

Servir les « classiques » ou s'en servir?

Antoine & Cléopâtre. Théâtre musical, livret et musique de Lewis Furey d'après le texte de William Shakespeare, adaptation française de Jean-Michel Déprats, mise en scène de Lewis Furey, Théâtre du Nouveau Monde, du 11 octobre au 5 novembre 2005

Les Bonnes de Jean Genet, mise en scène de Jacques Rossi, production de Marianne et fils, Théâtre La Chapelle, du 27 septembre au 75 octobre 2005

Amerika, suite de Biljana Srbljanovic, traduction de Ubavka Zaric, avec la collaboration de Michel Bataillon, mise en scène de Dragan Milinkovic Fimon, production du Groupe La Veillée, Théâtre Prospéro, du 18 octobre au 12 novembre 2005

Pierre L'Hérault

Numéro 206, janvier–février 2006

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/18181ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

L'Hérault, P. (2006). Servir les « classiques » ou s'en servir? / *Antoine & Cléopâtre*. Théâtre musical, livret et musique de Lewis Furey d'après le texte de William Shakespeare, adaptation française de Jean-Michel Déprats, mise en scène de Lewis Furey, Théâtre du Nouveau Monde, du 11 octobre au 5 novembre 2005 / *Les Bonnes* de Jean Genet, mise en scène de Jacques Rossi, production de Marianne et fils, Théâtre La Chapelle, du 27 septembre au 75 octobre 2005 / *Amerika, suite* de Biljana Srbljanovic, traduction de Ubavka Zaric, avec la collaboration de Michel Bataillon, mise en scène de Dragan Milinkovic Fimon, production du Groupe La Veillée, Théâtre Prospéro, du 18 octobre au 12 novembre 2005. *Spirale*, (206), 54–55.

SERVIR LES « CLASSIQUES » OU S'EN SERVIR ?

ANTOINE & CLÉOPÂTRE

Théâtre musical, livret et musique de Lewis Furey d'après le texte de William Shakespeare, adaptation française de Jean-Michel Déprats, mise en scène de Lewis Furey, Théâtre du Nouveau Monde, du 11 octobre au 5 novembre 2005.

LES BONNES de Jean Genet

Mise en scène de Jacques Rossi, production de Marianne et fils, Théâtre La Chapelle, du 27 septembre au 15 octobre 2005.

AMERIKA, SUITE de Biljana Srbljanovic

Traduction de Ubavka Zaric, avec la collaboration de Michel Bataillon, mise en scène de Dragan Milinkovic Fimon, production du Groupe La Veillée, Théâtre Prospéro, du 18 octobre au 12 novembre 2005.

REPRENANT le mot de la directrice du Théâtre du Nouveau Monde, Lorraine Pintal, reconnaissons d'entrée de jeu le « défi » que constituait la production d'*Antoine & Cléopâtre*, « théâtre musical d'après le texte » de Shakespeare dont la mise en scène a été confiée à Lewis Furey. Et l'on ne peut qu'être d'accord avec l'intention de Pintal : « *Il était séduisant d'échapper à la tentation de présenter les œuvres plus convenues de Shakespeare et de vous faire découvrir, à vous public curieux et avisé, un pan plus secret du répertoire shakespearien.* » Aventure ambitieuse qui exigeait d'abord de ramener cette gigantesque pièce à une durée acceptable, ensuite de transposer un théâtre parlé en « théâtre musical », selon l'expression de Furey.

Furey «... d'après Shakespeare »

Cette double exigence exposait à bien des écueils qui n'ont pas tous été évités. La production ne manque pas de qualités témoignant du travail sérieux et minutieux de l'équipe du TNM : beauté des chorégraphies de Claude Godin, des voix chantées qui, dans l'ensemble, savent s'imposer et, ce n'est pas un détail, articulent fort bien le texte. Il convient, en particulier, de souligner la parfaite réussite des éclairages d'Anick La Bissonnière et Alain Lortie. On a raison de parler à leur sujet d'« *architecture lumineuse* », car ils construisent véritablement le décor selon les besoins des différentes scènes. À un moment donné, par exemple, j'ai été frappé de voir à quel point la lumière sculptait — le mot s'impose — dans l'espace un plafond tout en relief qu'on aurait dit fabriqué d'un tissu suspendu. Prises séparément, plusieurs composantes de ce spectacle constituent de belles réussites. Ce qui fait cependant cruellement défaut, c'est leur harmonisation en un tout cohérent. Je note, entre autres, certains détails — mais sont-ce des détails? — qui rendent l'identification des person-

