

**(Dé)Libérer**

*L'Orestie*, d'Eschyle, traduction de Georges Lavaudant, mise en scène de Daniel Loayza, production l'Odéon Théâtre de l'Europe, Théâtre du Nouveau Monde, du 4 au 16 septembre 2001.

*Le Cid maghané* de Réjean Ducharme, mise en scène de Frédéric Dubois, production le Théâtre des Fonds de Tiroirs, Salle Fred-Barry, Théâtre Denise-Pelletier, du 4 au 20 octobre 2001

*À toi, pour toujours, ta Marie-Lou* de Michel Tremblay, mise en scène de Gill Champagne, production du Théâtre du Trident, Théâtre Denise-Pelletier, du 28 septembre au 20 octobre 2001.

Pierre L'Hérault

---

Number 182, January–February 2002

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/17880ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

L'Hérault, P. (2002). (Dé)Libérer / *L'Orestie*, d'Eschyle, traduction de Georges Lavaudant, mise en scène de Daniel Loayza, production l'Odéon Théâtre de l'Europe, Théâtre du Nouveau Monde, du 4 au 16 septembre 2001. / *Le Cid maghané* de Réjean Ducharme, mise en scène de Frédéric Dubois, production le Théâtre des Fonds de Tiroirs, Salle Fred-Barry, Théâtre Denise-Pelletier, du 4 au 20 octobre 2001 / *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou* de Michel Tremblay, mise en scène de Gill Champagne, production du Théâtre du Trident, Théâtre Denise-Pelletier, du 28 septembre au 20 octobre 2001. *Spirale*, (182), 46–47.

---

Tous droits réservés © Spirale magazine culturel inc., 2002

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

# (DÉ)LIBÉRER

## DOUZE METTEURS EN SCÈNE ET LEURS COUPS DE CŒUR

Lecture d'extraits de pièces montées au Théâtre du Nouveau Monde, dirigée par Martine Beaulne, Théâtre du Nouveau Monde, le 9 octobre à midi.

### L'ORESTIE d'Eschyle

Traduction de Georges Lavaudant, mise en scène de Daniel Loayza, production l'Odéon Théâtre de l'Europe, Théâtre du Nouveau Monde, du 4 au 16 septembre 2001.

### LE CID MAGHANÉ de Réjean Ducharme

Mise en scène de Frédéric Dubois, production le Théâtre des Fonds de Tiroirs, Salle Fred-Barry, Théâtre Denise-Pelletier, du 4 au 20 octobre 2001.

### À TOI, POUR TOUJOURS, TA MARIE-LOU de Michel Tremblay

Mise en scène de Gill Champagne, production du Théâtre du Trident, Théâtre Denise-Pelletier, du 28 septembre au 20 octobre 2001.

LES ÉVÉNEMENTS les moins spectaculaires ne sont pas nécessairement les moins significatifs. Ainsi m'est apparue la célébration sans appareil, « Les coups de cœur des metteurs en scène », que le Théâtre du Nouveau Monde avait programmée à midi le 9 octobre, jour anniversaire de sa fondation. Sur une scène nue, sans autres accessoires que des chaises, des lutrins et des micros, douze metteurs en scène (dont plusieurs sont également des auteurs et des comédiens) dirigés par Martine Beaulne lisent des extraits de pièces qu'ils ont montées à la maison cinquantenaire. Je cite dans l'ordre du programme : Martine Beaulne (*La Locandiera* de Goldini); Serge Denoncourt (*Le temps et la chambre* de Botho Strauss); Alice Ronfard (*Les Troyennes* d'Euripide); Yves Desgagnés (*La passion de Juliette* de Michelle Allen); Jean-Luc Bastien (*Les fées ont soif* de Denise Boucher); Jean-Pierre Ronfard (*La charge de l'original épormyable* de Claude Gauvreau) et, avec Lorraine Pintal, *Ha ha!* de Réjean Ducharme; Paul Buissonneau (*Faut jeter la vieille* de Dario Fo); Brigitte Haentjens (*Marie Stuart* de Marcia Daraini); Claude Poissant (*Le prince travesti* de Marivaux) et Jean-Louis Roux (*Le soulier de satin* de Paul Claudel). On y ajoute, « pour ne pas oublier... l'avenir », Jean-Frédéric Messier qui lit des extraits de sa pièce *extasy\_land.com*, créée au Conservatoire d'art dramatique de Montréal en avril 2000 et reprise à la Salle Fred-Barry la saison dernière. On pourra trouver que de ramener, en une heure et demie, à ces « grands moments » — et ils le furent en effet! — cinquante ans de théâtre, c'était, au moyen d'omissions et de distorsions obligées, proposer une vision quelque peu idéalisée, sinon étriquée du parcours du Nouveau Monde. Je retiendrai plutôt la valeur programmatique de l'exercice, beaucoup plus engageant et compromettant qu'un bilan rigoureux ou qu'une anthologie exhaustive, car ces coups de cœur de metteurs en scène toujours actifs dégagent le TNM de son passé pour l'inscrire dans le dynamisme de la modernité théâtrale montréalaise et québécoise,

