

## Pour en finir une fois pour toutes avec Carmen

Hans-Jürgen Greif

Number 69, March 1988

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/45165ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

Les Publications Québec français

### ISSN

0316-2052 (print)

1923-5119 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this article

Greif, H.-J. (1988). Pour en finir une fois pour toutes avec Carmen. *Québec français*, (69), 68–70.

# Pour en finir une fois pour toutes Avec CARMEN



hans-jürgen greif

Robert Lepage n'est pas à ses premières armes avec « Carmen » : déjà en 1981, à la salle du théâtre La Bordée, la troupe du « Théâtre de Bonne Humeur » avait présenté, sous sa baguette, une première « Carmen ». Cette production, passée inaperçue, utilisait déjà à l'état embryonnaire des éléments que l'on retrouve dans la deuxième « Carmen » de Lepage : partition transcrite pour guitare électrique et batterie, un nombre d'acteurs restreint au minimum, texte écourté. En reprenant l'opéra de Bizet, l'instrumentation a été renouvelée : cette fois, la transcription de la partition a été effectuée pour un synthétiseur Kurzweil 250, un puissant ordinateur permettant des effets sonores nouveaux avec, comme support pour le raccordement des numéros, un Macintosh de Apple.

Dans son mot d'introduction de cette production, Lepage écrit qu'il voulait d'abord l'intituler

*La « comédie » de Carmen, afin de démontrer qu'au théâtre, la ligne de démarcation entre la grandeur d'un sentiment sincère et son côté ridicule est souvent très mince. Mais pour attirer l'attention sur autre chose que son aspect parodique, j'ai décidé d'intituler le spectacle « Pour en finir une fois pour toutes avec Carmen », ajoutant ainsi une notion plus sérieuse, en confrontant dans un même titre deux énergies contradictoires : celle de l'amour, Carmen, et celle de la mort suggérée par le « pour en finir une fois pour toutes ».*

Il nous semble pourtant que la signification du titre nous mène plus loin encore : non seulement faut-il concevoir que le comique, voire le grotesque, se

frotte inévitablement au tragique (le livret de Halévy et Meilhac offre une foule de possibilités en ce sens), mais encore peut-on dépasser l'intention initiale du metteur en scène en supposant qu'il ne voulait pas seulement procéder à l'assassinat de Carmen par tous les hommes qui l'entourent. Lepage veut en finir une fois pour toutes avec la Carmen telle que nous la connaissons : femme éprise de liberté, certes, mais d'une liberté vue comme un fruit défendu par la société qui projette un châtement exemplaire sur la scène. Il n'est pas un hasard qu'au cours de la présentation du générique nous voyons une série de diapositives sur l'écran movable, où nous reconnaissons des interprètes de production célèbres de l'opéra. Une page de la partition apparaît en rouge sur noir, les deux couleurs dominantes du spectacle, représentant la passion et la mort. Ses couleurs, Lepage les annonce dans un texte qui servira de leitmotiv à toute la production :

*L'amour est comparable au pétrole. Il est exploité de multiples façons. Il est notre principale source d'énergie, et mis dans les mains maladroites d'un être humain, il devient EXPLOSIF.*

Toujours à la recherche de « métaphores poétiques », Lepage vient de mettre la main sur une matière qui le sert admirablement bien : en plaçant l'action de l'opéra près d'une tour de pompage, il combine non seulement les couleurs (rouge-feu et noir) porteurs de l'œuvre, mais il exploite également la machine elle-même, qui devient tour à tour cheval, taureau, prison, tout en servant de base pour les numéros d'acrobate. Cette nouvelle « Carmen » n'est donc pas guidée par la quête d'un modernisme à tout prix ; elle se situe, au contraire, dans la ligne de pensée d'un metteur en scène qui, dès le début de son spectacle, établit les règles selon lesquelles il fera dérouler le jeu.