nages difficile, si ce n'est impossible. Les comédiens souvent laissés dans la pénombre, on ne sait pas toujours qui chante. L'identification des personnages, secondaires surtout, ne tient pas qu'à cela, mais encore à la confusion que ne peuvent créer les nombreux mouvements et déplacements et la présence sur scène des musiciens. Est-il normal qu'il faille se référer au comédien (et encore faut-il pouvoir le reconnaître et se souvenir du rôle qu'il incarne!) pour connaître le personnage qu'il interprète? Mais il y a autre chose qui atteint le cœur même de la tragédie de Shakespeare : la mise à l'avant-plan du « spectaculaire », manifeste dans l'importance accordée à la danse qui finit par avoir un fonctionnement autonome. Ainsi est relégué loin derrière le substrat historique de la pièce, c'est-à-dire le conflit entre deux visions politiques, et, ce qui est l'autre dimension essentielle de la pièce, le conflit tragique entre l'amour/passion et les exigences de la *realpolitik*. Ces deux enjeux sont réduits à leur plus simple expression, pratiquement gommés au profit du spectaculaire. Encore si cela se faisait au profit de l'un ou l'autre enjeu, le spectateur pourrait y trouver son compte. Mais ici, aussi bien l'émotion amoureuse que l'émotion politique se dissolvent dans une molle et répétitive musique qui atteint, il est vrai, quelques rares bons moments dans certains chœurs et duos.

Je ne prends aucun plaisir à écrire ces lignes qui me conduisent plutôt à poser ce qui me semble être la nécessaire question de la pertinence de la production d'un tel spectacle par le TNM. Cette question, on peut l'aborder de deux façons. Premièrement, en considérant la place *unique* (je souligne) qu'occupe dans l'institution théâtrale québécoise le TNM comme théâtre de répertoire mondial, ayant donc pour mission de transmettre, de faire passer les « classiques », en d'autres mots d'être la mémoire vivante de la dramaturgie. Qui passe ici? Furey ou Shakespeare? Il m'apparaît assez évident que Furey se sert davan-

tage de Shakespeare qu'il ne le sert — « *d'après Shakespeare* », lit-on dans le sous-titre. Qu'on me comprenne bien. Il ne s'agit pas de proposer de monter les classiques en recherchant une illusoire fidélité archéologique. Dans la production même du TNM des dix dernières années, on trouve du reste d'excellents exemples de relectures qui, cherchant à rendre lisibles aujourd'hui les chefs-d'œuvre anciens, ne sacrifiaient pas la fidélité à l'auteur, ni ne sous-estimaient la capacité des spectateurs à entrer dans un univers qui n'est pas celui de l'immédiateté. Car dans cette tendance à travestir le texte, à recourir aux gadgets pour l'« actualiser » — comment justifier, par exemple, dans *Antoine & Cléopâtre*, le remplacement de Lépidé par un robot? —, n'y a-t-il pas l'idée que le spectateur ne peut recevoir dans son étrangeté et dans son exigence le texte de Shakespeare? Ainsi glisse-t-on tout doucement de la méprise au mépris. Deuxièmement, dans la mesure où ce théâtre musical tient à la fois du théâtre de divertissement et du théâtre expérimental, deux formes qui ont leurs lieux bien identifiés à Montréal, n'est-il pas légitime de se demander si, au TNM, ce type de théâtre loge à la bonne enseigne? Sans aller jusqu'à parler de fausse représentation, il est tentant de voir dans l'accueil que lui fait le TNM une façon d'aguicher un public — le théâtre musical se porte bien! —, mais aux dépens de sa mission qui est d'être « *le théâtre de tous les classiques, ceux d'hier et de demain* », comme l'exprime si justement le slogan programmatique du Théâtre du Nouveau Monde. À propos d'*Antoine & Cléopâtre*, Lorraine Pintal parle d'une « *galère phénoménale* ». Mais qu'allait donc y faire le TNM?

Priorité au texte de Genet

Du TNM au Théâtre La Chapelle, où Marianne et fils présente *Les Bonnes* de Jean Genet, le passage est pour le moins contrasté. Ici la modestie des moyens oblige à une sobriété scénographique