et en faire ce lieu d'échange entre la tradition et la création qu'est un théâtre de répertoire.

Il y a bien eu quelques rappels de l'origine. Par exemple, l'extrait du *Soulier de satin* de Claudel lu par Jean-Louis Roux qui nous ramenait, plutôt qu'aux origines du TNM, à sa préhistoire, aux Compagnons de Saint-Laurent qui, dès 1942, présentaient *L'échange* dans lequel le tout jeune Roux jouait. Mais, et le programme le rappelait avec insistance, ce qui devait être le véritable rituel du retour aux origines, c'était *L'avare* de Molière, pièce inaugurale du TNM et inévitablement de la saison 2001-2002. Un retour plus formel que fervent, serais-je porté à dire, devant une bonne représentation, mais qui reste en deçà de l'attente, comme ces retrouvailles dont on attend vainement qu'elles ravivent l'émotion originelle. Claudel et Molière n'étaient-ils pas de faux commencements, donnant l'illusion d'un affranchissement des valeurs sociales et esthétiques établies (chrétiennes et classiques) dont ils étaient en réalité garants — ce qui fit paraître le TNM étranger à son milieu au moment de l'émergence du théâtre québécois?

### (Dé)libérer

Nous n'en sommes plus là! Les commencements se prennent cette fois de plus loin. Car je suis tenté de voir le véritable rituel du retour à l'origine s'effectuer, paradoxalement — mais est-ce paradoxal? — non pas par la reprise de la pièce fétiche, *L'avare*, mais par *L'Orestie* de l'Odéon de Paris qui ramène la troupe montréalaise, au-delà des faux départs, à Eschyle, c'est-à-dire au surgisement même du théâtre. Placé au balcon, je m'abandonnais à l'illusion d'être dans les gradins supérieurs de l'amphithéâtre antique. Illusion entretenue par la mise en scène de Georges Lavaudant et la scénographie — qu'il signe avec Isabelle Neveux — aussi efficaces que sobres et subtiles : du sable sur toute l'étendue du plancher et des toiles d'un blanc cassé sur le fond et les côtés de la scène; et des gestes mesurés et comptés de la part des personnages, dont celui

d'un vieillard traçant dans le sable, avec sa canne, les premiers mots du théâtre occidental. On nous conduisait ainsi directement au texte, comme si, seul, et pour la première fois, il existait dans sa contemporanéité et son ancienneté, grâce à la traduction de Daniel Loayza qui ne sacrifie ni à l'une ni à l'autre. Il convient d'en dire autant des personnages qui ne sortent pas des rôles fixés par Eschyle mais sont pourtant nos contemporains par leur costume moderne. « *Simplement*, écrit le metteur en scène, nous avons voulu vérifier par nous-mêmes qu'en effet, malgré la distance, l'Orestie est le plus vieux théâtre contemporain. » Je parlerais, à propos de cette représentation qui est un retour au temps premier du théâtre, d'intertemporalité plutôt que d'atemporalité, dans un sens absolu et à un double titre. D'abord, parce que revenir à Eschyle, c'est revenir à l'invention du dialogue, c'est-à-dire du théâtre. Ensuite, parce que l'invention du dialogue, du théâtre, c'est aussi l'invention de la démocratie, c'est-à-dire la substitution de la justice à la vengeance divine, de la parole (dé)libérante au *fatum*. Parce que le dialogue n'y relève pas que du ludique mais de la nécessité politique — au sens originel du terme —, *L'Orestie* montre que ce qui engage, dans le théâtre, c'est sa structure même, le dialogue.

