

« Aurore, l'enfant martyr »

Paul Lefebvre

Numéro 34 (1), 1985

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/27033ac>

[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

Lefebvre, P. (1985). Compte rendu de [« Aurore, l'enfant martyr »]. *Jeu*, (34), 134–136.

« aurore, l'enfant martyre »

le mélodrame perversi

Mélodrame de Léon Petitjean et Henri Rollin. Texte reconstitué par Alonzo Leblanc. Montage du texte et mise en scène: René Richard Cyr; décor: Louise Campeau; costumes: Danièle Lévesque; éclairages: Claude Accolas; musique: Michel Smith. Avec Suzanne Champagne, Louison Danis, Alain Fournier, Thomas Graton, Roger Léger, Adèle Reinhardt, Jean-Louis Roux, Gildor Roy, Daniel Simard et Jean-Guy Viau. Production du Théâtre de Quat' Sous présentée du 25 septembre au 28 octobre 1984.

Le mélodrame est inapte à parler d'autre chose que de lui-même. C'est une cause entendue. Pourtant, en montant *Aurore, l'enfant martyre*, René Richard Cyr a non seulement rouvert le procès de la marâtre, mais aussi celui du mélodrame. Sa mise en scène s'ouvrait en effet sur le juge prononçant un texte paru dans les journaux en 1921 et qui dénonce la pièce. Sa lecture d'*Aurore* est fondée sur une *transparence* du texte de Petitjean et Rollin. Ce texte, avouons-le, est une belle réussite mélodramatique: c'est une histoire de bons et de méchants, soumise à la morale dominante et dont l'illusion de vérité est renforcée par son rapport à des événements réels, rapport connu de tout le public. Et cette volonté de transparence dont *Aurore* tire une partie de sa force est à nouveau sollicitée en 1984. Mais, conditionné par trente ans de naturalisme télévisuel, le public a néanmoins besoin d'un gommage des aspects trop datés du langage théâtral mélodramatique pour que l'illusion référentielle fonctionne.



La résistance du mélodrame: Adèle Reinhardt dans le rôle de l'enfant martyre. Photo: Mirko Buzolitch.

Ainsi, dans un premier temps, la démarche de René Richard Cyr a consisté en un pervertissement du texte fondé sur la conviction que la pièce peut rendre compte des événements arrivés à Fortierville en 1921 et que l'on peut faire de ce mélodrame un docu-drame. Il a d'abord brisé au profit d'un montage alterné la trop machinée division en deux parties (une première partie qui se clôt sur la mort d'Aurore, où la marâtre est torturante et une seconde partie où, à son procès, la marâtre est torturée), dont la trop évidente ligne dramatique choque l'idée contemporaine de vraisemblable, nécessaire à la véracité visée. Il a, de plus, intégré au texte des documents tirés des archives du procès: lettre de la marâtre à l'institutrice d'Aurore, rapport du médecin-légiste (remplaçant la version édulcorée de ce rapport que l'on trouvait dans le texte de Petitjean et Rollin). Finalement, il a ménagé à la marâtre des moments d'introspection, tel son monologue final où elle reprend au *je* la description des sévices subis par la petite Aurore.

La scénographie traditionnelle, fondée sur une représentation successive de la maison de la famille Gagnon et du Palais de justice, a été remplacée par un décor unique, fondé sur des tons de gris où éclatent quelques taches de rouge. Dans cette scénographie, chaque lieu représenté a son aire, mais on les utilise de façon à dépasser un usage réaliste de l'espace, comme dans cette très belle scène où un des procureurs arpente la maison, arrêtant son regard sur les objets qui deviennent ainsi autant de témoins de la mort d'Aurore.

Mais c'est par le jeu que se révélait le sens — et les limites — de cette production d'*Aurore*. La grossièreté des procédés dramaturgiques mis en oeuvre dans le texte ne pouvait que confiner les acteurs dans une unidimensionnalité dont on avait rapidement fait le tour.