qui accorde la priorité au texte et au jeu des comédiennes. Les spectateurs sont placés devant la vitrine d'une chic boutique internationale de vêtements à l'enseigne *Les Bonnes* de Jean Genet. Toute la pièce se déroulera derrière la vitre, comme si la chambre où se passe l'action était devenue une prison, espace imaginaire du reste très présent dans la pièce. L'effet immédiatement perceptible de la scénographie d'Emmanuel Fréchet est l'éloignement des spectateurs des comédiennes, séparés les uns des autres par la vitre qui, en outre, accentue cet éloignement par la distorsion qu'elle crée dans la voix des comédiennes. Un deuxième effet de cette scénographie porte davantage à conséquence, car il place les spectateurs dans l'état de voyeurs, ce qui les conduit à se regarder eux-mêmes à la manière de Genet qui demande au théâtre d'être son miroir, ainsi qu'il l'écrit dans sa note « Comment jouer « Les Bonnes » », que je cite d'après l'édition préparée par Michel Corvin (Gallimard, 2001) : « [...] je vais au théâtre afin de me voir sur la scène (restitué en un seul personnage ou à l'aide d'un personnage multiple et sous forme de conte) tel que je ne saurais — ou n'oserais — me voir ou me rêver, et tel pourtant que je me sais être. Les comédiens ont donc pour fonction d'endosser des gestes et des accoutrements qui leur permettront de me montrer à moi-même, et de me montrer nu, dans la solitude et son allégresse. » Ailleurs dans ce texte, il parle des *Bonnes* comme d'« une forme de récit allégorique qui avait peut-être pour premier but, quand je l'écrivais, de me dégoûter de moi-même en indiquant et en refusant d'indiquer qui j'étais, le but second d'établir une espèce de malaise dans la salle... Un conte... Il faut à la fois y croire et refuser d'y croire, mais afin qu'on puisse y croire il faut que les actrices ne jouent pas selon un mode réaliste ». Le mot « conte » renvoie à la réalité du rêve (qui n'est pas que celui du dormeur, mais aussi le rêve éveillé qui finit par avoir la consistance du réel), révélateur de soi-même, de ce que l'on cache de soi. Insistant sur la théâtralité du texte qui fait apparaître l'inextricable union des *Bonnes* et de la « bonne » Madame, Genet se refuse à détourner le texte du spectateur. « Une chose doit être écrite : il ne s'agit pas d'un plaidoyer sur le sort des domestiques. Je suppose qu'il existe un syndicat des gens de maison — cela ne nous regarde pas. » En fait, il n'est pas question d'analyser les jeux de dépendance entre les *Bonnes* et Madame, mais de voir jouer ce rapport en soi, dans sa complexité et ses contradictions, dans sa monstruosité aussi. D'où la confusion génialement entretenue, mais en même temps jamais totalement réalisée, entre le jeu et la réalité, entre le rêve (l'action rêvée) et l'action (non réalisée).

Le metteur en scène, Jacques Rossi, est fidèle à Genet, en répondant, dans son « Mot du metteur en scène », à la question « Comment monter *Les Bonnes*? » « En créant, y écrit-il, un cadre qui force la représentation; qui soit de la représentation en soi? En installant un théâtre sur le théâtre? En imaginant un lieu où les personnages ne représenteraient pas des individus dans leur quotidien, mais où ils apparaîtraient comme des figures, des images,

des reflets qui exaltent leur condition, ici, l'aliénation, la dépendance, la perversion, la relation d'amour-haine, le narcissisme et l'ontalgie (la maladie de l'être)? Enfin, en faisant implorer la société microscopique que l'on a mise en scène plutôt que de la faire exploser? » C'est manifestement dans cette direction qu'il a orienté les comédiennes. Marika Lhoumeau (Solange), Anne-Sophie Armand (Claire) et Katrina Corbeil (Madame) donnent à leurs personnages une théâtralité qui ne verse ni dans la pose ni dans la grandiloquence, toujours à la frontière du théâtral et du réalisme. Il convient à cet égard de souligner de façon particulière le jeu de Katrina Corbeil qui, dans son interprétation de Madame, passe dans une même réplique du mode parlé au mode opératique, emportée par l'imagination de son personnage se complaisant dans un « malheur » tout romanesque qui lui fait une belle âme et met du piquant dans sa terne vie. Cela fait bien sentir que les choses se passent dans le rêve, au sens où l'entend Genet, non pas comme l'opposé du réel, mais comme ce niveau caché du réel que mettent au jour l'écriture et le jeu théâtral. « Il faut être téméraire pour fonder sa propre compagnie de théâtre aujourd'hui », écrit Anne-Sophie Armand, codirectrice artistique de Marianne et fils. La première production de cette nouvelle troupe de théâtre montre que la témérité n'a rien à voir ici avec une entreprise aventureuse, tout étant mis en œuvre pour faire entendre et voir, sans le perdre sous un fatras de moyens, le texte de Genet.

