

La difficulté d'être/de jouer
L'Aigle à deux têtes

Johanne Bénard

Number 117 (4), 2005

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24677ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Bénard, J. (2005). Review of [La difficulté d'être/de jouer : *L'Aigle à deux têtes*]. *Jeu*, (117), 34–38.

JOHANNE BÉNARD

La difficulté d'être/de jouer

Le succès et l'insuccès peuvent servir notre solitude de la même manière. C'est l'époque où nous sommes qui en décide et nous force instinctivement à nous préserver du respect, soit par l'échec apparent, soit par une apparence de réussite.

Jean Cocteau¹

Je le dirai d'emblée : le titre de mon article ne vise en rien à critiquer le jeu des acteurs de la production de *L'Aigle à deux têtes* du Théâtre Denise-Pelletier (et du Théâtre de la Bordée de Québec). Au contraire, il s'agira plutôt pour moi de montrer comment, dans cette mise en scène de Marie-Thérèse Fortin, c'est le jeu de l'acteur qui prévaut, en témoignant par sa qualité et son intensité, de la « difficulté d'être », expression que j'emprunte à Cocteau, qui publie, l'année suivant la création parisienne de la pièce (1946), un essai autobiographique portant ce titre. Entièrement tendu vers la dernière scène où, par son double jeu, la reine suspend le sens, comme elle suspend la vie à l'orée de la mort, le spectacle nous laisse dans un désarroi qui contraste avec le caractère parfois superficiel, voire grandiloquent, des dialogues.

Actualité de Cocteau

Tel que le remarquera Hervé Guay dans sa critique pour *Le Devoir* (le 21 mars 2005), la pièce de Cocteau nous aura rebutés par son caractère trop « littéraire », par son « néoclassicisme » ou par son « tardif romantisme ». Et cela, faut-il le dire, malgré tout le travail de resserrement de la metteuse en scène². Le spectateur qui avait apprécié la merveilleuse exposition du Musée des beaux-arts en 2004 (elle-même une reprise de celle du Centre Pompidou), ayant fait l'unanimité de la critique, ne pouvait que s'en étonner. Le Cocteau dramaturge différait-il à ce point du dessinateur ou du cinématographe ?

Dans la critique, d'ailleurs, les deux manifestations de Cocteau n'ont pas été rapprochées. Pas plus qu'on n'aura pensé évoquer le spectacle de Robert Lepage de 1991 :

1. *La Difficulté d'être* (1948), Paris, Éditions du Rocher, 1983, p. 218.
2. Travail de contraction qui n'est pas sans rappeler celui de Cocteau lui-même sur *L'Antigone* de Sophocle, qu'il recrée en 1922 et qu'il commente ainsi : « Ce qui semble court à une époque attentive et calme paraît interminable à notre trépidation. C'est pourquoi je déblaye, je concentre et j'ôte à un drame immortel la matière morte qui empêche de voir la matière vivante (*Théâtre complet*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 327).



L'Aigle à deux têtes

TEXTE DE JEAN COCTEAU ; DRAMATURGIE ET AMÉNAGEMENT DU TEXTE : OLIVIER KEIMED. MISE EN SCÈNE : MARIE-THÉRÈSE FORTIN, ASSISTÉE DE STÉPHANIE CAPISTRAN-LALONDE ; DÉCOR : CHRISTIAN FONTAINE ; COSTUMES : ISABELLE LARIVIÈRE ; ÉCLAIRAGES : ÉRIC CHAMPOUX ; ENVIRONNEMENT SONORE : STÉPHANE CARON ; MAQUILLAGE ET COIFFURE : ANGELO BARSETTI. AVEC VINCENT CHAMPOUX (FÉLIX DE WILLENSTEIN), SYLVIE DRAPEAU (LA REINE), HUGUES FRENETTE (STANISLAS), KHA (TONY), ROBERT LALONDE (LE COMTE DE FOÉHN) ET ÉDITH PAQUET (ÉDITH DE BERG). COPRODUCTION DU THÉÂTRE DENISE-PELLETIER ET DU THÉÂTRE DE LA BORDÉE, PRÉSENTÉE AU THÉÂTRE DENISE-PELLETIER DU 16 MARS AU 7 AVRIL 2005.



