

Oratorio à la morgue *Stabat Mater II*

Marie-Christiane Hellot

Numéro 94 (1), 2000

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/25814ac>

[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

Hellot, M.-C. (2000). Compte rendu de [Oratorio à la morgue : *Stabat Mater II*]. *Jeu*, (94), 20–24.

Oratorio à la morgue

Ce *Stabat Mater* de Normand Chaurette que le TNM nous offrait en première nord-américaine, pour l'ouverture de sa dernière saison du siècle, je l'attendais avec un mélange d'impatience et d'appréhension. C'est une pièce profonde et somptueuse qu'on pouvait espérer de la rencontre entre l'écriture dense et raffinée de l'auteur du *Passage de l'Indiana*¹, et ce thème bouleversant illustré par tant de chefs-d'œuvre de la musique et de la peinture sacrées. Cependant, toutes ces mères en pleurs au pied du cadavre de leur enfant me faisaient imaginer une soirée émotivement épuisante. D'autant plus qu'étant en compagnie de ma propre fille je craignais de trop évidents transferts. À ma déception et, je dois dire, à mon secret soulagement, je n'ai pas éprouvé le vertige qu'on ressent à frôler les précipices de la mort. Comme d'habitude chez Chaurette, mais la réussite m'a semblé ici beaucoup moins constante que dans *les Reines* ou dans *le Passage de l'Indiana*, c'est d'abord la beauté des images qui m'a touchée. Dans *Stabat Mater II*, le mystère naît plutôt de la fascination du style que de la proximité des grands problèmes existentiels. D'ailleurs, ce final que nous a réservé l'auteur, avec la mère-romancière qui, en guise de réponse, nous renvoie à nos questions, n'est qu'un clin d'œil formel. La vraie question, celle de la mort, n'a pas vraiment été posée. Ce *Stabat Mater* raconte la mort, il ne nous la fait pas vivre.

La genèse de la pièce, la onzième de l'auteur, est maintenant bien connue. Tous les chroniqueurs de théâtre ont raconté cette histoire de Chaurette, dramaturge invité à Paris, découvrant étendues sur le sol du gymnase de leur lycée, le groupe d'adolescentes pour lesquelles il devait écrire un texte. Il confiera à Solange Lévesque² qu'à voir ces jeunes gigantes il a « tout de suite eu l'idée du *Stabat Mater* ». Faire jouer des mères évoquant leurs propres filles à ces adolescentes, voilà une situation propre à intéresser ce maître des rapports ambigus et paradoxaux. Il en a tiré un premier texte, par conséquent écrit uniquement pour des comédiennes, le *Stabat Mater I*, créé par ces jeunes filles dans un cadre de théâtre scolaire (un peu comme autrefois Racine écrivant *Athalie* pour les pensionnaires de Saint-Cyr). La pièce montée cet automne en est donc la deuxième version.

1. Qu'un récent article de Monique Roy dans *Madame au foyer* (octobre 1999) qualifiait avec emphase de « surdoué de la scène ». Cette manie de la canonisation littéraire...

2. *Le Devoir*, le 9 octobre 1999.

Stabat Mater II

TEXTE DE NORMAND CHAURETTE. MISE EN SCÈNE : LORRAINE PINTAL, ASSISTÉE DE LOU ARTEAU ; SCÉNOGRAPHIE : DANIELÈ LÈVESQUE ; COSTUMES : FRANÇOIS SAINT-AUBIN ; ÉCLAIRAGES : MICHEL BEAULIEU ; MUSIQUE : BERTRAND CHÉNIER ; MAQUILLAGES : JACQUES-LEE PELLETIER ; CHORÉGRAPHIES : SYLVAIN ÉMARD. AVEC SUZANNE CHAMPAGNE (MÈRES III ET XIX), HÉLÈNE GRÉGOIRE (MÈRE VI), MAUDE GUÉRIN (MÈRES II ET XIII), MARIE-FRANCE MARCOTTE (MÈRES VII, XIV ET XVI), MARIE MICHAUD (LA PRÉPOSÉE), HUGUETTE OLIGNY (MÈRE XV), BRIGITTE PAQUETTE (MÈRE X), SYLVIE POTVIN (MÈRE VIII), DANIELLE PROULX (MÈRE I ET XVIII), MICHELLE ROSSIGNOL (MÈRE XI), MONIQUE SPAZIANI (MÈRES V ET XVII), MIREILLE THIBAUT (MÈRE IX) ET MARTHE TURGEON (MÈRES IV ET XII). PRODUCTION DU THÉÂTRE DU NOUVEAU MONDE, PRÉSENTÉE DU 19 OCTOBRE AU 14 NOVEMBRE 1999.