Exceptant le curé et la marâtre, le père, les voisins, le juge, les avocats et même souvent Aurore n'arrivaient à montrer, dans un jeu naturaliste, que leur fonction d'utilités. Le cas du curé, qu'interprétait Jean-Louis Roux, soulève d'intéressantes questions. Dans l'ensemble de la production, c'est le seul personnage à qui on a demandé de garder un jeu mélodramatique (on doit dire qu'Aurore tendait quelquefois vers ce type de jeu), où tout est sur-signifié, où effets vocaux, gestes et mimiques se doublent grossièrement plutôt que de se commenter mutuellement. Ce jeu, anti-naturaliste par sa continuelle mise en perspective morale et narrative de chaque élément du discours, avait un double effet: celui, d'abord, de confirmer le naturalisme du jeu des autres comédiens et celui, ensuite, de faire porter l'odieux du mélodrame (en le liant à l'odieux qu'a pris pour le public contemporain l'étroitesse morale du discours du curé) sur le jeu mélodramatique présenté comme un jeu distancié (au sens banal du terme) soutenu par un point de vue moralisant. Ce qui, notons-le, épargnait le texte. Entre les personnages pantins de la mécanique dramatique et le curé, pantin du moralisme, un seul personnage avait une certaine épaisseur: la marâtre. Interprété avec une bouleversante intériorité par Louison Danis, ce personnage, replacé dans l'ensemble de la représentation, apparaissait comme un être humain coincé dans une machine mélodramatique.

En montant *Aurore*, René Richard Cyr a voulu opérer un renversement de sens par rapport au personnage de la marâtre. La version traditionnelle d'*Aurore* consistait en la démonstration de l'incarnation du mal par la marâtre, suivie de sa jouissance et libératrice liquidation. Au contraire, la mise en scène de René Richard Cyr tente de tracer le portrait psychologique et social d'une femme qui a torturé et tué son enfant. Dans cette

mise en scène, la marâtre est victime, au même titre qu'Aurore: l'image finale de la pièce, qui pose les deux femmes de semblable façon, insiste sur ce point.

Par contre, cette volonté de poser l'énigme complexe que forme le noeud de relations entre la marâtre, son histoire, sa personnalité, son milieu et son époque ne pouvait pas aller au bout d'elle-même, faute de moyens dramaturgiques. Le schématisme mélodramatique du texte, ainsi que son manichéisme ne pouvaient supporter la complexité d'un ancrage socio-historique nécessaire à un tel type d'approche.

En voulant opérer la jonction entre *Aurore*, *l'enfant martyre* et *l'Histoire*, on est allé à ce qui était manifeste: la femme Gagnon, Fortierville, etc., interrogeant insuffisamment la capacité d'un texte mélodramatique à soutenir un tel discours référentiel. D'ailleurs, malgré tout, le mélodrame *résistait*; une partie du public réussissait toujours à chercher et à obtenir son plaisir de voir la marâtre

mise à mort, retrouvant la fonction originelle du texte malgré la mise en scène qu'on lui présentait. Cette *Aurore* aura été une réussite pour avoir donné un troublant portrait de femme. Cependant, ce portrait ne permettait pas vraiment de dépasser la seule énigme psychologique.

Cette production laissait encore ouverte la question du succès, pendant plus de trente ans, de cette pièce, et de ce que ce succès signifie dans notre collectivité. Chose certaine, si l'on veut aller du côté de *l'Histoire*, c'est plutôt du côté de ce qui aujourd'hui fait résistance dans ce texte, plutôt que de ce qui donne opinion de transparence, qu'*Aurore*, *l'enfant martyre* a des choses à nous révéler.

paul lefebvre



Louison Danis, l'extraordinaire marâtre d'*Aurore*, *l'enfant martyre*. Photo: Mirko Buzolitch.