

L'étoffe des charmes

Lorraine Camerlain et Solange Lévesque

Numéro 48, 1988

Échos shakespeareiens

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/28347ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Camerlain, L. & Lévesque, S. (1988). L'étoffe des charmes. *Jeu*, (48), 73–81.

l'étoffe des charmes

renouveler le pacte théâtral

Avant même que ne débute *la Tempête* de Shakespeare (dont la scène d'ouverture est justement celle de la tempête), le spectacle du T.E.F. nous propose un pacte théâtral renouvelé, contemporain, fortement empreint des techniques scéniques modernes, du mouvement artistique et social dont procède le Théâtre Expérimental des Femmes depuis dix ans, et de l'orientation que donnera à l'oeuvre shakespearienne la mise en scène d'Alice Ronfard.

le théâtre de prospéro

Prospéro est à la fois le personnage central de *la Tempête* de Shakespeare et le maître d'oeuvre de la tempête qui constitue le fondement même de la pièce. Ce personnage est donc manifestement un relais de l'auteur dans le texte. (D'ailleurs, l'importance que Prospéro accorde à la lecture et aux livres — auxquels il est redevable des charmes qu'il peut exercer — n'est pas sans lien avec le pouvoir du dramaturge quant au sort qu'il réserve, par son écriture, à ses personnages.) De ce fait, c'est par l'oeuvre du magicien Prospéro que *la Tempête* est donnée à voir aux spectateurs. Par sa mise en scène d'une *Tempête* déjà doublement «menée», Alice Ronfard a pris le relais et, mettant à profit la science qu'elle a d'une certaine magie, a mis en valeur le lien fondamental qui réunit en une même oeuvre les charmes de Prospéro et la magie théâtrale de l'auteur. Ainsi la pièce est-elle devenue une véritable allégorie du théâtre, transcendant toutes les époques et tous les lieux.

homme de ville, magicien de l'île

Le personnage de Prospéro a deux identités, ce que le dédoublement proposé par la mise en scène d'Alice Ronfard met en relief (voire en évidence) : celle du duc de Milan d'avant l'immonde expulsion dont il a été l'objet — le Prospéro du *récit* dans la pièce — et celle du Prospéro maître de son lieu d'exil, magicien de l'île où il a pu trouver refuge — le Prospéro de l'*action*, celui qui déchaîne la tempête.

À l'écran, exclu de l'aire de jeu proprement dite, Prospéro homme est le héros du récit, celui du temps de Milan, l'homme de ville au complet blanc. Originaires eux aussi de Milan, les quatre «méchants» projetés sur l'île de Prospéro par la tempête porteront eux aussi l'habit de ville : des vestons rappelant l'habit blanc de Prospéro, mais dont les couleurs sombres marqueront, par antithèse, leur manque de pureté, leur malhonnêteté. Le moins «noir» des quatre, Gonzalve, dont le mérite fut d'avoir préservé pour Prospéro quelques livres au moment de la spoliation de son duché, portera, lui, une veste brune plutôt que noire.

Sur son île, Prospéro peut exercer pleinement et dans «la réalité» (c'est-à-dire de façon visible) les enchantements que lui confère la science acquise dans les livres. Il est vêtu d'un

vaste manteau de magicien, «taillé dans le tissu des songes». Tout le costume de ce Prospéro agissant et puissant est d'un ordre magique. Prospéro femme recevra de son vis-à-vis masculin l'accessoire qui fera de lui le magicien de l'île: son immense chapeau. Quant à son manteau, il sera le lieu même de la révélation des origines pour Miranda; en effet, Prospéro et elle s'y installeront, après qu'il l'aura étendu par terre, image d'une île dans l'île (récit dans le théâtre), pour que puissent se rejoindre, grâce à l'étoffe des songes, l'histoire ancienne et le pouvoir actuel.