Stabat Mater II de Normand
Chaurette, mis en scène
par Lorraine Pintal. Théâtre
du Nouveau Monde, 1999.
Photo : Pierre Desjardins.

Variations et contrepoints

Le sujet, on pourrait dire l'argument tant la composition est de structure musicale, est simple et poignant : dans une ville imaginaire, des mères, dix-neuf (le nombre impair exprimant l'ouverture, l'indéfini, l'innombrable), se présentent successivement à la morgue pour identifier le corps de leurs filles qui se sont toutes noyées dans les écluses de la cité. Dans ce lieu clos, à la fois salle d'attente et salle d'autopsie, elles viennent à tour de rôle, dans de longs soliloques, qui sont autant de variations sur le thème du désespoir, dire leur douleur, leur colère, leur révolte ou leur résignation. L'acceptation, non de la réalité mais du mystère, finit cependant par l'emporter : « Oui, c'est elle, où voulez-vous que je signe ? Pouvez-vous lui fermer les yeux³ ? »

Ces simples phrases, parmi les plus émouvantes de ce théâtre de mots, reviennent en forme de leitmotiv et terminent les monologues sur une note apaisée.

Unités de temps et de lieu, thème unique, on se croirait dans une tragédie classique. Sauf que l'action, elle, est plutôt l'addition des différentes histoires des femmes que l'éclatement de leur destin. C'est avant que leur drame a eu lieu, elles n'en sont plus que les récitantes. Leurs solos s'ajoutent selon un schéma linéaire et répétitif que ne renouvellent guère l'intermède de la mère vendeuse de frigos ou l'intrusion en forme de fugue de la mère-romancière. Mais l'intérêt de la pièce est ailleurs, dans cette composition de type musical, avec ces motifs qui se répondent, s'appellent ou se contredisent : le « oui, c'est elle » de la mère I est confirmé par la suivante : « je veux la voir, c'est elle », puis repris deux fois de suite par la mère VI, tandis qu'en une sorte de contrepoint désespéré les mères IV et XI s'écrient : « [...] dites-moi que ce n'est pas elle, dites-moi que c'est une erreur. » Ces variations sur le thème de la négation de la réalité trouvent leur note agitée chez la septième qui proteste : « [...] je sais que c'est ma fille qu'on a retrouvée, mais ce n'est pas celle-là [...] cherchez mieux, trouvez-la. » Les mères XII et XIII, quant à elle, expriment le refus exalté : « [...] ma fille est vivante, je vous l'ai dit, et ma joie serait incomplète si je ne pouvais la partager. »

Doloroso ma non troppo

Lorraine Pintal ayant choisi (essentiellement par mesure d'économie ?) de réduire les dix-neuf mères prévues par le texte à treize comédiennes, le spectateur se perd un peu dans tout ce va-et-vient de personnages. En dépit de ce qu'en dit l'auteur lui-même dans le programme du TNM, la psychologie de ces femmes paraît peu différenciée, et il faut écouter de très près chacun des solos pour distinguer ces variations en gris

3. Normand Chaurette, *Stabat Mater II*, Montréal/Arles, 1999, Leméac/Acte Sud-Papiers, p. 11 et 13. Toutes les citations qui suivent sont prises dans cette édition.

