

Du risque, du réconfort... et de la pertinence de monter *les Bonnes et Catoblépas*

Marie-Christiane Hellot

Number 101 (4), 2001

Le risque, à quel prix?

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26305ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Hellot, M.-C. (2001). Du risque, du réconfort... et de la pertinence de monter *les Bonnes et Catoblépas*. *Jeu*, (101), 93–98.

Du risque, du réconfort... et de la pertinence de monter *les Bonnes et Catoblépas*

Analyser des productions en leur appliquant les critères sur lesquels on s'entend généralement pour définir le théâtre « à risque » revient au fond à se demander si le « risque » encouru était justifié. En cet automne 2001, où la planète est confrontée à d'essentielles questions de vie et de mort, cette question-là, posée à un phénomène – le culturel – lui-même à la fois inutile et essentiel, a pris un caractère encore plus pressant que d'habitude. C'est dans la psychose qui a suivi les attentats terroristes contre les États-Unis et dans un état d'esprit que les circonstances rendaient plus exigeant que j'ai assisté (à un jour d'intervalle) à la création au Théâtre d'Aujourd'hui d'une œuvre d'un Québécois contemporain, Gaétan Soucy, *Catoblépas*, et à la relecture d'une œuvre importante du répertoire français du XX^e siècle, *les Bonnes* de Jean Genet, ce légendaire marginal. Avec à l'esprit cette interrogation : ces deux productions, mises au jour, l'une par le réputé maître d'œuvre du Théâtre UBU, Denis Marleau, l'autre par l'animateur du groupe argentin TSE, Alfredo Arias, valaient-elles qu'ils leur consacrent quelques mois de leur vie ? Tout ce qu'une production demande d'intelligence, de créativité et de travail à ses artisans, les subventions gouvernementales sans lesquelles aucune activité culturelle ne verrait le jour, et, pour finir, l'effort que fait le spectateur en se déplaçant pour reconnaître le bien-fondé de l'entreprise, tout cela, en fin de compte, était-il justifié ?

Ni le divertissement ni l'engagement

Dans les semaines suivant les événements dramatiques du 11 septembre, on aura vu les salles de spectacle moins pleines qu'à l'habitude, les musées un peu plus vides. On serait donc porté à se dire que ce n'est pas là que la majorité des gens viennent chercher réflexion, ressourcement, voire réconfort. Peut-être évidemment auraient-ils eu besoin ou envie simplement de divertissement. Dans la pré-entrevue qu'il a accordée à *Ici* avant d'offrir à la scène québécoise sa propre adaptation de *Six Personnages en quête d'auteur*, Wajdi Mouawad, auquel on ne pourrait reprocher d'être superficiel, avouait qu'il s'était demandé le 11 septembre si ce n'était pas le moment de faire cadeau aux spectateurs d'un peu de légèreté : « Notre première réaction fut de nous dire : et si on montait *Mais n'te promène donc pas toute nue*, de Feydeau¹. » La tentation n'a pas été très longue...

1. Entrevue accordée à Pierre Thibeault, *Ici*, 4 octobre 2001.



Catoblépas de Gaétan Soucy,
mis en scène par Denis
Marleau et présenté au
Théâtre d'Aujourd'hui
(Théâtre UBU/CNA, 2001).
Sur la photo : Ginette Morin
et Annick Bergeron. Photo :
Richard-Max Tremblay.

Mais revenons au réconfort. Il n'y en a pas beaucoup dans l'œuvre de Gaétan Soucy. De la vie en général et de la littérature en particulier, le romancier récemment devenu dramaturge a une conception impitoyable et très élevée qu'il a exposée dans *Voir* à Marie Labrecque (12 septembre 2001).

Les gens se comportent comme des imbéciles : ils fuient constamment la conscience de la condition humaine, la réalité de la mort, parce qu'on les entretient dans l'idée qu'il faut être bien dans sa peau. La littérature, c'est mettre le nez du chien dans sa crotte. On essaie de plus en plus de « vendre » la culture comme étant un moyen d'évasion. C'est une conception avilissante, non seulement de l'art mais aussi de l'être humain.