L'Aigle à deux têtes de Cocteau, mis en scène par Marie-Thérèse Fortin (Théâtre Denise-Pelletier, 2005). Sur la photo : Sylvie Drapeau (la Reine) et Hugues Frenette (Stanislas).
Photo : Robert Etcheverry.

les Aiguilles et l'Opium, qui, lui, au contraire, par son côté multimédiatique, avait fait ressortir les différentes facettes de l'œuvre de Cocteau et son caractère fondamentalement interdisciplinaire. Il est vrai toutefois, faut-il le rappeler, que ce spectacle de Lepage partait de la biographie de Cocteau plutôt que de son corpus dramatique. La *Lettre aux Américains* que Cocteau a écrite au retour d'un voyage aux États-Unis en 1949 était devenue pour Lepage le prétexte des récits croisés de Cocteau et de Miles Davis tout autant que l'ancre d'une recherche identitaire du créateur, se représentant comme un Québécois en voyage à Paris. Si l'on compare le spectacle de *L'Aigle à deux têtes* à celui de Lepage, on ne peut qu'être frappé par leur foncière différence ; l'un, malgré sa contraction, trop bavard, l'autre tourné avec bonheur vers une poésie de l'image. Car, comme le démontre avec éloquence Dominique Lafon dans son compte rendu pour *Jeu*, *les Aiguilles et l'Opium* a

permis la rencontre de deux artistes, en ce que « le graphisme du poète se réfracte dans la gestuelle du scénographe-acteur qui a reconnu, au sens fort du terme, en Cocteau, un maître du regard³ ».

Par ailleurs, la récente édition du *Théâtre complet* de Cocteau dans la « Bibliothèque de la Pléiade » nous aura montré que les styles dramaturgiques de Cocteau sont divers et que cette pièce romantico-historique est, somme toute, assez éloignée des pièces avant-gardistes de la Belle Époque d'inspiration surréaliste, qui donnaient une large place au ballet, à la musique et aux arts picturaux (*Parade* en 1917, *le Bœuf sur le toit* en 1920 et *les Mariés de la tour Eiffel* en 1921) ; de la stimulante rencontre entre le théâtre et l'opéra qu'occasionnera *la Voix humaine* (pièce de Cocteau datant de 1930 et réécrite pour l'opéra par Francis Poulenc en 1959) ; des grandes pièces mythiques (*Orphée* en 1926 et *la Machine infernale* en 1934) ; voire de cet étonnant pendant dramatique et boulevardier au roman *les Enfants terribles* que sont *les Parents terribles* (1938). Il serait malheureux que le succès, somme toute mitigé, de cette production décourage les troupes québécoises de monter ces autres pièces dont l'hybridité parle à notre modernité et pourrait nous convaincre de l'actualité du théâtre de Cocteau : mélange des arts dans les arguments chorégraphiques ou pour *la Voix humaine*⁴ et, phénomène moins connu et moins étudié, mélange des genres dans les pièces qui allient étrangement tragique et burlesque, mythe et boulevard pour parler des interdits amoureux (par le biais d'Œdipe) ou de la mort (par le biais d'Orphée).

3. *Jeu* 62, 1992.1, p. 88.

4. Cette pièce, qui a été montée souvent au Québec et qui est plus généralement, selon les éditeurs du *Théâtre complet*, « l'une des pièces de Cocteau les plus continuellement jouées » (*ibid.*, p. 1679), pourrait faire figure d'exception. Le caractère novateur des productions qui ont combiné la version théâtrale et la version opératique en font preuve. C'est le cas de la double production du Théâtre Français de Toronto, dont j'ai rendu compte dans *Jeu* 79, 1996.2, p. 158-163.

Une fiction historique

Est-ce parce qu'elle a été écrite pendant l'Occupation que cette pièce de Cocteau s'inspire de figures de l'histoire de l'Allemagne ? Certes, on chercherait en vain des traces d'un engagement politique dans une fable historique qui se nourrit moins de faits que des fantasmes du dramaturge, projetant sur scène ses désirs d'inceste et le deuil des figures parentales. Il reste que la référence à Louis II de Bavière, devenu le fantôme d'une reine souffrant d'un deuil pathologique, donne à la pièce un riche intertexte : si l'on n'y trouve pas de références à la musique de Wagner, qui était pourtant le protégé du roi, le décor lui-même de la pièce – comme d'ailleurs le château de la Bête dans le film *la Belle et la Bête*, réalisé pendant la même période et paru la même année que *l'Aigle à deux têtes* – rappelle les châteaux à l'architecture fantastique et inspirée des légendes allemandes que construisait ce roi mégalomane. Quant à Élisabeth d'Autriche (la fameuse Sissi), qui était en fait la cousine de Louis II, on pourrait penser que c'est tout autant son portrait (l'une des femmes les plus belles et les plus brillantes de la cour d'Autriche, rapportent les livres d'histoire) et sa biographie tragique (les épreuves des deuils successifs venant à bout de son équilibre mental) que les connotations politiques que l'artiste peut donner à son assassinat par un anarchiste qui entrent dans la composition du personnage.

