

« Les lettres de la religieuse portugaise »

Alexandre Lazaridès

Number 58, 1991

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27359ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Lazaridès, A. (1991). Review of [« Les lettres de la religieuse portugaise »]. *Jeu*, (58), 152–155.

par rapport à sa «nature», n'est plus qu'un lieu que remplit presque, étal, un récit.

Au lieu de cela, qui était à mon avis tout ce qu'on pouvait faire de ce texte tel qu'il est écrit, on a cherché à «présentifier», à montrer les enregistrements en train de se faire. Cela nous a valu une remarquable performance de comédienne. Janine Sutto a réussi à imposer, sans aucune hystérie, sans complaisance, avec une sorte de «présence flottante» — comme on dit «attention flottante» — irrécusable, un personnage difficilement oubliable. C'est une réussite remarquable, qui doit bien dépendre un peu du texte. Il y a dans celui-ci quelque chose dans la veine d'Andrée Maillet, un charme dont on se garde parce qu'il vient d'une tenue bourgeoise qui peut agacer. Mais ici précisément, et c'est ce que Janine Sutto montrait admirablement, cette tenue est la forme du vide, de la mort et d'une impitoyable clairvoyance, c'est-à-dire d'une cruauté sans faille à l'égard de soi-même. Le personnage par moments s'effaçait presque; ce qui restait, c'était le visage d'oiseau de la vieille dont Marc Béland, très *cool*, trop *cool*, cherchait à s'approcher timidement en oiseleur filial.

Cela justifiait-il un choix de mise en scène qui, allant contre le texte, enferrait le spectateur dans un récit dont il ne parvenait pas à contrôler les niveaux, éprouvant ce malaise «structural» dont j'ai parlé plus haut? Il ne s'agit pas là du refus d'une complexité narrative (les récits emboîtés), après tout fort connue depuis les *Mille et Une Nuits*, ni non plus d'une maladie d'intellectuel, mais seulement du vague sentiment de perdre pied parce que quelque chose de non voulu vous échappe. Il a fallu violenter ce texte, qui est essentiellement une narration (ou des narrations plutôt, celles de Madame F. et de l'infirmier), et qui plus est *enregistrée*, pour l'amener à la scène. Il a fallu refuser de voir qu'il ne pouvait qu'être entendu, et que l'obliger à montrer, comme d'habitude montre la scène, l'«insignifiait» pour une bonne part.

Le texte y a perdu et le spectacle aussi qui, boitant insensiblement, ne parvenait pas à convaincre vraiment, malgré d'évidentes qualités : transparence de la mise en scène de Martin Faucher, jeu

admirable de Janine Sutto, scénographie qui réussissait à donner miraculeusement l'impression d'une esquisse. Il aurait fallu oser aller plus loin dans l'effacement. Ce théâtre est du théâtre de voix — comme il y a du théâtre de gestes ou du théâtre d'images — ce qui ne signifie pas qu'il n'a pas sa place au théâtre.

rodrigue villeneuve

«les lettres de la religieuse portugaise»

Texte attribué à Guilleragues. Adaptation et mise en scène : Denis Arcand; assistance à la mise en scène et régie : Alain Roy; scénographie : François Séguin; costumes : Marc-André Coulombe; éclairages : Stéphane Mongeau; environnement sonore : Richard Soly. Avec Anne Dorval (Marianne, la religieuse portugaise), Luc Picard (un lieutenant de l'armée française), Johanne-Marie Tremblay (Doña Brites) et Jean-François Casabonne (Rodrigue, le frère de Marianne). Production du Théâtre de Quat'Sous, présentée du 12 novembre au 8 décembre 1990.