Les spectateurs qui, en ces jours d'inquiétude, sont allés voir *Catoblépas*, la première pièce du père de la terrible *Petite Fille qui aimait trop les allumettes* ne devaient donc pas espérer se faire changer les idées. Quant au divertissement, de son propre aveu, Soucy en a une vision très pascalienne. Dans l'entretien qu'il a donné à Stéphanie Jasmin pour le programme du Théâtre d'Aujourd'hui où la pièce a été créée, il revient sans ménagements sur son refus d'une œuvre d'art purement « divertissante », au sens étymologique de ce qui nous écarte de notre dignité d'être humain, la lucidité.

[...] il s'agit pour moi de mettre en scène, tant au théâtre que dans un récit, la *gravité de la vie* [...] je me suis toujours opposé à cette conception débilante qui voit dans la littérature, ou dans l'art en général, un moyen d'évasion. Rien ne m'agace davantage que cette esthétique de la distraction, de l'*entertainment*. Les gens au contraire passent leur temps à s'évader, à se distraire, à fuir la gravité de la vie, à ne pas penser à la mort.

Dont acte. Et un bon point en faveur de *Catoblépas* ! Une pièce de théâtre qui ramène à l'essentiel, c'est-à-dire à la condition humaine, mérite de toute façon qu'on prenne le risque de la présenter. Même dans le cas où la réussite ne serait pas au rendez-vous, ce qui n'est pas le cas, cette première production de *Catoblépas* se situant sous le signe de la rigueur, de la beauté et de l'intensité.

Si le théâtre de Gaétan Soucy, comme celui de Genet, apporte des éléments de réponse aux questions que se pose notre temps, c'est paradoxalement parce qu'il s'agit là de questions de tous les temps. Inutile de chercher chez eux quelque illustration sociale. Rien de plus intemporel, de moins situé que *Catoblépas*, dont les repères effacés ne tracent ni époque ni pays, ne laissant que deux femmes l'une en face de l'autre. Quant aux *Bonnes*, rien ne serait plus étranger au sens de l'œuvre de Genet que d'y voir un plaidoyer contre la bourgeoisie ou pour améliorer le sort d'une catégorie sociale humiliée. L'interprétation d'Alfredo Arias gomme d'ailleurs toute trace d'inscription historique ou géographique de la pièce dans un contexte précis. Genet lui-même est très clair là-dessus. Au journaliste de *Playboy* qui lui demandait si « dans *les Bonnes* [il était] pour les domestiques contre les patrons », il répondait en définissant ainsi la fonction de l'imaginaire et le rôle symbolique du théâtre :

[...] je crois que le syndicat des gens de maison fait plus pour les domestiques qu'une pièce de théâtre. [...] Un critique a dit que les bonnes ne « parlaient pas comme ça ». Elles parlent ainsi mais à moi seul à minuit [...] il faut savoir entendre ce qui est informulé... Il se pourrait que j'aie écrit ces pièces contre moi-même. Il se pourrait que je sois les Blancs, le Patron, la France et que j'essaie de découvrir ce qu'il y a d'imbécile dans ces qualités... je me fous de la fonction².

Assurance... tout risque ?

Il n'y a pas de véritable théâtre – c'est vrai de toute forme d'art, évidemment – qui n'implique un certain risque. On ne se dévoile pas impunément. Le théâtre de création, lui, repose, par essence, sur l'idée et sans doute le désir, le plaisir du risque. On n'explore pas des terres nouvelles sans en payer un certain prix, mais le plaisir est souvent à la mesure du danger.

