

« Comédies barbares »

Alexandre Lazaridès

Number 67, 1993

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/29365ac>

[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. (1993). Review of [« Comédies barbares »]. *Jeu*, (67), 171–175.

long spectacle n'était qu'une tentative... de séduction politique. Le cœur manquait à ce spectacle de fin d'année dans une capitale que les fins de règne ne sauraient plus, depuis longtemps, émouvoir.

Dominique Lafon

Photo : Robert Etcheverry.



«Comédies barbares»

Texte de Ramón del Valle Inclán; traduction et adaptation d'Armando Llamas. Mise en scène : Jean Asselin; mise en son : Bernard Bonnier; décor : Judit Csanadi; costumes : François Barbeau, assisté de Judy Jonker; accessoires : Francine Alepin, Réal Bossé, Diane Dubeau, Manon Labrecque, Jacques Le Blanc; éclairages : Louise Lemieux; maquillages et masques : Nathalie Marcil. Avec Francine Alepin (le vieux de Cures; une vieille cagote; Micaëla la Rouge, vieille servante des Montenegro; le mioche; l'Enfant Jésus; un corps; Dominga de Gomez), Catherine Asselin-Boulanger (la pupille de l'aveugle de Gondar; l'orpheline d'Abélard), Jean Boilard (la voix d'un marchand; un vacher; Don Farruquigno, fils de Don Juan Manuel; un enfant de chœur; frère Jérôme; un voleur; le pèlerin; une sorcière; une voix d'outre-tombe; Morcego), Réal Bossé (Pedro Abuin, bouvier; l'aveugle de Gondar; Don Galant, serviteur de Don Juan Manuel; l'ivrogne; un marinier; un vieillard aux clés), Denise Boulanger (une bonne femme; Doña Jeromine; une vieille cagote), Raymond Cloutier (le chevalier Don Juan Manuel de Montenegro), Daniel Desputeau (un vacher; Blas de Miguez, le sacristain; Don Petit Pierre, fils de Don Juan Manuel; le greffier Malvido; le mari; une sorcière; une voix d'outre-tombe; le manchot Léonnais), Diane Dubeau (une bonne femme; le pénitent; Ludivine, patronne d'une auberge; une vieille cagote; Doña Rosita; Rosalbe; monsieur Ginerio, usurier; la belle-mère; la Vierge Marie; une âme errante; Bénite la couturière; un pénitent), Catherine Fournier (Isabel, filleule de Don Juan Manuel et Doña Maria; une vieille cagote; une âme errante; la Raccourcie), Daniel Gadouas (la voix d'un marchand, l'abbé de Lantagnon; Don Manuelito, le chapelain; Juan Le Quint, le capitaine des voleurs; un porteur de bière; une voix d'outre-tombe; Abélard, le patron de la barque), Suzanne Lantagne (Palombe la magicienne; une vieille cagote; Rosita Maria; la femme enceinte; une âme errante), Jacques Le Blanc (Sebastian de Xogas, bouvier; Don Mauro, fils de Don Juan Manuel; un enfant de chœur; le pâtre; Bieito, enfant vacher; Pierre Le Roi, meunier; une sorcière; un marinier), Denys Lefebvre (Fuseau Noir, le fou; Don Gonçalve, fils de Don Juan Manuel; le moineillon; un voleur; le grand-père; une sorcière; une voix d'outre-tombe; l'éclaté de Gondar; Saint Michel archange), Sylvie Moreau (une vieille; Andriette, servante des Montenegro; Libérée, femme de Pierre Le Roi; la vieille aveugle, mère de Libérée; une âme errante; Doña Montcha, nièce de Don Juan Manuel et Doña Maria; la femme de Morcego), François Papineau (Gueule d'Argent, fils de Don Juan Manuel; un fidèle; un voleur; l'alguazil; une sorcière; une voix d'outre-tombe; un marinier; le pauvre de St-Lazare), Anne-Marie Provencher (une bonne femme; la voix d'une marchande; une fille d'estaminet; une vieille cancanière; une drôlesse; Doña Maria, femme de Don Juan Manuel; une âme errante; la Bariolée; la veuve d'Abélard). Production d'Omnibus, présentée à l'Espace Libre du 1^{er} au 29 mai 1993.

Don Juan en Galice

La trilogie dramatique de Ramón María del Valle Inclán, si elle est bien connue et admirée en Espagne, n'y a été jouée intégralement qu'en 1991, la même année en fait où elle a été révélée à la France par Jorge Lavelli. Elle vient de l'être au Québec grâce à Jean Asselin et à la compagnie Omnibus, qui nous avaient déjà fait faire, il y a deux ans, la découverte éblouissante de *la Célestine* de Fernando de Rojas¹, autre célébrité de la dramaturgie hispanique, elle aussi curieusement peu jouée ou méconnue en dehors de son pays d'origine. Dans un cas comme dans l'autre, nous avons affaire à un texte-fleuve; aux vingt-deux actes de *la Célestine* répondent, pour les *Comédies barbares*, trois pièces de longueur raisonnable, mais dont la somme représente un spectacle d'environ six heures. Détail intrigant : la première de ces pièces, *Gueule d'argent* (1923), a été écrite plus de quinze ans après les deux dernières, *l'Aigle emblématique* (1907) et *Romance des loups* (1908)². Toute une fresque qui touche par moments à l'épopée, puisque, à travers la vie orageuse de Don Juan Manuel Montenegro, qui règne en despote sur sa famille et sur ses terres avec leurs paysans, fait main basse sur les femmes et ose braver toute autorité, qu'elle soit politique, religieuse ou morale, en grand seigneur imbu de traditions en voie de tomber dans l'oubli, c'est une grande page de l'histoire de la Galice profonde que Valle Inclán a voulu écrire.