traité de la passion

Si la réussite d'un spectacle peut se mesurer au degré de catharsis qu'il réussit à atteindre, ce spectacle est alors fort réussi, parce qu'on en sort immunisé contre le désir de la passion, convaincu que la suprême malédiction, c'est d'aimer. Réussite d'autant plus notable qu'elle repose sur une sorte de gageure, celle d'adapter pour la scène cinq lettres qui font en tout vingt-cinq pages, opuscule publié pour la première fois en 1669 de façon anonyme et longtemps tenu pour un document authentique. Certains chercheurs en attribuent la paternité, preuves plus ou moins sûres à l'appui, au vicomte de Guilleragues¹. Même si la passion qui s'y exprime a tous les accents de la vérité (mais au prix d'une rhétorique savamment maîtrisée, à vrai dire), elle ne semble pas, de prime abord, posséder les éléments indispensables à une action dramatique. La religieuse y développe inlassablement, quoique de façon inventive et toujours renouvelée,

1. Voir la mise au point de Bernard Bray dans la notice aux *Lettres portugaises* publiées par les Éditions Garnier-Flammarion, p. 59-67.



«Anne Dorval mène son personnage aux confins de l'hystérie, voire de la folie.» *Les Lettres de la religieuse portugaise* au Théâtre de Quat'Sous.
Photo : Yves Richard.

une série de variations sur un thème inépuisable et vieux comme le monde : celui de l'amour non partagé.

À regarder cette religieuse ravagée par l'absence de son bien-aimé tourner en rond dans sa cellule et en elle-même, déclamant sur tous les tons les phrases qu'elle est censée lui adresser par écrit, on comprend peu à peu qu'elle est en train de faire, peut-être à son insu, un voyage dans ses ténèbres intérieures, et que ce voyage a une destination, un but : l'acceptation de l'abandon, la résignation à une solitude qui préfigure la mort. En ce sens, il ne serait nullement excessif de dire que ce spectacle est celui d'une agonie. C'est, je crois, par ce biais que le spectacle aura pu échapper au statisme appréhendé et au tableau de mœurs un peu daté. Sauf que ce biais-là passe par une exégèse que les éléments de la mise en scène n'étaient pas beaucoup et qui a le tort de faire de la religieuse portugaise une autre Thérèse d'Avila. Denys Arcand a choisi une voie plus limitée peut-être, mais plus concrète, plus charnelle.

l'adaptation

L'adaptation respecte l'essentiel du texte, tout en intervertissant l'ordre des lettres et de quelques passages. Tout au long du spectacle, la récitation de la lettre tiendra lieu de rédaction, convention comme toute autre à laquelle la mise en scène nous demande d'adhérer. Plume d'oie à la main, Marianne commence chacune des lettres à son écritoire, mais, très vite, tout son corps semble être envahi par un jaillissement intérieur irréprensible. Elle se lève, se met à réciter sa lettre, ou, plus exactement, à la vivre devant nous. L'intervention de trois autres personnages (une religieuse, le frère de Marianne et un lieutenant chargé de transmettre les lettres ou d'en apporter) suffit à créer un semblant de monde extérieur pour contrebalancer l'étouffement intérieur de la religieuse et renouveler l'urgence de la décision à prendre.

À la première lettre, le lieutenant presse Marianne d'achever sa lettre et la rappelle ainsi à la réalité du temps qui fuit; elle s'exécute, accourt à son écritoire, pour aussitôt s'en détacher, subjuguée à nouveau par le flot de paroles passion-

nées qui coule d'elle de façon ininterrompue. Lorsque son frère apparaît à la deuxième lettre, elle connaît un brusque désespoir, presque enfantin, et se jette dans les bras fraternels, explorée par le souvenir des jours et des jeux d'antan, alors qu'elle était loin de tels tourments. La présence d'une consœur religieuse suffit aussi pour nous faire sentir l'existence muette de toute une communauté qui sait tout et entend nuit après nuit les sanglots et les plaintes qui s'échappent de la cellule de Marianne. Mais, à vrai dire, aucun de ces personnages n'influe de manière significative sur l'action; leur véritable fonction est de signifier sobrement le poids du réel, ce qui n'est pas rien. Mais c'est une fonction qui est tout de même artificiellement intégrée au drame passionnel de la religieuse.