Le Théâtre UBU, grâce en bonne partie à son fondateur, Denis Marleau, metteur en scène de ce *Catoblépas* qu'on offrait l'automne dernier à notre besoin de renouveau, est né d'une démarche à la fois classique et marginale, ludique et grave. Marleau a de l'innovation artistique une conception qui s'appuie à la fois sur la recherche formelle et sur le retour aux grands textes. Cette démarche était profondément originale dans le contexte des années 80 qui voyait la consécration du théâtre réaliste. Il serait profondément injuste – et stupide – de lui reprocher le fait que toutes ses entreprises aient été couronnées de succès et qu'après avoir retenu l'attention des spectateurs « avertis », elles attirent maintenant un large public. Inutile également de lui demander de reformuler une vision aussi rénovatrice que sa conception d'un art de la scène total et intégrateur. On ne refonde pas deux fois le Théâtre UBU. On ne fait pas partie deux fois de l'avant-garde. Après avoir servi des auteurs aussi divers et considérables que Lessing, Goethe, Bernhard et Maeterlinck, après avoir retrouvé en Normand

2. Jean-Marie Magnan, *Jean Genet*, Paris, Seghers, 1966, p. 178.

Chaurette une esthétique proche de la sienne, voilà qu'il prête sa stylistique rigoureuse au beau texte de Gaétan Soucy.

Si la création comporte un risque, il faut donc dire qu'en allant chercher le tandem Soucy-Marleau, le Théâtre d'Aujourd'hui et le CNA, coproducteur du spectacle avec le Théâtre UBU, mettaient toutes les chances de succès de leur côté : Marleau réussit tout ce qu'il entreprend et *la Petite Fille qui aimait trop les allumettes*, à laquelle *Catoblépas* fait suite, a été littéralement encensée par la critique ! Il faut néanmoins les remercier d'avoir été les premiers à nous permettre de projeter sur scène le monde parfaitement original de Gaétan Soucy.

Créer une œuvre représente certes un pari pour des gens de théâtre qui jonglent avec de maigres budgets. Mais reprendre une pièce célèbre d'un auteur culte en représente un autre. Sans compter la critique toujours encline à regarder avec méfiance la énième reprise de *l'Avare* ou du *Songe d'une nuit d'été*, les spectateurs, qui iront sans doute nombreux sur l'« assurance » du grand nom, Molière, Shakespeare ou Genet, manifesteront de diverses manières leur déception s'ils ne retrouvent pas la voix aimée et familière. Avec Genet, il est vrai, le théâtre dit de répertoire prend un caractère nettement inconfortable. C'est peu de dire que Genet dérange. Il est le malaise incarné. La mise en scène de l'homme de théâtre franco-argentin Alfredo Arias accentue encore le caractère de déséquilibre, de transgression propres au monde de Genet. En jouant lui-même Madame, certes, il ne fait qu'entériner le désir du dramaturge que le rôle de la patronne soit tenu par un homme. En confiant deux des trois rôles à des interprètes argentins, il ajoute déjà un élément de décalage. L'arrivée de Madame, grotesque et outrée, en travesti de music-hall, va cependant déséquilibrer le rythme de la pièce. Présenter le cérémonial de la mort comme une farce burlesque était un pari beaucoup plus risqué. Pari difficile et fascinant mais pas complètement tenu, à mon avis. Les deux sphères de jeu, celle des sœurs, si humaines et si douloureuses, qui descendent au plus profond de leurs hantises et de leurs fantasmes, et celle de Madame, simple apparence au langage « déréalisé », qui appartient au monde des pantins et des automates, ne sont pas clairement délimitées. Arias lui-même, époustouflant dans son numéro de cirque initial, ne tiendra pas jusqu'à la fin le rythme de cette étonnante proposition. Mais, comme en patinage artistique, on tiendra compte du quotient de difficulté !

Primauté au texte

Les Bonnes et *Catoblépas* présentent de troublantes similitudes de forme. Dans les deux cas, deux femmes, attachées par les liens les plus forts qui soient, des mères d'un côté, des sœurs de l'autre, se déchirent autour et à propos d'un être symbolique, expression et révélation de leurs peurs et de leurs pulsions les plus profondes. Il n'est pas jusqu'à la thématique qui se ressemble, avec ces procès intérieurs, ces intrigues en jeu de miroir et cet obsédant motif de la gémellité, commun aux deux pièces.