double défi

La Tempête n'a lieu que si un double défi est relevé dès le départ: premièrement, la mise en scène doit nous convaincre que Prospéro est vraiment investi d'un pouvoir magique (autrement on ne croira pas qu'il puisse déchaîner une tempête); deuxièmement, la mise en scène doit faire en sorte que la perturbation atmosphérique qui, dès la première scène, entraîne le naufrage du navire sur lequel prennent place la plupart des personnages, soit évoquée de manière crédible pour les spectateurs (autrement il n'y a pas de pièce puisque les événements qui vont suivre découlent de cette tempête). Ces conditions *sine qua non* sont donc à la base du mouvement général de l'oeuvre: au début, un éclatement déstabilise le navire, et l'équipage dérive vers une île inconnue (tout comme Prospéro et sa fille avaient été auparavant chassés loin de leur pays). Ensuite, une force inverse provoque le retour progressif de tous les personnages vers un centre; à la fin, chacun regagne son «milieu»; son pays, bien sûr, mais d'abord sa sérénité par la résolution de ses contradictions. Pour Prospéro, ce sera Milan; pour Ariel: l'air; pour Caliban: la liberté; pour les naufragés: leur navire et leur terre; pour Ferdinand et Miranda, l'amour, cette autre île où le monde peut se réinventer.

Alice Ronfard relevait d'emblée le premier défi, lorsque Prospéro femme s'avancait vers l'un des trois écrans pour recevoir des mains de Prospéro homme le couvre-chef qui, par ses ornements et son volume, rappelait les turbans des magiciens orientaux, symbole du pouvoir dont il pourrait désormais user. Cette passation des pouvoirs s'effectuait non seulement de manière symbolique, mais à l'aide d'un procédé lui-même magique: la vidéo, qui permet de modifier la taille véritable des personnages et, littéralement, de leur donner une double existence.

Quant à la tempête, elle est elle aussi amorcée de manière surnaturelle: Ariel la déchaîne en lançant une poignée de sable vers les écrans, sous l'ordre de Prospéro. Elle commence alors à faire rage: vagues gigantesques, flancs de navire chavirés, instruments de navigation en déroute, trombes d'eau et bourrasques de vent; nous avions vraiment l'impression de nous trouver sur le navire, dans l'oeil de l'ouragan. Cette impression était amplifiée par la musique de Philip Glass, avec ses flux et ses reflux, et par les entrées et sorties rapides des personnages qui, éperdus, couraient sur le «pont», perdaient pied et tombaient sur le navire-scène recouvert de sable, ballottés et bousculés par le roulis et par le tangage, admonestés par un maître d'équipage qui hurlait des ordres que plus personne, dans la panique, n'écoutait.

musique

Insaisissable comme Ariel, à la présence duquel elle est indissolublement liée, la musique joue un rôle majeur dans *la Tempête*. La sonorisation du spectacle est capitale: elle soutient, d'ailleurs, le sens même de la traduction qu'Alice Ronfard a faite du texte de Shakespeare, cherchant à le faire entendre (c'est-à-dire écouter et comprendre) au public auquel s'adresse aujourd'hui le spectacle. L'amorce du spectacle, disait-on, est sonore. Les motifs récurrents

d'une musique très actuelle établissent l'atmosphère déchaînée de la tempête. Ce tourbillon musical continu laisse présager d'une violente et imminente perturbation bien qu'il anime au départ un espace encore calme et vide, peu éclairé : un carré de sable cerné au fond par trois écrans vidéo. Dans cet espace où la seule présence des écrans annonce l'importance et la puissance de l'image, c'est pourtant à l'ouïe, à l'écoute qu'on fait appel. Tous les événements magiques et les bouleversements (tempête, conversions, rencontres amoureuses, apparitions et disparitions) seront accompagnés par des sons, des amplifications et des jeux de voix. Rarement pouvait-on isoler une mélodie ; l'ensemble était plutôt enveloppé par un murmure vaporeux qui soutenait le climat surnaturel de la pièce. La conception sonore de Diane Leboeuf mérite, en ce sens, bon nombre d'éloges.

deux têtes valent mieux qu'une

Premier coup de baguette : Prospero est donc scindé, et le personnage se trouve interprété à la fois par un acteur et une actrice. D'emblée, on s'attend à ce que Prospero — père de Miranda, duc de Milan — soit joué par un homme ; mais Alice Ronfard confie en grande partie l'interprétation du personnage à une comédienne, sans faire fi toutefois de la tradition, puisqu'elle maintient au départ le personnage dans son identité masculine. Pourquoi conférer à Prospero cette double identité ? N'aurait-on pas d'emblée accepté — aujourd'hui, et qui plus est au T.E.F., — qu'il soit joué par une femme ? Avait-on réellement besoin de voir un homme céder son rôle à une femme pour accepter qu'elle devienne ce personnage masculin ? Non, sans doute, puisqu'au théâtre, il suffit de dire : « Tiens, nous voici à l'orée du bois » pour que surgisse, comme si elle était vraie, la forêt. Toutefois, l'idée de la forêt constituée par le « décor verbal » peut demeurer abstraite ; jamais elle n'aura à se



