

## Héritage Shakespearien — actualité de Sophocle

*Les reines* de Normand Chaurette, Mise en scène de Denis Marleau, production de UBU compagnie de création, en coproduction avec le Théâtre français du Centre national des Arts, le Théâtre d'Aujourd'hui et le Théâtre du Nord (Lille), Théâtre d'Aujourd'hui, du 1er au 26 novembre 2005

*Antigone* de Sophocle, Texte français de Marie-Claire Blais, d'après la traduction de Seamus Heaney, mise en scène de Lorraine Pintal, Théâtre du Nouveau Monde, du 22 novembre au 17 décembre 2005

Pierre L'Hérault

---

Number 207, Spring 2006

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/17983ac>

[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. (2006). Héritage Shakespearien — actualité de Sophocle / *Les reines* de Normand Chaurette, Mise en scène de Denis Marleau, production de UBU compagnie de création, en coproduction avec le Théâtre français du Centre national des Arts, le Théâtre d'Aujourd'hui et le Théâtre du Nord (Lille), Théâtre d'Aujourd'hui, du 1er au 26 novembre 2005 / *Antigone* de Sophocle, Texte français de Marie-Claire Blais, d'après la traduction de Seamus Heaney, mise en scène de Lorraine Pintal, Théâtre du Nouveau Monde, du 22 novembre au 17 décembre 2005. *Spirale*, (207), 52–53.

# HÉRITAGE SHAKESPEARIEEN — ACTUALITÉ DE SOPHOCLE

très original et relève d'une forme de postmodernité non mimétique encore rarement explorée : *Bienvenue à (une ville dont vous êtes le touriste)* est une visite audio-guidée avec baladeur, pour une seule personne à la fois et qui, comme son titre l'indique, fait du spectateur un visiteur, un acteur de la fiction. Une hôtesse l'accueille au théâtre et lui offre bouteille d'eau, parapluie, cigarette avant le départ, en lui demandant si sa chambre avec vue lui plaît...

Une fois dans la rue, la bande son propose successivement au spectateur-touriste, entre deux indications concernant l'itinéraire, cinq histoires qui le font voyager du souvenir à la peur et du rêve à l'observation concrète. Comme dans *Le testament du couturier*, ce voyage démontre la nécessité de puiser dans le passé, les souvenirs ou le fantasme pour mieux regarder et habiter le présent. À plusieurs reprises, des pauses dans l'enregistrement invitent à trouver son propre rythme et à divaguer, faisant de ces rêveries d'un promeneur solitaire un parcours de découverte, d'appropriation et de dépaysement. Cette promenade urbaine éveille et émerveille en effet le regard, notamment lors de moments de confusion entre la réalité et la fiction : on en vient à se demander si un comédien se cache derrière chaque piéton croisé ! Mais sans doute sommes-nous seulement en train de prendre conscience du dialogue silencieux de la vie urbaine. Soudain, les déplacements des piétons alentour prennent sens, ils s'inscrivent dans une chorégraphie muette orchestrée par les fictions diffusées par le baladeur. Apparaissent ensuite le doute et le désir de communiquer. Pour chaque spectateur-promeneur, le degré de confusion entre le réel et la fiction est bien sûr différent, mais le parcours inventé par Olivier Choinière tente de susciter la curiosité aussi bien pour les marges, un terrain vague, un dépôt d'autobus, une ruelle, que pour les espaces dits publics, un parc ou une avenue ; paradoxalement, dans l'espace-temps-mouvement où nous situe la bande son, ces derniers fonctionnent plus comme des espaces inquiétants de passage que comme des lieux d'interaction et de réunion. On perçoit à quel point ces lieux carrefours, sans identité, sont des « non-lieux », selon la formule de l'ethnologue M. Auger, des espaces communs mais non publics.

Ainsi, ces deux « spectacles vivants » (l'expression reprend tout son sens) nous invitent, l'un par sa dramaturgie, l'autre par son déploiement dans l'espace, à ne pas devenir des spectateurs passifs de nos villes, mais des « spect-acteurs ». Ils modifient notre perception de la ville en mettant notamment en valeur le fait que l'expérience urbaine ne se constitue pas seulement dans un rapport individuel à l'espace, mais dans une communauté de citadins, promeneurs et rêveurs qui, seuls, peuvent transformer l'espace urbain en un espace commun, l'espace commun en espace public, et peut-être ce dernier en espace politique.