et noir sur un thème en sombre ! Il y a le désespoir bruyant mais tout en rondeurs de Maude Guérin succédant à la douleur digne et un peu compassée de Danielle Proulx, lui-même suivi d'un intermède comique de la revendicatrice protestataire, spécialiste de l'explication des drames par l'absence de « clôture » (Suzanne Champagne). Défilent aussi l'élégante mère naturelle de Brigitte Paquette, qui tient soigneusement à distance ses émotions, la révoltée rationnelle (Michelle Rossignol), la femme simple, émouvante avec ses mots de tous les jours (Hélène Grégoire), la vieille un peu geignarde et radoteuse d'Huguette Oigny. Cependant, ces nuances de colère, de désarroi, de mysticisme, d'affolement, d'hystérie, concrétisées par les teintes des vêtements qui vont du noir au vert, en passant par toute la gamme des gris, se perdent dans la répétition du même drame, dix-neuf fois repris par des images voisines autour des mêmes symboles (l'eau, les écluses, la cathédrale, les Maghrébins). Ces histoires répétées finissent par n'en faire plus qu'une, qui appelle l'histoire fondatrice, celle de la MÈRE entourant de ses bras son enfant mort (scène évoquée lourdement et maladroitement par le monologue de Michelle Rossignol), mais à force d'avoir été redites, la souffrance en a perdu sa puissance et la mort sa réalité. Si bien qu'à la fin le spectateur se trouve non pas devant une œuvre non figurative, telle que semble la souhaiter Chauréte, si l'on se fie aux entrevues qu'il a données aux médias, mais devant un drame théorique auquel il ne croit guère et par lequel, suprême paradoxe, il est finalement peu ému. Si les comédiennes se tirent avec des bonheurs divers de leurs personnages, c'est que ce texte, dense et abstrait, représente un véritable défi pour les interprètes. Ainsi, Mireille Thibault et Suzanne Champagne forment un duo touchant dans la finale qui les réunit autour d'un livre, mais la leçon que nous assène l'auteur sur notre « insupportable besoin de comprendre » vient briser leur tendresse complice et celle qui naissait chez nous.

Monologues funèbres et intermèdes comiques

Statique et répétitive, la mise en scène de Lorraine Pintal contribue beaucoup à cette impression qu'on a de rester en deçà de la douleur. Les femmes entrent, vont réciter leur texte, puis ressortent pour laisser place à la suivante. Les entrées et sorties par l'ascenseur placé au fond de la scène deviennent si prévisibles qu'elles en perdent vite tout intérêt. Les rares échanges entre les mères paraissent artificiels et confus, tandis que le « dialogue » entre les mères et l'employée de la morgue ne semble là que pour briser le rythme monotone des soliloques.

La scénographie de Danièle Lévesque est pourtant juste et intéressante : son immense décor gris et noir a la froideur hygiénique des salles d'opération et des salles d'attente.



Stabat Mater II de Normand Chauréte. Théâtre du Nouveau Monde, 1999.
Photo : Pierre Desjardins.



Avec ces ascenseurs qui suggèrent une bureaucratie sans âme, on est plutôt ici dans l'administration de la mort que dans la mort elle-même. Il s'agit moins de la douleur que de ses échelons et de ses spécimens. Pour seul mobilier, un lavabo, dont le goutte à goutte, efficace symbole du temps, joue subtilement sur les nerfs des spectateurs, et deux tables pivotantes sur lesquelles reposent les corps voilés de deux géantes. Pourquoi deux, une seule après tout suffisant bien à représenter les jeunes noyées des écluses de Manustro ? La justification en viendra après l'explosion peu convaincante de la mère de la jeune anthropologue (Michelle Rossignol) : la longue forme recouverte d'un linceul de la table de droite s'étirera lentement, comme un fœtus réveillé de la mort et, dans une danse au ralenti baignée d'une lumière bleuâtre, se dirigera vers l'ascenseur. La jeune morte venait d'accoucher : elle représenterait donc une revanche sur la mort. Mais cette scène qui pourrait être si belle et à propos de laquelle on a évoqué la danse de Cégestelle à la fin des *Oranges sont vertes*, dans l'interprétation émouvante qu'en a donnée Marie-France Marcotte il y a quelques années sur la scène du TNM, paraît artificiellement plaquée sur la signification de la pièce. La salle entière, il est vrai, semblait retenir son souffle, mais, à mon humble avis, la nudité de Nathalie Valiquette y comptait pour autant que la résurrection de la jeune noyée.

Trois autres choix de mise en scène visant à rompre le défilé monotone des pleureuses s'avèrent assez arbitraires. En choisissant Suzanne Champagne pour interpréter la spécialiste de la question des « clôtures », Lorraine Pintel a fait de cette pragmatique entêtée un personnage comique et de son monologue, un intermède destiné à détendre l'atmosphère, mais qui m'a personnellement plutôt exaspérée. Avec la scène des frigos, elle a transformé le personnage incarné par Sylvie Potvin en une représentante à l'étrange langage mâtiné de termes techniques et de mots faussement poétiques. Quant à la préposée, elle est rendue avec un froid détachement par Marie Michaud et son monologue absurde sur le sandwich prend des résonances ionésiennes assez réussies. Par contre, le dédoublement du personnage n'a d'autre justification que de fournir quelques jeux de miroirs amusants et apparaît absolument gratuit.