De Kafka à la nouvelle vague balkanaise

Après avoir présenté, écrit son directeur artistique, Téo Sychalski, les « territoires balkaniques » sur fond de guerre, avec *La femme comme chant de bataille* de Matej Visnec, le Groupe de la Veillée veut sortir de « ce ghetto mental, culturel temporairement érigé » pour les Balkanais et faire place à la « nouvelle ère de créateurs, d'artistes de notre monde et non seulement artistes de guerre ». Parmi ceux-ci se distingue celle que Dragon Milinkovic Fimon appelle la « perle de la nouvelle vague » balkanaise, Biljana Srbljanovic, très reconnue et jouée surtout en Europe mais aussi aux États-Unis. C'est en fait la deuxième pièce de cette dramaturge que produit la Veillée, la première ayant été *Histoires de famille* (2004). On revient cette fois, en première nord-américaine, avec *Amerika, suite*, mise en scène par Milinkovic Fimon. La pièce de Srbljanovic se passe dans l'Upper West de New York. Karl Rossman (clin d'œil à Kafka dont un personnage du même nom débarquait à New York au début du siècle dernier), qui gagnait, dans le monde de la haute finance, un gros salaire lui permettant de vivre dans un luxueux appartement, vient de perdre son emploi à cause d'une erreur dont on ne connaît ni la nature ni l'importance. Évidemment, les fonds s'épuisent rapidement, c'est la catastrophe personnelle. Karl (François Trudel) vit seul, entouré de rares amis, dont Daniel (Patrick Baby) qui utilise l'appartement de Karl pour y

tromper sa femme Mafi (Marie Charlebois) avec une mannequin, Irène (Julie Duchastel) qui lui fournit en plus la coke qui le tuera, un soir d'overdose. Il laisse une veuve enceinte, non cependant dépourvue financièrement puisqu'elle est la fille d'un riche financier, aux crochets de laquelle il vivait. Dans l'une des dernières scènes de la pièce, on entendra Karl (est-il sincère ou tente-t-il de tirer profit de la solitude de la riche veuve?) proposer à Mafi de l'épouser. Dans le rejet rageur de sa proposition par Mafi, on apprendra que Karl a été son grand amour et qu'elle n'a épousé Daniel que pour se rapprocher de celui qui se montrait indifférent. La pièce se termine par le départ de Karl en métro. La dernière scène de la rencontre de Mafi et de Karl rend assez le ton cynique de la pièce qui pourrait la rapprocher, par exemple, de la *Société des loisirs* de François Archambault. Vue d'ici, voilà une Amérique certes crue et sans espoir, mais aussi sans surprise. Le fait que l'intrigue se situe au temps de Noël, quelques mois après la destruction des tours du World Trade Center (dans laquelle le frère d'Irène serait mort en se jetant d'une fenêtre — il y travaillait illégalement comme plongeur : un sans-papiers dont la mort ne peut être consignée), donne quelque relief à une intrigue plutôt mince et convenue. Je cherche à comprendre pour quelle raison me surprend le jugement du traducteur, Ubavka Zaric, voulant que l'auteur y « signe l'un de ses meilleurs textes » et pourquoi cette pièce ne m'atteint pas. Pourtant, si elles n'ont rien de fulgurant, rien non plus ne cloche dans la scénographie fonctionnelle de Michel Casavant ni dans la mise en scène sobre et efficace qui propose un déroulement rapide de courtes scènes séparées par des noirs qui permettent d'ajuster le décor. Est-ce le regard « étranger » porté sur New York, que je puis faire mien, qui me laisse étranger à cette pièce? Ou le fait que les personnages sont tout extériorité, comme si, à défaut d'intériorité, ils ne s'exprimaient que dans le cri, un cri sans profondeur, sans autre résonance que celle du vide? Il y a en tout cas dans le ton fort en décibels des interprètes masculins — de François Trudel en particulier — celui du cri qui énerve plus qu'il ne touche. Finalement, la profondeur de la pièce serait peut-être moins dans ce qu'on voit, que dans ce qui y est sous-jacent : le dégonflage du rêve immigrant, auquel renvoient la référence au personnage de Kafka et le fait que Karl, Irène et son frère sont des immigrants. Mais cet aspect des choses, joué en sourdine, n'est pas non plus tout à fait une nouveauté.

Pierre L'Hérault

1. D'Homère (Champagne, 2000) à Ducharme (Pintal, 1990; 1991 et 2001) en passant par Cervantès (Champagne, 1999) Shakespeare (Beaulne, 1995; Desgagnés, 2003), Goldoni (Beaulne, 1993; Roussel, 1997), Ibsen (Pintal, 1996), Gorki (Desgagnés, 1994; Denoncourt, 1997), Kafka (Girard, 2004), Gauvreau (Pintal, 1998 et 2004), Strauss (Denoncourt, 1995), pour ne m'en tenir qu'à une liste partielle et sans doute... partielle. Est-il besoin de rappeler que la production de plusieurs pièces de (ou tirées de) ces auteurs, comme *L'Odyssee*, *Don Quichotte*, *La Locandiera*, ont constitué de véritables succès, applaudis par un « très large public », selon l'expression consacrée?