### Jouer

Il ne vient pas spontanément à l'esprit de rapprocher Ducharme d'Eschyle, ne serait-ce que parce que la préoccupation de la « cité » n'est pas évidente chez l'auteur du *Cid Maghané* que nous propose, à la salle Fred-Barry, le Théâtre des Fonds de Tiroirs de Québec, dans une mise en scène de Frédéric Dubois. Pourtant, s'il est une entreprise emblématique de la Révolution tranquille et de la génération de l'Âge de la parole, c'est bien son écriture iconoclaste qui, non seulement exprime de la façon la plus radicale qui soit la libération de la société québécoise de ses vieilles normes, mais refuse, contrairement à d'autres, de s'ériger en nouvelle norme, tenant à

sa dimension « explorée » et ludique. C'est en ce sens que Michel Biron, dans son essai *L'absence du maître*, reconnaît en Ducharme l'« écrivain liminaire ». Car, commente-t-il, « l'écriture de la liminarité se détruirait si elle parvenait à se fixer dans un modèle esthétique ». Emblématique des années soixante, *Le Cid maghané* échappe au sens qu'on pouvait d'abord en dégager, soit, à travers la parodie de la pièce de Corneille, présentée comme norme éthique et esthétique, la rupture avec la norme française et classique. Ce sens, on en conviendra, ne préoccupe guère aujourd'hui, et sans doute pas du tout les jeunes comédiens de Québec. S'ils reprennent *Le Cid maghané*, c'est qu'ils découvrent, au-delà du sens accessoire, quelque chose d'autre qui les rejoint. Quoi? Peut-être simplement s'y retrouvent-ils, s'appropriant le texte et les personnages de Ducharme qu'ils habillent de leurs costumes phosphorescents, chaussent de leurs espadrilles, coiffent de leurs cheveux colorés... Il m'est apparu à certains moments que la pièce était abordée comme s'il s'agissait de la faire jouer par des enfants et que les jeunes comédiens s'y souvenaient de leurs jeux et de leurs images d'enfants (émissions, films, bandes dessinées, etc.) qu'ils utilisaient comme les matériaux pour reconstruire les personnages de Ducharme. Nous sommes ici tout à fait dans le rituel ducharmien pour qui les jeux d'enfants ne sont pas des enfantillages mais ce qu'il y a de plus sérieux. Les seuls qui engagent, comme en témoigne le « béréncien ». Les seuls qui gardent la lucidité en éveil. C'est la leçon retenue par le metteur en scène : « Merci à Monsieur Ducharme de nous permettre cette folle aventure. Sans son amour pour les mots, sans son message qui dit : « sans les enfants sur la terre, il n'y aurait rien de beau », les Fonds de Tiroirs ne seraient pas ce qu'ils sont : de grands enfants qui se contentent de vieux bouts de bois pour combattre tous les dragons du monde. » Ducharme plus actuel que dans les années soixante? Il se peut en effet que, le lisant après la fin des grands rêves, et ne pouvant plus le réduire à des questions ou à des sens définis, on se laisse entraîner dans la joyeuse, incessante et inquiétante déconstruction du sens à laquelle il s'adonne, c'est-à-dire au jeu d'une fantaisie qui est une libération plus qu'une liberté. Est-ce parce qu'ils sont sur le pas de l'« adultérie » que les jeunes semblent particulièrement bien placés — les mieux placés — pour saisir ce qu'il y a de fragile, d'inquiétant et de tragique sous la fantaisie ducharmienne dont ils se montrent d'excellents interprètes et spectateurs, comme en témoignent le superbe et complice *Cid Maghané* du Théâtre des Fonds de Tiroirs et le fait que le public étudiant du Théâtre Denise-Pelletier ait couronné *À quelle heure on meurt?* (*Spirale*, n° 179) meilleur spectacle de la saison 2000-2001?