Afin de mieux camper encore cette Carmen, plus « conséquente » que celle d'autres productions, et plus logique dans sa démarche face aux hommes qui l'entourent, Lepage la différencie également par sa voix : elle est la seule à pouvoir s'exprimer dans les coloris de la chanteuse professionnelle, tandis que les autres voix restent au stade du dilettantisme. Il se crée ainsi un contraste éclatant entre le savoir-faire d'un personnage en pleine possession de ses moyens et les aspirants à l'amour (Don José, Escamillo). Ce contraste suscite nécessairement des tensions chez le spectateur qui, habitué à une performance où les voix s'accordent, perçoit les dissonances comme l'effet du grotesque. De fait, tous les autres personnages — Micaëla, Don José, Frasquita, Mercedes, Escamillo, le Dancaire — portent clairement les marques d'un souci qui les réduit au stade d'enfants, manipulés par Carmen, la seule à agir de façon souveraine. Pour mieux définir ce nouveau concept de Carmen, il fallait réajuster le texte du livret original. Lepage a scrupuleusement respecté ce qui allait rester du texte de Halévy et Meilhac, mais les importantes coupures font ressortir une ligne de conduite surprenante : en supprimant toutes les scènes de masse (à la manufacture de tabac, sur la place publique, à l'arène) et en ne gardant que celles où Carmen est confrontée à l'individu, elle se développe très rapidement vers un caractère immuable dans l'inconstance de l'amour. Carmen s'identifie immédiatement à « l'appel lointain », la soif d'une vie menée ailleurs (« loin d'ici, sous d'autres cieux »), au milieu des hors-la-loi. L'amour libre n'est que l'unique façon de vivre du seul personnage pluri-dimensionnel sur la scène ; les autres restent enfermés dans les carcans des conventions.

Il nous semble important de souligner la cohérence du concept de Lepage en ce qui concerne la relation entre Carmen et la mort. Là encore, le décor sert l'intention du metteur en scène : dès l'entrée de Carmen, la mort s'est créée une place prépondérante. D'abord, Don José tue un contrebandier agrippé à la pompe après que Carmen lui ait jeté sa fleur rouge ; ensuite, la mort fait actionner

Adaptation de l'opéra de Bizet par Robert Lepage

avec sa faux le mécanisme du balancier de la pompe, baissant la faux vers Don José au dernier « prends garde à toi » de Carmen. Le balancier bat littéralement la mesure du temps alloué aux protagonistes, temps qui se déroule tantôt au ralenti, tantôt à l'accélération (cf. scène 4, II<sup>e</sup> acte, où Escamillo et Carmen se caressent frénétiquement).

Nous pourrions énumérer et commenter ici les multiples usages de la pompe, recouverte d'un feuillage et se transformant en forêt, ou encore pivotant sur elle-même, chargée de tables et de chaises pour indiquer l'ivresse de Don José. Mais elle sert avant tout les propos de la mort : c'est ici que les cartes prédisent l'assassinat de l'héroïne, et c'est à ses pieds que la mort et l'amour exécutent une danse macabre extraordinairement ingénieuse au début du III<sup>e</sup> acte. Carmen, montée sur la base de la pompe, assiste au ballet exécuté par deux personnages, tous deux porteurs de faux qui s'élèvent et s'abaissent à la cadence de la pompe, coupant à chaque mouvement, à la manière des Parques, le fil du temps. Beau coup resterait à dire au sujet des effets visuels de ce spectacle, remarquables à cause de leur portée. Lepage crée, par des faisceaux lumineux venant de la scène, des liens entre la salle et l'espace scénique ; il exploite à fond les possibilités de l'éclairage capable d'établir des lieux, d'indiquer le passage du temps et d'annoncer, soit par l'intensité de la lumière, soit par les coloris, l'émotion à pressentir dans une scène.

Un mot encore en ce qui concerne le traitement de la partition, respectée sur le plan de l'harmonie. Daniel Toussaint et Bruno Fecteau (en fait, c'est au dernier que revient la plus importante responsabilité du côté musical de ce spectacle) ont utilisé l'ordinateur non pas pour imiter un orchestre — un piano et quelques cordes auraient suffi — mais ce synthétiseur offre des qualités étonnantes : les mêmes airs peuvent être reproduits de multiples façons, le volume s'adapte à celui des voix sur la scène, les couleurs des instruments invoqués sont aussi riches, mais plus malléables encore que ceux d'un orchestre, et les effets de distorsion restent uniques.