l'espace et la lumière

Le décor tout en hauteur conçu par François Séguin pour représenter une cellule de couvent est austère et imposant, mais sans froideur. La douceur des lignes et des couleurs compense la nudité de la pierre. Des cloisons en treillis couvrent l'espace compris entre les colonnes massives, et l'ajour ainsi obtenu donne de la profondeur et de la légèreté à l'espace. Une encoignure dans le fond de scène crée un espace triangulaire dissymétrique qui va en se resserrant tel un piège autour de la religieuse. Comme il se doit, l'ameublement est réduit : un méchant lit de fer, une petite commode, une table sur laquelle se trouve une plume, un encrier, du papier, et c'est tout.

L'éclairage est ici un élément essentiel de la scénographie, modulant avec finesse l'espace de la cellule et, de façon encore plus suggestive, les jours qui s'écoulent. Le passage du jour à la nuit et de la nuit au jour semble enfermer la religieuse dans une prison immatérielle plus implacable que les pierres, celle du temps indifférent aux peines humaines. La lumière diffusée à travers le treillis tombe le plus souvent de haut, comme un espoir impossible. Les éclairages de Stéphane Mongeau contribuent ainsi à scander l'action, à en marquer concrètement l'évolution; ils sont en harmonie totale avec le décor et la mise en scène de Denys Arcand.

En dépit de sa sobriété, le costume de la religieuse est également mis à contribution pour marquer les divers moments de la crise. Tantôt en habit sombre et tantôt en chemise blanche, l'alternance de l'uniforme et du vêtement de l'intimité tient presque lieu de changement d'acte, tout en signifiant je ne sais quelle ambivalence du personnage, à la fois femme et être consacré. Il en va de même pour la coiffure. Les cheveux sont parfois dénoués et comme tordus sous l'effet de la passion, ou bien pris dans un nœud qui remet de l'ordre dans le visage. Ces signes extériorisent les tentatives avortées et constamment reprises de la religieuse pour exercer un certain contrôle sur sa vie, pour ne pas se laisser emporter par la folie et la démesure de la passion.

le jeu, le corps

Anne Dorval mène son personnage aux confins de l'hystérie, voire de la folie. Entièrement possédée par sa passion, c'est-à-dire dépossédée de sa raison, d'elle-même, de sa vie, elle semble avoir pour ainsi dire somatisé son rôle. Elle a de ces gestes convulsifs, incontrôlables, mais tôt ou tard réprimés au prix d'un effort à la fois désespéré et surhumain, qui décrivent bien l'état de désarroi dans lequel la défection de l'homme qu'elle aime plus que son propre Dieu l'a jetée. Ainsi, à diverses reprises, elle porte la main à son visage et, par une brève série de saccades qui semblent épuisantes pour sa volonté, la redescend le long de sa poitrine jusqu'à son sexe, où l'autre main peut alors la rejoindre, les deux se nouant finalement comme pour refermer ce corps torturé.

Les déplacements de l'actrice utilisent les irrégularités de l'espace pour faire participer tout le corps à la fébrilité des sentiments; parfois, on y sent même une certaine absence de spontanéité, une certaine mise en scène justement; à la longue, ces mouvements deviennent répétitifs. Elle va et vient dans sa cellule comme une condamnée à mort à la veille de son exécution, ou comme une bête féroce qui voudrait tout saccager et qui ne peut que se heurter encore et encore contre les barreaux de sa cage — sauf que cette cage est intérieure, c'est elle-même. D'où les explosions frénétiques du langage, ces logorrhées où tout le bouillonnement intérieur devient incoercible et

fuse, gicle tantôt comme du feu, tantôt comme un crachat ou du venin. À ces moments, la diction est tellement précipitée, bousculée, que les spectateurs (qui ne sont pas tous dans les premières rangées) ont peine à comprendre le texte. Il aurait fallu trouver le compromis qui aurait permis d'entendre les mots, tout en donnant l'illusion du débordement incontrôlable.