Près des écluses le soir, la surface du canal créait un dialogue invisible...

Reste le texte, avec ses évocations mystérieuses, sa densité poétique, ses métaphores précieuses, son imparfait littéraire et philosophique, son rythme solennel, son style soutenu, son atmosphère hors du temps et de l'espace. Il recèle, comme toutes les œuvres de Chaurette, d'indéniables réussites, cette impression de trouées dans la nuit du sens, le mystère qui affleure à la surface des mots opaques :

Près des écluses, le soir, quand nous allions nous promener, j'avais beau lui répéter qu'il ne fallait pas se pencher, qu'il ne fallait pas regarder, qu'il ne fallait surtout pas se fier aux apparences, que malgré sa surface, l'eau circule au fond de son lit, à la vitesse des tueurs. Nous regardions le soleil descendre et puis disparaître derrière les écluses ; il étalait de longues toiles d'araignées sur les nuages comme une déchirure ensanglantée dans le ciel. Les images s'éteignaient lentement, jusqu'au commencement d'un rayon, une sorte de ligne verticale, très intense, entre le canal et la nuit⁴.

4. *Ibid.*, p. 12.

L'œuvre comporte aussi, cependant, nombre d'expressions alambiquées, de périphrases compliquées (« Savoures-tu les douceurs d'une vie aussi richement neutre qu'avant ta naissance ? ») et cette habitude, qui tourne parfois au tic, de définir par la négative (« des paroles qui n'étaient pas dépourvues de clarté »). Et encore, davantage que dans les autres œuvres, une tendance à l'abstraction gratuite, aux mots qui font beau ou savant⁵ : « Voyez, sur sa poitrine, ce luminaire temporel. C'est la cause. Elle vit, dans l'examen des influences, elle surclasse toutes les entités. [...] Elle caresse la soie des épis. Elle vit. C'est la cause de la Cause. » Chez Chaurette, de même que la réussite me semble parfois frôler dangereusement l'échec, l'insuccès m'a toujours paru inexplicablement proche de ses réussites. Ce monologue-là, le treizième, tant bien que mal défendu par Maude Guérin, me paraît un exemple assez représentatif de ce principe.

Mais, à l'opposé de ce style poétique et ambitieux, des mots de tous les jours, touchants dans leur simplicité, expriment les drames des gens ordinaires, comme le beau monologue de la mère VII, aux phrases courtes et véhémentes, si fortement porté par Marie-France Marcotte, et qu'il faudrait citer en entier :

Mais non. Mais non. Ce n'est pas la mienne. La mienne a les cheveux courts. Écoutez, j'ai passé la nuit à seconder les hommes-grenouilles dans leurs recherches. Une mère le sait quand c'est sa fille qui s'est noyée, je sais que c'est ma fille qu'on a retrouvée, mais ce n'est pas celle-là. Ce n'est pas la bonne. La mienne a les cheveux courts⁶.

Ou encore la touchante naïveté de la mère VI qui finit par demander humblement :

Mon mari m'attend dehors dans la voiture. Il n'a pas voulu venir. Il m'a dit : « Vasy, toi, au lieu. » C'est la première fois qu'on perd un enfant, il n'est pas habitué. On aimerait savoir si... Enfin, il m'a chargée de vous demander si... si ils ont des compensations, je sais pas, moi, il va falloir penser à l'enterrement, c'était pas prévu⁷ [...]

On ne devrait sans doute jamais terminer une critique de théâtre en parlant du texte. Mais, dans la production du TNM, il est difficile de faire autrement. Parce que la pièce finit par une romancière qui lit l'épilogue de son propre roman, et qu'elle nous invite à voir dans tout ça, Manustro, les écluses, toutes ces mortes, une simple histoire de mots. ¶

5. En ce sens, l'ensemble des noms propres du texte m'ont paru inutilement recherchés : Manustro, l'Isak, Paës, etc. On se croirait dans un roman de science-fiction !

6. *Op. cit.*, p. 26.

7. *Ibid.*, p. 25.