temporels et affectifs qui composent le récit de la jeune femme, son « flux de conscience » (« *stream of consciousness* »). La présence d'Anne-Marie Cadieux est faite de ce « texte-flux » à travers

lequel Molly s'adonne à une forme de révélation intime et de laisser-aller. Et pourtant, dans son attitude corporelle, l'actrice sublime l'idée de la femme, d'une femme quelconque, plus qu'elle ne l'incarne.

La section dédiée au travail de la costumière Julie Charland dans le cahier dramaturgique accompagnant la production présente des images de femmes des années 1920, images publicitaires ou de mode, mettant en scène des Nora Barnacle (la femme de Joyce, qui a inspiré le personnage de Molly) et des Molly Bloom imaginées, possibles. Anne-Marie Cadieux, elle, ne prend jamais tout à fait la pose, mais elle fait voir la tendance du corps féminin à prendre la pose, et celle du regard du spectateur, souvent masculin, à s'emparer de ces poses, clichés photo-

graphiques ou archétypaux de femmes : femme fatale à la robe rouge et au regard ardent ou encore femme sphinx, féline, inaccessible, dans l'esprit symboliste d'un Fernand Khnopff. À un autre moment, débitant ses souvenirs telle une pie, elle s'apprête à croiser les jambes, mais s'arrête, les jambes en suspens, entre mouvement et image fixe : cliché ! Elle réduit en poussière la pose anticipée de la « femme aux jambes croisées », qu'aurait volontiers prise un mannequin dans un magazine de mode ou une égérie quelconque de soirées mondaines, comme l'était peut-être Nora, ou Molly. Simultanément, son flot de paroles continue, elle a le regard et la tête fixes, face aux spectateurs, donnant l'impression que son corps est compartimenté, comme si chacune de ses composantes avait une vie propre. Même impression lorsque Molly mentionne les saintes-nitouches de son entourage, ses épaules secouées par la révolusion qu'elles lui inspirent et le reste du corps raide, immobile, ignorant manifestement cette révolusion qui anime les mots. Molly, à travers Anne-Marie Cadieux, semble dépossédée de son corps, mais surtout possédée par différents états, autant d'attitudes et d'identités qui la pénètrent de manière stratifiée, entre les côtes de la bête.

Dans toute entreprise de transmission d'un « flux de conscience », la pensée ressort souvent gagnante de la compétition de vitesse qu'elle livre aux mots. On peut imaginer que cette compétition a plus d'une fois endolori la main de Joyce,

MOLLY BLOOM

D'après *Ulysse* de James Joyce, traduction de Jean Marc Dalpé, mise en scène de Brigitte Haentjens
À l'Espace Go
du 6 au 31 mai 2014

comme elle a saturé ou engourdi le corps d'Anne-Marie Cadieux, confrontée à l'ingurgitation de ce texte-monstre. Sur scène nous est restituée cette impossible unité, l'impossibilité d'avalier tout le réel, topos joycien de la modernité que Brigitte Haentjens dit vouloir transmettre. La plus grande virtuosité dont fait preuve la comédienne en ce qui concerne la maîtrise du texte se trouve dans cette capacité à faire voir les moments où, dans leur compétition acharnée, texte et pensée arrivent presque à ne faire qu'un, où ils sont saisis en un cliché. Parce que la comédienne débite, *déverse*, le texte (le lecteur d'*Ulysse* peut-il faire autrement?), elle ne peut que débiter, *sectionner* son corps. Les mots agissent comme un arrière-plan, un point de concentration, duquel l'attention du spectateur a tout le loisir de dévier pour observer le corps et ses décalages d'affect par rapport aux mots. Sans nécessairement faire appel à un personnage unitaire et cohérent, la mise en scène aurait-elle pu créer d'autres liens entre le corps et les mots qui ne soient pas de l'ordre de l'antinomie et de la segmentation, des liens plus charnels... amoureux?