Marion Boudier

## LES REINES de Normand Chaurette

Mise en scène de Denis Marleau, production de UBU compagnie de création, en coproduction avec le Théâtre français du Centre national des Arts, le Théâtre d'Aujourd'hui et le Théâtre du Nord (Lille), Théâtre d'Aujourd'hui, du 1er au 26 novembre 2005.

## ANTIGONE de Sophocle

Texte français de Marie-Claire Blais, d'après la traduction de Seamus Heaney, mise en scène de Lorraine Pintal, Théâtre du Nouveau Monde, du 22 novembre au 17 décembre 2005.

**Q**UELQUE quinze ans après l'avoir créée en 1991 dans une mise en scène d'André Brassard, le Théâtre d'Aujourd'hui remet à l'affiche *Les reines* de Normand Chaurette, dans une production, cette fois, de UBU compagnie de création et une mise en scène de Denis Marleau, sa troisième de Chaurette. N'ayant pas vu la mise en scène de Brassard, je me trouve protégé contre la tentation de comparer le travail des deux metteurs en scène.

## Recadrements, déplacements, décentremments

Marleau avoue que son travail de mise en scène l'a radicalement détourné de sa première approche de la pièce de Chaurette. « *Ma plus grande surprise*, confie-t-il à Yannic Mancel dans la revue *Scènes de vies* (octobre 2005), *c'est que j'avais choisi cette pièce dans l'intention de faire un premier pas, un peu décalé dans l'œuvre de Shakespeare, et qu'au bout du compte je m'aperçois que ça n'a rien à voir. Shakespeare n'est qu'un prétexte. Le véritable rendez-vous est avec l'écriture de Chaurette : ses recadrements, ses déplacements, ses décentremments, toujours plus subtils et plus malicieux.* » Certes, il reconnaît que les Reines de Chaurette sont empruntées aux drames de *Henri VI* et *Richard III* : Anne Dexter (Sophie Cattani), Anne Warwick (Louise Bombardier), Isabelle Warwick (Louise Laprade), la reine Marguerite (Ginette Morin), la reine Elisabeth (Christiane Pasquier) et la duchesse d'York (Béatrice Picard). Il insiste toutefois sur le déplacement dans lequel les entraîne le dramaturge québécois : « *L'œuvre de*

*Shakespeare est totalement incorporée dans celle de Normand Chaurette. Il en joue, il s'en amuse. Ses reines sont des reines en peinture, comme les personnages d'une de ses toutes premières pièces, La société de Métis, qui, échappés d'un tableau, se mettent à exister en dehors des heures d'ouverture du musée, quand les salles redeviennent désertes.* » La référence à cette pièce est d'autant plus significative qu'il s'agit de l'une des premières de Chaurette (publiée chez Leméac en 1983 et créée le 23 septembre 1987) et que l'un de ses personnages y avait « *l'allure d'une reine* ». (*La Société de Métis* vient tout juste d'être jouée au Théâtre Périscope, du 2 au 12 février.) Marleau souligne encore cet éloignement de Shakespeare en reliant *Les reines* à Dubé et à Tremblay — auxquels on pourrait ajouter Gurik, Loranger, Sauvageau que cite également Chaurette (*Voix et images*, n° 75, 2000) : « *Je dirais aussi que Les reines doivent quelque chose aux Belles-sœurs de Michel Tremblay et à l'univers de Marcel Dubé. Deux dramaturgies fondatrices de notre histoire théâtrale, recadrées ici dans une perspective et un héritage shakespeariens, mais malgré tout rattrapées par cette touffeur bourgeoise, très "canadienne-française", d'un certain temps historique qui fut le mien, le nôtre, et qui me fait penser à toutes ces mères, ces tantes, ces grands-mères qui se réunissent pour prendre le thé ou un martini, se montrer leurs bijoux, leurs robes, leurs parures. La référence à ce temps historique d'aujourd'hui m'amuse autant, et plus encore je crois, que la référence à l'esthétique élisabéthaine et à l'histoire d'Angleterre.* » Cette véritable leçon de lecture sous-tend la mise en scène de Marleau, qui, sans masquer la référence shakespearienne, montre comment elle s'intègre aux mécanismes de l'univers dramatique de