Le chef des Montenegro ne trouve de véritables opposants qu'en ses enfants, jeunes loups avides de se partager le patrimoine et tout à fait dignes de leur père par

leur férocité. La rivalité va plus loin en ce qui concerne l'aîné, surnommé, à cause de sa beauté, Gueule d'Argent; père et fils aiment la jeune Isabel, que Don Juan Manuel finit par obtenir, à force de manœuvres où le cynisme le dispute à la bravoure. Après la rébellion ouverte des cinq fils Montenegro, Isabel tente de se noyer pour échapper au remords d'avoir usurpé la place de sa tante, la pieuse Doña María, en plus d'avoir provoqué le malheur de Gueule d'Argent. La mort de sa femme, épouse compréhensive et effacée qui fuit dans la prière et la piété les avanies de la vie conjugale, semble finalement dessiller les yeux de Don Juan Manuel; il partira à la recherche de la rédemption, après avoir distribué ses biens aux pauvres; il se mêlera au peuple, dont il deviendra une sorte de père spirituel, avant d'être tué par l'un de ses fils.

Au prix de la poésie

Les exigences du texte sont considérables et expliquent la longue absence de cette trilogie des grandes scènes. Le nombre de personnages est élevé, une centaine, et les difficultés posées par la multiplicité des lieux ne pourraient être résolues de façon réaliste qu'au cinéma. La marge de manœuvre scénographique pour cette œuvre ambitieuse est, par cela même, paradoxalement limitée. Jean Asselin a opté pour l'espace imaginaire, dont il a une solide habitude, mais qui n'est efficace qu'à la condition d'éveiller chez le spectateur une complicité soutenue. Le même décor a donc servi, dans cette production d'Omnibus, pour les trois pièces, décor assez neutre pour représenter les multiples lieux que les personnages parcourent sans arrêt, puisque certaines scènes ne durent que deux ou trois brèves minutes et que des actions parallèles, mais dans des endroits distants, doivent s'y dérouler.

1. Voir le compte rendu de ce spectacle dans *Jeu* 59, 1991.2, p. 166-169.

2. *Comédies barbares*, Paris, Actes Sud, 1991, 199 p. Préface de Jorge Lavelli; traduction et adaptation : Armando Llamas.

L'espace scénique central est entièrement libéré, tantôt rue ou chapelle, tantôt salle à manger ou cours d'eau; les lieux ne sont repérés que par les accessoires ou par les paroles ou le comportement des personnages. Les accessoires sont apportés et retirés au fur et à mesure que le besoin s'en présente, avec une prestesse et une discrétion exemplaires, exception faite pour la dernière pièce, où une espèce de mât, attaché par des cordages aux cintres de façon plutôt encombrante, sera là en permanence, inutilement le plus souvent. Un sentier monte à partir de la droite et ceinture la scène à mi-hauteur au fond et à gauche, créant, très économiquement, un deuxième niveau de jeu riche de possibilités. Avec deux voies d'accès vers les coulisses, ce dispositif scénique très fonctionnel suffit

pour parer à toutes les exigences topographiques des *Comédies barbares*.

Il a fallu toutefois payer le prix de cette économie extrême des moyens, et ce prix, je le crains, s'avère en fin de compte élevé, car c'est celui de la poésie. Le lieu scénique était trop restreint pour suggérer la grandeur d'espace nécessaire à l'expression, à la fois intérieure et extérieure, de ce monde en mouvement perpétuel. Même si certaines scènes sont parfaitement réussies (telle l'apparition de l'Enfant Jésus à Doña Maria, d'une fantaisie merveilleusement poétique), l'impression d'ensemble finale qu'on retire de la production montréalaise des *Comédies barbares* est celle du huis clos, de l'étouffement, ce qui va à l'encontre de l'éclatement psychologique et social

Photo : Robert Etcheverry.



recherché par le dramaturge. Beaucoup de bruit et de fureur pour peu de chose, a-t-on envie de croire. Il semble malgré tout que le problème n'était pas uniquement celui du spectacle.

Entre roman et drame

La lecture du texte ne fait que confirmer l'impression ressentie plus vaguement lors de la représentation, à savoir que la trilogie de Valle Inclán, si elle semble chargée d'événements houleux, est bien mince en ce qui a trait à l'action. La première pièce, *Gueule d'Argent*, peut donner facilement le change par son rythme rapide, presque haché, ce qui rend en revanche ardue la compréhension, surtout lors de la première demi-heure; on y fait la connaissance de la famille Montenegro et l'on est intrigué par l'hostilité des fils à l'égard de leur père, et par le caractère de Don Juan Manuel, où se confondent grandeur et morgue.