Si les propositions théâtrales sont proches, les styles diffèrent cependant. Dépouillée jusqu'à l'austérité, la mise en scène de Marleau n'a gardé qu'un seul élément de décor, cette passerelle où s'affrontent les deux mères et qui met face à face en les divisant, comme de chaque côté d'un miroir, les spectateurs. Lieu de parole à l'économie

Les Bonnes, mises en scène par Alfredo Arias et présentées à l'Espace GO à l'automne 2001 (Groupe TSE/Athénée Théâtre Louis-Jouvet). Sur la photo : Laure Duthilleul, Alfredo Arias et Marilù Marini. Photo : T. Lepera.



classique, ce pont surélevé oppose deux langages, un discours racinien, plein d'autorité et de passion contenue, et une parole décousue, pathétique et enfantine. Chez Arias, le salon-chambre à coucher où officient les sœurs domestiques, vide quand commence le cérémonial, va peu à peu se peupler des formes de leurs fantasmes, jusqu'à se transformer en une sorte de fond de commerce d'attributs féminins.

Mais comme dans la production Soucy-Marleau, les transgressions imaginées par Arias sont directement issues du texte à la beauté vénéneuse qu'elles servent. Peut-être est-ce là la parenté la plus réelle entre les deux pièces, cette prééminence de textes forts, étrangers à tout réalisme, à la poésie sombre et intense, au style somptueux et chatoyant. À une époque de scénographie toute-puissante – particulièrement au

Québec –, ce théâtre recentré sur son texte représente un critère, sinon de qualité, du moins de renouvellement. Il est indéniable que cette première œuvre dramatique de Gaétan Soucy s'inscrit dans une mouvance minoritaire, mais importante, dont Normand Chaurette me semble le représentant le plus notoire.

Pour (ne pas) conclure ces réflexions un peu décousues, deux citations, qui ne sont pas sans écho dans les temps que nous vivons. La première date de 1963. Jean Genet y donne une définition simple et complète du rôle symbolique du théâtre. L'autre date de l'automne dernier. Elle est de Brigitte Haentjens, qui venait de signer une mise en scène radicalement actuelle – on dirait postmoderne, si l'expression avait encore un sens – du *Hamlet-machine* où Heiner Müller a transposé le personnage de Shakespeare dans l'histoire de notre temps :

Sacrées ou non, ces bonnes sont des monstres, comme nous-mêmes, quand nous nous rêvons ceci ou cela [...] je vais au théâtre afin de me voir, sur la scène tel que je ne saurais – ou n'oserais – me voir ou me rêver, tel pourtant que je me sais être³.

Je m'interroge sur la pratique du théâtre aujourd'hui, dans un contexte comme le nôtre qui est essentiellement marchand, où le discours de l'art est un discours de consommation. Je ne crois pas pouvoir changer le monde, mais je peux au moins fournir, comme le dit Müller, des petits foyers de résistance et d'imagination qui permettront une autre vision du monde⁴ [...]

Le voilà, le seul risque authentique, celui qui renouvelle le théâtre depuis que les premiers tragiques grecs ont chaussé leurs cothurnes : créer de petits foyers de résistance et d'imagination. Et par là, peut-être, paradoxalement, y trouver un certain réconfort. Pour citer de nouveau ce dramaturge issu de la guerre qu'est Wajdi Mouawad s'exprimant dans *Ici* : « Je crois que lorsqu'il fait surgir l'impossible, le théâtre peut nous laisser un peu moins démunis face à la tragédie⁵. » **■**

**Le voilà, le seul
risque authentique,
celui qui renouvelle
le théâtre depuis
que les premiers
tragiques grecs
ont chaussé leurs
cothurnes : créer
de petits foyers
de résistance et
d'imagination.**

3. Geneviève Serreau, *Histoire du nouveau théâtre*, Paris, Gallimard NRF, coll. « Idées », 1966, p. 122.

4. Entrevue réalisée par Amélie Giguère pour *Ici*, 4 octobre 2001.

5. Art. cit.