Chaurette. Elle appartient en fait à son musée imaginaire, ainsi que le donne à voir la scénographie de Michel Goulet, qui évoque plus qu'elle ne représente l'Angleterre élisabéthaine. Tout en gris, le décor s'efface presque, laissant se dégager seulement quelques formes qui suggèrent l'univers shakespearien : l'arcade ogivale d'une porte ou d'une fenêtre, le parapet d'un balcon, la vastitude d'un château évoquée par la disposition sur plusieurs niveaux, etc. Si bien que l'on peut se demander si la scénographie ne sert pas avant tout à mettre en valeur des éléments récurrents de la dramaturgie de Chaurette. Sans entrer dans tous les détails, je retrouve ici, par exemple, les « tableaux » de *La société de Métis* (déjà citée par Marleau) rappelés à plusieurs reprises par l'encadrement d'un personnage dans une porte, le motif du « meurtre de l'enfant » (déjà présent dans *Provincetown Playhouse* et *Le petit Köchel*) ; et que dire de la neige ?

## Attente et disparition

Mais ce qui nous place indubitablement dans l'univers de Chaurette, ce sont ces voix de femmes qui finissent, dans les mises en scène de Marleau, par former une partition, pour ne pas dire un monologue (d'où la pertinence du rapprochement entre Chaurette et Tremblay), ou plus justement un récitatif où la musique ajoute aux mots la charnalité qui leur permet d'exprimer l'obscur et l'indicible. Cette théâtralisation du langage, propre à Chaurette, est le masque et le révélateur des scènes intimes, de ce qui ne se dit et ne se passe que dans les coulisses, en l'occurrence celles du pouvoir. De ce qui se passe aussi à côté de l'histoire dont les Reines se trouvent exclues. Car leur temps n'est qu'attente, celle de la mort « lente » d'Édouard. Elles sont entre un passé qui ne leur a pas appartenu et l'avenir qui signifiera leur disparition. Considérée sous ce rapport, la pièce de Chaurette constitue une méditation sur le temps, modulée sur trois termes qui reviennent avec une récurrence obsessionnelle : « disparition », « mémoire » et « oubli ». Témoin le dialogue suivant – qui pourrait n'être qu'un monologue : « ISABELLE WARWICK — Il ne pleut pas, il neige. LA DUCHESSE D'YORK — Il pleudroie. LA REINE ELISABETH — Oui Londres est en voie de disparaître. LA DUCHESSE D'YORK — Londres a disparu. LA REINE ELISABETH — Mais nous sommes visibles ? LA DUCHESSE D'YORK — Car nous sommes trop chaudes hélas / La neige ne dure pas sur nous / Qui restons toujours là / Tandis que notre île n'est plus / Qu'un grand voile désertique. » Cette dernière réplique souligne la contradiction entre la disparition et l'impossibilité de l'oubli. La duchesse d'York a beau dire : « Moi, Cécile d'An-

gleterre / Va bientôt disparaître. / D'ici peu, rien, de tout ce qu'on voit / Rien n'aura plus raison d'être / J'aurai enfin accédé / À la constitution de l'univers. » Il y a aussi « ce souvenir / Qui me revient tout à coup », comme le dit la reine Marguerite confiant à Anne Warwick que « S'il était si simple d'oublier / C'est votre île en entier / Que j'effacerais de mes tempes ». C'est dans le même sens qu'elle dira à la duchesse d'York : « Si je pouvais laisser mes chagrins / Je t'en ferais cadeau. » On voudrait bien pouvoir décider de ce qu'il faut oublier et de ce qu'il faut garder. Mais on se fait « arrache[r] [s]es souvenirs » et l'on se voit empêché de retourner, sinon « en magie », « Dans l'enfance heureuse ». Mais au-delà des mesquineries et des méchancetés qu'elles se lancent à la figure, dans cet impossible espace temporel de la disparition (« hors domaine », « nulle part »), les six Reines se retrouvent solidaires dans la lucidité sur laquelle se termine la pièce et qu'exprime la duchesse d'York qui, « de [ses] yeux / Qui ont presque cent ans », voit « Qu'il n'y a plus rien derrière / Et que tout est devant ». C'est toute la question de l'héritage, de la transmission, et du nécessaire déplacement qu'ils exigent, que pose ici Chaurette en faisant sortir ses Reines du musée shakespearien pour les faire entrer dans son imaginaire. Et c'est ce que fait bien saisir la mise en scène de Marleau.