La comédienne n'hésite pas non plus à recourir à une interprétation presque naturaliste. Quand elle se jette sur son lit et qu'elle se met à sangloter de toute son âme épuisée, ses sanglots sonnent affreusement vrais. On en a le cœur serré. Quand elle s'évanouit au reçu d'une lettre apparemment indifférente de son bien-aimé, sa syncope semble vraie tout autant. Quand, dans un jeu de scène remarquable, elle s'en prend à son lit, s'accroche aux barreaux, les secoue, on comprend que cette lutte est métaphorique, que cet objet est un être, un corps, un homme, et que ce lit est le lieu étroit qui la renvoie à son enfer intérieur puisqu'il a été le lieu de la séduction et du bonheur aboli. Elle passe par tous les états d'âme où la passion peut jeter un être entièrement séduit et aussitôt abandonné : colère, haine, dépit, jalousie, humiliation... Un véritable traité de la passion est contenu dans ces *Lettres de la religieuse portugaise*. C'est peut-être cet aspect moral qui fait l'intérêt de ce spectacle.

alexandre lazaridès

«ruy blas»

Texte de Victor Hugo. Mise en scène : Guillermo de Andrea; décor : Michel Demers; costumes : François Barbeau; éclairages : Claude Accolas. Avec Gérard Poirier (Don Salluste de Bazan), Serge Bossac (Gudiel, un alcade, Montazgo), Denis Bernard (Ruy Blas), René Gagnon (Don César de Bazan), Dominique Briand (le marquis del Basto, Covadenga), Jacques Lorain (le marquis de Santa Cruz, Don Antonio Ubilla), Sylvain Bellerose (le comte d'Albe, le marquis de Priego), Roch Lafortune (un huissier, Don Manuel Arias, un aiguzil), Geneviève Rioux (Doña Maria de Neubourg, reine d'Espagne), Yvette Brind'Amour (la duchesse d'Albuquerque), Georges Carrère (Don Guritan), Nathalie Mallette (Casilda), Ruth Dahan (une duègne), Luis de Cespedes (le comte de Camporeal), Geb Pelletier-Vloico (un page), Françoise Deschênes (un laquais) et Widemir Normil (un serviteur). Production du Théâtre du Rideau Vert, présentée au Théâtre Saint-Denis du 30 octobre au 24 novembre 1990.

un drame néo-classique

La présentation de la pièce *Ruy Blas* n'a guère provoqué l'enthousiasme de la critique, et la décision de mettre en scène cette pièce de Hugo a largement été mise sur le compte de l'engouement actuel pour le théâtre «classique». Certes, cette pièce est un «classique» puisqu'il s'agit de l'une des meilleures pièces du théâtre romantique. Mais il semble que, dans l'esprit de la critique comme dans celui du metteur en scène, le «classicisme» de la pièce ait gommé sa facture romantique : en effet, le travail scénique fait au Rideau Vert ramène *Ruy Blas* dans l'univers tragique abstrait de Corneille ou de Racine. Guillermo de Andrea le dit d'ailleurs explicitement dans son texte de présentation : «[...] l'espace scénique que j'ai choisi n'est pas un décor historique, mais un espace libre et utopique qui nous permettra de comprendre les états d'âme du héros.» Rien ne saurait être plus éloigné des intentions de Hugo qui affirme dans la *Préface de Cromwell* : «Au lieu d'une individualité comme celle dont le drame abstrait de la vieille école se contente, on en aura vingt, quarante, cinquante, que sais-je? de tout relief et de toute proportion. Il y aura foule dans le drame¹.»

Il suffit d'ailleurs de comparer les notations de

¹ Victor Hugo, *la Préface de Cromwell*, Montréal, les Éditions Fernand Pilon, 1947, p. 77.