## Chanter

Les Érinyes vengeresses auraient-elles repris leur pouvoir perdu à la fin de *L'Orestie?*, me suis-je demandé en voyant la représentation de *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou* offerte par le Théâtre du Trident au Théâtre Denise-Pelletier. La mise en scène de Gill Champagne met l'accent sur la présence fantomatique de Léopold et de Marie-Lou dans la vie de leurs filles, Carmen et Manon. Disons-le d'entrée de jeu, il s'agit d'une mise en scène audacieuse et novatrice — qui contrebalance quelque peu l'interprétation molle du texte —, contrevenant même aux prescriptions scéniques de Tremblay. La scène est recouverte d'eau, sur laquelle flottent de pe-



Paris de Clara Gutsche, 2000

DR

tits îlots formés de bouteilles de bière, de lampions, de statues, etc. Deux îlots plus importants se détachent de l'ensemble. Le premier est constitué de la cuisine où s'est enfermée, depuis la mort-suicide des parents, Manon à laquelle sa sœur Carmen, chanteuse western rend visite. La forme du deuxième, une porte posée à l'horizontale sur son cadre émergeant de l'eau, intrigue jusqu'à ce qu'elle livre passage à Léopold et Marie-Lou surgissant des profondeurs marines. On comprend alors que cette porte est celle de la cuisine et celle du tombeau confondus dans l'imagination morbide de Manon. Voilà une façon inédite de mettre en scène l'entrecroisement temporel que Tremblay utilisait pour la première fois en entremêlant deux conversations tenues à dix ans de distance — celle du présent entre Manon et Carmen, celle du passé entre Marie-Lou et Léopold. À cet égard, la production du Trident est parfaitement efficace et donne à la pièce de Tremblay une dimension nouvelle. Les déplacements de

Léopold et de Marie-Lou, ralentis par la résistance de l'eau, suggèrent le mouvement de figures flottant sur l'espace imaginaire. Les rapports symboliques de l'eau et de l'inconscient insistent sur les effets toujours agissants de l'événement traumatique — la mort des parents —, et, par-delà cette mort, de la haine et de la violence dont elle était le dénouement choisi. Contrairement à la didascalie scénique voulant que « [l]es personnages ne bougent jamais et ne se regardent jamais », Marie-Lou et Léopold, tournant autour de l'îlot-cuisine, hantent ici littéralement la vie de Manon et de Carmen. La lecture de Champagne rend très concrète l'emprise du passé sur le présent et la difficulté, voire l'incapacité, de s'en défaire. Du coup, elle met en relief un débat qui ne me paraît pas étranger à celui de *L'Orestie*, car il oppose la volonté de Carmen de s'en sortir, malgré les limites entrevues de la libération, à la complaisance de Manon envers son destin malheureux : « Pour moi, être libre, dit Carmen, c'est de chanter des chansons de cow-boy, au Rodéo, pis après! C'est toujours ben mieux que de rester gommée dans son passé, un chapelet à la main pis les yeux dans le beurre! » La dernière réplique de la pièce, l'invitation au suicide de Léopold : « Viens-tu faire un tour de machine, avec moi, à soir, Marie-Lou? » apparaît contredire la position de Carmen. Elle s'entend pourtant à la lumière de l'interprétation que Carmen lui a déjà donnée, c'est-à-dire dans le sens non pas de la soumission mais de la lucidité de Léopold. À la fin de la pièce, Marie-Lou et Léopold redescendent dans leur tombeau, refermant sur eux la porte qui devient la scène sur laquelle Carmen monte pour interpréter la *Marie-Lou* de Tino Rossi. La parole mise en scène est bien celle d'un je et non plus l'écho fantomatique de celle des dieux : « Pis quand j'commence ma première chanson de cow-boy, chus tellement heureuse qui soient morts! [...] Quand j'vas avoir passé la porte, j'vas t'oublier... toé aussi! »

De façons différentes, *L'Orestie*, *Le Cid maghané* et *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou* ramènent à l'origine du théâtre, à cet espace du dialogue d'où surgit un sens qui est toujours une question, une parole, jamais définitivement donnée, jamais parfaitement juste, toujours approximative, toujours à reprendre. C'est pourquoi le théâtre existe comme le donnent à voir ces classiques de divers temps et espaces. Depuis Eschyle, il est ce lieu de (dé)libération où soir après soir, année après année, siècle après siècle, sont repris les mêmes débats qui se résument à la question de vivre ensemble. Qui dira, en cet automne 2001, que le théâtre ainsi considéré est un luxe?

PIERRE L'HÉRAULT