L'ironie qui se dégage du jeu de la comédienne, de l'ordre de la distance et de l'antinomie, est peut-être aussi due au travail plastique sophistiqué du corps. La (dé)possession de Molly est d'autant plus vive lorsqu'Anne-Marie Cadieux devient une véritable *talking head* rappelant le travail de projection sur marionnettes de Denis Marleau dans *Les aveugles* (2002) ou de Tony Oursler, le visage étiré et le sourire figé, brouillant les pistes quant à la folie ou à la niaiserie potentielles de Molly. Plutôt qu'idiote ou gourde, Molly devient ce que la langue anglaise nomme *dumb*, traduit « bête » ou « stupide », terme étymologiquement lié au *dummy*, de *dumb-y*, ce mannequin à forme humaine dépourvu d'humanité. La comédienne fait également disparaître certaines parties de son corps : par exemple, lorsqu'assise sur ses genoux, elle ne semble plus avoir de jambes et devient, à défaut d'une *talking head*, un *talking torso*... Elle met également d'autres parties de son corps en valeur, comme son pied, qu'elle présente presque sur un plateau, faisant du regard du spectateur un regard quasi fétichiste, comme celui de Boylan, son amant. Le texte de Joyce ne manque d'ailleurs pas de passages qui suggèrent le corps-objet : « quelle idée de nous créer comme ça, avec un trou », ou encore, « une femme doit être caressée vingt fois par jour ». Ce sont également les personnages qu'elle caricature qui s'emparent en quelque sorte de son corps, par exemple, madame Riordan, qu'elle représente les jambes écartées et les mains sur la poitrine, donnant l'impression d'un pantin désarticulé. Plus que possédée par ces personnages-souvenirs, la Molly d'Anne-Marie Cadieux semble possédée par le geste même de la pantomime, par l'acte d'habiter ou de se plier à un autre corps. Le seul corps vertical qui se tient sur la scène ne constitue

pas un sujet au sens d'une énonciation individuelle. L'entité « Molly » se fait flux. Cette manière d'investir l'espace du corps et de la scène traduit une forme de malléabilité, un lieu commun sur le genre féminin.

Vers la fin de la pièce, Molly a aux lèvres des souvenirs plus sensoriels, comme l'odeur des fleurs et le goût des fruits. La comédienne se trouve sur le sommet du promontoire, elle semble « ouverte », lascive, passionnée, mais cette force subjective reste domptée par la structure centrale qui « moule » le corps de la comédienne. Parce que, même allongé, le corps ne perd jamais complètement sa raideur, les mouvements et postures semblent naître davantage d'une contrainte que d'un élan naturel. En ce sens, l'espace scénique agit comme un corps extérieur, solide, fixe, une base de référence qui prescrit, en quelque sorte, la forme, les formes de Molly, de la même

Sur scène nous est restituée cette impossible unité, l'impossibilité d'avalier tout le réel, topos joycien de la modernité que Haentjens dit vouloir transmettre.

manière que Léopold lui prescrit quelle petite culotte porter. Y a-t-il un moment où Molly se révèle véritablement? Le jeu d'Anne-Marie Cadieux permet-il un véritable laisser-aller du corps? Ce corps et cette pensée se livrent-ils à nous? Tous les éléments sont pourtant rassemblés pour que le spectateur ait l'impression d'avoir accès à la psyché et à l'intimité de cette femme dans la nuit. Le lyrisme de la finale dans le texte, où Molly parle des géraniums, de

ses seins et de leur parfum, donne à croire à une montée progressive vers une forme de communion poétique et sensuelle entre le lecteur et le personnage, mais la Molly de Brigitte Haentjens reste davantage une machine à mots qu'un sujet désirant. Le jeu révèle les attentes plus qu'il ne les comble en matière de communion entre scène et salle.

Cette idée rejoint l'hypothèse d'Enda Duffy dans son texte intitulé *Molly's Throat*, où elle explique que Molly peut être comprise comme une diva, une starlette (Molly, rappelons-le, est cantatrice). Elle fait ainsi de ses lecteurs / spectateurs des fans, à qui l'accès à la « véritable » Molly est défendu. Le texte, qui met en scène la femme dans son espace personnel, dans sa chambre, sur le pot, etc., et qui évoque ses souvenirs intimes – par exemple, lorsqu'elle a mouillé sa petite culotte noire trop longue à déboutonner –, semble être fait pour répondre à cette question et, pourtant, une fois la pièce terminée, Molly nous reste opaque. Madame Riordan, que Richard Ellmann, dans son texte *Why Bloom Menstruates?*, associe à la « pruderie », à la « piété » et à « l'esthétisme », serait l'antithèse de Molly qui, elle, se refuse à dompter ses instincts à coups de principes moraux. Molly dit elle-même que Dieu n'a pas doté l'être humain de pulsions si ce n'est pour les satisfaire. Mais ce que cette mise en scène présente, à l'opposé d'un être de matière, c'est un être éthéré et « esthétique », au sens où l'est madame Riordan, c'est-à-dire pour qui la mise en forme ou le domptage des instincts prend le pas sur leur manifestation sensible. **L**