Mais dès la deuxième pièce, *l'Aigle emblématique*, on sent que l'action s'embourbe; l'hostilité entre père et fils piétine dans les redites d'accusations et d'injures, tandis que le suicide manqué d'Isabel est presque prévisible, compte tenu de la sensibilité déchirée de la jeune fille et de l'impasse amoureuse où elle est prise. Son sauvetage ne semble même pas nécessaire au déroulement de la troisième partie, *Romance de loups*, où elle ne paraît qu'en figurante. Quant au repentir de Don Juan Manuel, il revêt toutes les apparences du déjà vu et semble s'inscrire bien évidemment dans la tradition du «grand chrétien, grand pécheur», chère à la tradition catholique. La horde de pauvres qui suivent Montenegro et l'entourent comme une cour des miracles singe le chœur grec, mais ne réussit pas pour autant à transformer le drame spirituel, déjà affaibli par la visée parabolique de ce repentir mystico-social, en tragédie. Le parricide qui clôt la trilogie ainsi que

l'ultime réplique : «Il était notre père! Il était notre père! — Nous sommes maudits! Le procès qui va suivre va durer au moins vingt ans!», tentent de faire déboucher le drame spirituel sur le drame politique (les points de repère historiques sont rares, voire inexistant), mais de façon trop inattendue pour être convaincante, comme s'il y avait là une récupération *in extremis* de la vie de Montenegro.

Il est donc difficile de parler de «modernité» à propos de l'œuvre de Valle Inclán. Par plusieurs de ses aspects, sa trilogie semble appartenir bien plus au XIX^e siècle qu'au XX^e. Ces réserves expliqueraient en partie la réticence du public à l'égard de son œuvre dramatique, qui tient du roman par certains aspects; le meilleur s'en trouve peut-être dans les didascalies, écrites avec soin et lyrisme, surtout dans les deux dernières parties, et dont beaucoup sont fort développées, sans qu'on y décèle une utilité dramatique immédiate; il y a dans cette surcharge d'indications un plaisir poétique indéniable, mais qui est perdu pour la scène. La trilogie gagne même à être *lue* comme un roman.

Corps en fête

Parler d'Omnibus ne peut se faire sans référence au jeu extrêmement physique, voire athlétique dans certains cas, des comédiens. Le spectacle tient de la fête et de la foire d'empoigne; c'est le plaisir du mouvement pur, du corps devenu énergie, que je retiens surtout de cette production et qui m'habite longtemps encore après la représentation. Mais cette fête du corps atteint souvent à l'art, par l'insistance suggestive des mouvements individuels ou de groupes. Dans le premier cas, je donnerai pour exemple la façon dont les comédiens, pour mimer une attaque de la meute de chiens lancés contre eux par l'un des fils de Don Juan, agitent leur jupe ou leur

pantalon, en tournoyant sur eux-mêmes; la meute est, bien sûr, invisible, mais la bande sonore, toujours efficace, retransmet des aboiements d'un réalisme terrifiant. De même, Gueule d'Argent entre en scène presque toujours à cheval, cheval également invisible, mais il suffit d'une bride tenue fièrement haut, d'une démarche raidement déjetée et de claquements de talons pour créer l'illusion du trot. La magie fonctionne d'autant mieux que les éléments en sont simples.

Jean Asselin a su trouver des solutions tout aussi ingénieuses aux problèmes posés par des scènes «impossibles», celles, entre autres, où se manifeste plus clairement le mélange grotesque de farce et d'épouvante nommé *esperpento*, dont Valle Inclán est friand, situations extrêmes où l'humain se découvre, dans tous les sens du mot. Je pense en particulier à la profanation d'un cimetière par Don Farruquigno, carabin à la recherche d'os humains où le macabre grand-guignolesque est équilibré par l'humour et l'érotisme. On y voit, à travers une fenêtre, le cadavre ahuri et à moitié décomposé dresser le buste hors du chaudron où il est censé bouillir pour se décharner complètement, pendant que Gueule d'Argent, à l'avant-scène, est en train de se livrer à certains ébats avec Palombe, tous deux bien nus. La conversation décontractée entre les personnages devient, compte tenu de la situation, d'un insolite inquiétant.

Seize comédiens ont réussi la gageure, durant toute la demi-journée que durait la représentation complète de la trilogie, de nous faire croire à l'existence d'une centaine de personnages; à l'exception de Raymond Cloutier qui n'incarnait que le seul Don Juan Manuel, un Juan plutôt poids lourd, avare de nuances, mais tout de même tenace, tous ces comédiens assu-

raient plusieurs rôles et devaient changer de costume — et de peau — parfois en quelques secondes. Le parti pris picaresque de l'interprétation faisait ressortir le grouillement très vivant des événements, mais ne se prêtait guère aux raffinements psychologiques. S'il y a eu événement avec les *Comédies barbares*, c'est par le tour de force que cette production représente plus que par la force dramatique du texte de Valle Inclán.

Alexandre Lazaridès