Des monstres sacrés

Dans sa préface (qui sera récitée par Robert Lalonde sur la scène avant le lever du rideau), Cocteau révèle les mécanismes de la mise en fiction et de la théâtralisation de ces personnages royaux de l'histoire qui sont « plus des idées que des êtres » et auxquels il prête une parfaite réversibilité : « une reine d'esprit anarchiste, un anarchiste d'esprit royal ». Non seulement alors montre-t-il que le théâtre s'accommode mal des idées et des abstractions, mais encore propose-t-il que sa pièce s'emploie à dramatiser le double processus de la création du personnage théâtral : mis en mots par le dramaturge, mais incarné par l'acteur. Car si Cocteau dit avoir d'abord imaginé de « mettre en scène deux idées qui s'affrontent et l'obligation où elles se trouvent de prendre corps », de redevenir des êtres, il enchaîne sur un plaidoyer pour les grands acteurs du passé, qui, par leur jeu vibrant et outré, « formaient le relief indispensable au recul des planches ». Or, ces « monstres sacrés » du théâtre que regrette Cocteau (Sarah Bernhardt, Réjane, Mounet-Sully) se confondent avec les acteurs pour lesquels Cocteau écrit ses propres pièces et qui ont pour nous maintenant le même statut légendaire, mais aussi, faut-il l'avouer, un jeu à la fois grandiose et démodé. En témoigne le film que Cocteau réalise en 1947 et qui, en reprenant essentiellement la



même distribution que la pièce, immortalise le jeu des monstres sacrés que sont devenus Edwige Feuillère (la reine) et Jean Marais (le poète anarchiste)⁵.

Dans la production québécoise, cette grande actrice qu'est Sylvie Drapeau fait revivre le personnage complexe de la reine, en lui donnant un jeu à sa mesure, c'est-à-dire qui combine la force tragique d'une reine intransigeante et les nuances de tons et d'émotions d'une femme en devenir. Mais aussi, paradoxalement, cette interprétation nous fait sentir toute la distance qui nous sépare de l'époque de Cocteau et du style de ses acteurs. La metteuse en scène aurait-elle dû choisir un de nos monstres sacrés pour ce rôle tout aussi important de l'anarchiste auquel du reste Cocteau semble s'être identifié et qui, dans la distribution originale de la pièce et du film, était tenu par Jean Marais? Le jeu plus retenu de Hugues Frenette, qui convenait toutefois bien à un personnage qui reste pendant toute la pièce sous l'emprise de la reine, n'a pas à mon avis la même qualité que celui de Sylvie Drapeau et ne peut en rien être comparé à celui de Jean Marais. Le spectacle n'en est pas pour autant déséquilibré. Dans cette version québécoise de l'œuvre de Cocteau, toute la distribution, habillée par les somptueux costumes d'Isabelle Larivière et évoluant dans le merveilleux décor de château conçu par Christian Fontaine ou les inquiétants éclairages d'Éric Champoux (qui évoquent ceux du château de la Bête dans le film de Cocteau), semble surtout là pour supporter et mettre en valeur l'imposant personnage de la reine. Seule peut-être la stylisation du rôle du serviteur, qui a permis, il est vrai, d'éviter les connotations racistes du rôle original du « nègre sourd-muet au service de la Reine » et qui est bien joué par Kha Nguyen, paraît un peu déplacée en ce qu'elle évoque étrangement, dans cette fiction historique datant de la première moitié du XX^e siècle et portant sur le XIX^e siècle, la nouvelle vague des films d'arts martiaux qui combinent les arts de la danse et du combat.

La difficulté d'être

Ainsi, les spectateurs qui auraient cherché les images de Cocteau, l'avant-garde de ses pièces éclatées et multimédiatiques ou le style de ses films qui mettent en vedette ses monstres sacrés ne pouvaient qu'être déçus. Il fallait en quelque sorte un regard neuf pour découvrir une pièce qui, par le biais d'histoires royales, parle en fait du théâtre et de sa façon de nous entretenir de la perméabilité des frontières entre la vie et le jeu, la vérité et le mensonge.