## Antigone : le « procès des temps que nous vivons »

Le passage de Shakespeare à Sophocle paraît périlleux, tant la forme éclatée de Shakespeare est loin de la forme épurée de l'antique dramaturge. Pourtant, comment ne pas retrouver dans l'une des dernières scènes d'*Antigone*, celle où Créon (Vincent Bilodeau) découvre son fils mort sur le corps d'Antigone (Jacinthe Laguë), le modèle de la fameuse scène shakespearienne de la mort de Roméo et de Juliette, d'autant que chez Sophocle, c'est aussi un parent qui provoque par son attitude cette catastrophe finale ? Il y a surtout chez l'un et chez l'autre la fascination pour le pouvoir, plus précisément pour l'opposition entre l'exercice du pouvoir et l'expression des sentiments amoureux ou de l'intérêt particulier, entre les lois de la cité et les lois sacrées de l'amour, ici l'amour familial. Il faut savoir gré à Lorraine Pintal d'avoir non seulement respecté dans sa mise en scène la clarté de Sophocle mais d'avoir souligné l'opposition entre le pouvoir de Créon — les lois de la cité — et la vertu familiale d'Antigone, opposition que rendent adéquatement le Créon robuste, voire brutal, de Vincent Bilodeau et l'Antigone droite et passionnée de l'Antigone de Jacinthe Laguë. Force-t-elle les choses en noircissant Créon et en risquant ainsi de mettre au second plan le

conflit bien exposé par Sophocle entre les devoirs du dirigeant et le respect de la vertu familiale ? Je ne crois pas. Relisant une vieille traduction d'*Antigone* qui suit de très près le texte grec, je note que la pièce se termine sur ces mots du Coryphée : « Il ne faut jamais manquer à la piété. Les présomptueux, de grands coups du sort leur font payer cher leur jactance et leur enseignent, mais un peu tard, la sagesse. » C'est donc bien Créon qui est pris à partie par Sophocle. Et le Créon prostré de la fin de la production du TNM est fidèle au personnage de Sophocle, car il met en relief l'isolement du roi despote de son peuple. Son fils Hémon (François-Xavier Dufour) essaiera en vain de lui en faire prendre conscience, lui rappelant que la cité n'appartient pas au souverain et que le peuple de Thèbes est unanime à condamner sa façon d'exercer le pouvoir. Cela donne lieu à l'une des scènes les plus fortes de la pièce, l'affrontement physique entre le père et le fils, qui en viennent aux mains, s'ajoutant au violent affrontement verbal entre les deux personnages. L'isolement du pouvoir est ici efficacement montré par la scénographie de Carl Filion. Au centre de la scène, un grand cube rouge émergeant du vide dépasse légèrement le niveau du plancher. Sa couleur, du reste, tranche avec le reste du décor sable et gris. Ce cube est physiquement coupé des autres lieux scéniques auxquels il est relié par des ponts-levis abaissés lorsqu'il faut faire entrer d'autres personnages dans l'espace isolé du souverain ou permettre à ce dernier d'en sortir. On y accède encore – mais cet accès est réservé aux membres du palais – par un long escalier de métal, escamotable, placé au fond de la scène. Point n'est besoin de surligner le texte de Sophocle pour en vérifier l'actualité que met particulièrement en lumière, selon Pintal, la traduction du poète irlandais Seamus Heaney, « une traduction, comme elle le signale, [...] tachée du sang des victimes de la guerre en Irak ». C'est cette rencontre, confie-t-elle, qui lui a donné l'idée de monter *Antigone* au TNM. La rencontre de Marie-Claire Blais a fait le reste. Pour cette dernière, la « traduction ou adaptation poétique de l'œuvre du grand poète Seamus Heaney [...] fut une aventure fascinante ». Toutefois — et que cela soit dit en tout respect —, n'y a-t-il pas un abus de mots de sa part lorsqu'elle laisse entendre que, par la traduction de Heaney, *Antigone* « devient une œuvre engagée [...] peut-être aussi une forme de procès des temps que nous vivons » ? Ne l'était-elle pas *ab initio*, si l'on admet que l'opposition entre le pouvoir et l'individu est toujours d'actualité ? Et n'est-ce pas là la qualité d'un classique que de pouvoir être relu à toutes les époques, sans qu'il soit besoin d'y changer quoi que ce soit ?

Pierre L'Hérault