En concluant, l'on peut dire qu'il s'agit d'une « Carmen » qui, dans la logique du personnage, se situe certainement avant celui créé par Mérimée, dépourvu de mièvreries, d'une sincérité telle que les autres acteurs du drame en deviennent grotesques. En créant cette « Carmen », Lepage nous propose une image plus épurée d'un personnage issu habituellement d'un folklore souvent pénible à supporter. Et parce qu'elle ne nous est pas familière, cette « Carmen » dérange, au lieu de passionner.

N.B. : L'auteur tient à remercier madame Marie Laliberté pour sa collaboration.

# Le théâtre de RONFARD

gilles girard

Posologie : spécialistes s'abstenir ; les autres, qui n'auraient pas eu l'occasion de frotter leur cervelle contre celle de ce formidable iconoclaste qu'est Jean-Pierre Ronfard, peut-être l'occasion de glaner un point de repère ou de dénicher un jalon au cours de cette trop rapide incursion à travers une production très riche et protéiforme. L'entreprise est relativement biaisée puisque sélective et réductrice, ne retenant que les textes publiés (à l'exception de *Scène 85*)<sup>1</sup>. Or on sait évidemment depuis Artaud, depuis la comedia dell'arte, depuis l'origine du théâtre oriental que le théâtre ne se limite pas aux mots surtout pour l'œuvre d'un dramaturge qui, comme dans ce cas-ci, est d'abord et aussi un metteur en scène, un comédien, un animateur de théâtre à l'Espace libre, fondateur du Théâtre Expérimental de Montréal devenu en 1979 le Nouveau Théâtre Expérimental, homme de théâtre sans frontières et polyvalent, à l'avant-garde et sur la ligne de front des tendances les plus dynamiques du théâtre au Québec. La part de l'écriture demeure considérable dans son travail polymorphe et les titres s'additionnent avec régularité. Les répliques encadrées et truffées de didascalies sont virtuellement théâtralisées et livrent déjà plusieurs strates de sens que l'on est convié à décoder. Ici est surtout retenu le rappel d'une évidence mais capitale : la confrontation récurrente et tonifiante de textes à quelques-uns des mythes nourrissant — gastronomie ou « fast food » selon chacun — notre univers culturel.

Les mythes inscrits dans la mémoire collective se métamorphosent au cours des siècles et ils continuent de questionner le présent qui les éclaire de ses caractéristiques propres et les renouvelle. Le théâtre de Ronfard s'approprie ces cristallisations des rameaux de l'imaginaire pour les secouer ; il désamorce le mythe, l'investit et s'y mesure. Premier grand festin : Shakespeare.

## Vie et Mort du Roi Boiteux

*Vie et Mort du Roi Boiteux*, temps fort de la dramaturgie québécoise, « une épopée sanglante et grotesque » télescopant les genres. Mythes, légendes, éléments historiques, merveilleux, fantasmes se bousculent dans cet univers de transgression et d'anarchie où se coalisent la superbe et la dérision, le sublime et le grotesque, le tragique et la caricature.

Six pièces découpent cette vaste fresque — la naissance, l'enfance, le printemps, la jeunesse, les voyages, la cité — le tout encadré par un prologue et un épilogue. Dans la généalogie du roi, deux familles, les Ragone et les Roberge, se déploient à travers la saga shakespeareienne et chaotique de tout un peuple bigarré où interviennent péle-mêle François Premier, Filippo et Catherine Ragone, la reine Néfertiti, Moïse et Albert Einstein, Bertolt Brecht et Aristote, Dieu le Père, Jeanne d'Arc et Mata-Hari. 210 personnages tous azimuts entraînent un éclatement du temps et de l'espace. Fluidité des rapports entre des segments temporels éloignés et juxtaposition de lieux dispersés aux quatre coins du monde et dans l'imaginaire : Azerbaïdjan, Poulo-Bidong, Soudan méridional, île d'Aea, mer Rouge, Papouasie, Samarkand, fleuve Saint-Laurent, Alaska, lac Titacana, New York, rue Bourbonnais.

Comme le complexe spatio-temporel, une thématique sans frontières égale-