Car ces personnages qui, à la fin, laissent tomber leurs « rôles » de reine et de révolté pour devenir, non simplement, faut-il dire, mais dans toute leur profondeur, des êtres qui aiment, souffrent et meurent, n'en ont jamais fini du jeu et du mensonge : du théâtre. La reine – qui aura gardé secrètement son meurtrier pour tenter de le convaincre de la tuer (« C'est *ma* mort que je cache. »), afin de rejoindre le roi dans la mort, mais qui, du fait de l'étrange ressemblance de ce meurtrier avec le roi, en tombera follement amoureuse – et ce meurtrier – qui, inversement, perd tous ses moyens et ses intentions de meurtre au fur et à mesure qu'il découvre la femme et l'amoureuse

5. *Les Monstres sacrés*, c'est aussi le titre de la pièce que Cocteau consacre en 1940 à ces grands acteurs du début du siècle, en donnant cette fois le rôle principal à une autre de ses actrices de prédilection : Yvonne de Bray.

derrière (l'idée de) la reine, mais qui, pris au piège, finit par se suicider lui-même avec le poison de la reine – n'arrivent plus à la fin – c'est peut-être là tout le tragique de la situation – à se débarrasser de leur rôle. Le spectateur, de son côté, se laisse prendre au jeu des acteurs comme au double jeu de la reine, qui finit par avouer à Stanislas qu'elle a feint de ne plus l'aimer et de redevenir la reine intraitable pour le provoquer et le forcer à la tuer – alors que les deux finissent par se rejoindre dans la mort, à l'image de cet « aigle à deux têtes » (véritable blason de l'impératrice Élisabeth), qui ne peut survivre, tel que le dira elle-même la reine, si l'on coupe une de ses têtes⁶.

Doit-on même départager le vrai du faux dans cet imbroglio du dernier dialogue qui constitue le dénouement dramatique de la pièce ? Lors de la représentation, il m'est revenu en mémoire cette phrase un peu galvaudée de Cocteau en forme de boutade ou de paradoxe : « Je suis un mensonge qui dit toujours la vérité. » Je ne savais pas alors la provenance de cette citation, et il m'a fallu consulter l'édition du *Théâtre complet* pour découvrir qu'elle provenait d'un monologue, *le menteur*, écrit justement pour ce premier interprète de Stanislas, Jean Marais⁷. Or, la superposition des deux textes leur donne tout leur sens et permet selon moi de revisiter les lieux communs d'un écrivain féru de mensonges ou mythomane en nous invitant à replacer le mensonge par rapport au théâtre. Car si, dans ce texte pour Marais, on sera porté surtout à voir les jeux vains et futiles du poète qui joue avec les concepts comme avec les mots et le fameux paradoxe du menteur (« Ai-je menti en vous disant que je mentais ou en vous disant que je ne mens pas. »), la coïncidence avec la dernière scène de *l'Aigle à deux têtes* où les « mensonges » de la reine se confondent avec ses différents « rôles » nous invite à voir chez Cocteau un théâtre qui, sans être ni historique, ni autobiographique⁸, ni intimiste, et, paradoxalement, par des moyens qui relèvent du paraître, parvient à dévoiler l'être. Cocteau le fait dire à Marais : « Du reste, le mensonge... le mensonge, c'est magnifique. Dites... imaginez un monde irréel et y faire croire – mentir ! Il est vrai que la vérité a son poids dur et qu'elle m'épate. La vérité. Les deux se valent⁹. »

C'est à les mettre ensemble qu'on mesure toute la richesse des textes de Cocteau : les textes de théâtre et les autres. D'ailleurs, je me permettrai de donner en épilogue cette autre citation de l'essai autobiographique : « En fin de compte, tout s'arrange, sauf la difficulté d'être, qui ne s'arrange pas¹⁰. » Or, ne pourrait-on pas dire justement que c'est le théâtre qui, chez Cocteau, explore la difficulté d'être ou, mieux encore, la difficile articulation des deux, d'être et de jouer ? **J**

6. Ce motif du double suicide des amants n'est pas rare chez Cocteau. On rappellera ainsi, dans *les Enfants terribles*, la double mort du frère et la sœur, qui seule permet la réalisation de leur amour.

7. *Théâtre complet, op. cit.*, p. 1344-1346. Ce monologue fait partie de la douzaine de chansons et monologues écrits pour Jean Marais pendant la même période que la pièce, soit pendant l'Occupation. Ce texte aurait été récité par Marais à la radio.

8. Faudra-t-il rappeler que Cocteau s'est aussi représenté dans le personnage du poète anarchiste, auquel il prête un de ses propres poèmes, « Fin de la royauté » ?

9. *Le menteur, Théâtre complet, op. cit.*, p. 1346.

10. *La Difficulté d'être, op. cit.*, p. 11. Il s'agit de la fin de la préface, dont tout le texte est en italique.