Le manteau de Prospero sera « le lieu même de la révélation des origines pour Miranda ; en effet, Prospero et elle s'y installeront, après qu'il l'aura étendu par terre, image d'une île dans l'île (récit dans le théâtre) ». Sylvie Drapeau et Françoise Faucher. Photo: Louise Oligny.

concrétiser puisque, mentionnée, elle existe déjà. Nous imaginons les arbres, et la forêt existe dans notre tête. Mais une femme qui joue et que nous imaginons être un homme garde son corps de femme; et une actrice qui joue un homme ne défend pas une idée. L'idée de jouer, de montrer la passation du *rôle* de Prospéro d'un homme à une femme est donc d'un autre ordre, car elle permet à l'actrice d'accepter de jouer à Prospéro, d'endosser le rôle, le pouvoir et les charmes que l'auteur lui a accordés. Et quand on y pense, personne n'est plus «mère» qu'un enfant qui joue «à la mère», car il retient, dans son jeu, les caractéristiques (sociales, morales, psychologiques...) du rôle qu'il endosse plus que l'identité proprement sexuelle de son «personnage». Dans cette perspective, le dédoublement de Prospéro fait partie du jeu théâtral que nous propose Alice Ronfard. S'il lance un défi à la tradition théâtrale, ce n'est pas tant question de sexe (nous entendons par là qu'il ne s'agit plus vraiment de revendiquer pour les femmes l'accès à de «grands rôles») que le désir de redéfinir en temps et lieu ce que porte, ce que suppose un *rôle* au théâtre. Ce que suppose avant tout chaque rôle, c'est d'être tenu de corps et d'esprit par un comédien ou une comédienne; ce qu'il présuppose, c'est une certaine aptitude physique et mentale de l'acteur qui doit trouver en soi les abysses de tous les rôles qu'il accepte d'endosser et auxquels il doit acquiescer dans leur totalité.



«Trinculo (Johanne Fontaine) et Stéphano (Normand Canac-Marquis) bouffonnaient avec générosité, ayant trouvé ensemble une complicité irrésistible.»
Photo: Louise Oligny.

le jeu dans l'esprit de la danse

Prospéro homme (Gabriel Gascon) ou femme (Françoise Faucher) bougeait avec lenteur et amplitude, conférant au duc de Milan la majesté nécessaire. Dans son complet blanc, Gascon jouait sur l'aspect taciturne et mystérieux du personnage épris de culture et de science magique; le Prospéro de Françoise Faucher, au contraire, abandonnait parfois la solennité du duc pour se montrer chaleureux, paternel au sens le plus pur, envers sa fille; dans ses rapports avec elle pointait même parfois une espièglerie bienveillante. Ce Prospéro femme, Françoise Faucher l'a sorti de sa tradition un peu compassée pour le rendre émouvant; elle a inventé pour lui, au-delà de tout stéréotype masculin ou féminin, un lieu où peuvent se produire les rencontres profondes et merveilleuses. Son Prospéro était authentique, tout bonnement parce que, et dans son esprit et dans son corps, l'actrice savait «y jouer». Parce que la comédienne avait trouvé en elle (dans le sens où l'entendait Jovet...) et le «sentiment» paternel et le «sentiment» du prince bafoué. Dans le rôle d'Oenone¹, madame Faucher nous avait ravis par son intelligence dramatique et gestuelle. Elle trouvait en Prospéro et en Alice Ronfard un rôle et une metteuse en scène capables de mettre à profit les ressources inépuisables (parce que vivantes et pas seulement basées sur l'expérience) de son talent.

Vif et gracieux, Ariel surgissait de nulle part grâce à la vidéo et disparaissait dans des courses légères, courbait le torse et inclinait la tête d'une façon qui, son maquillage aidant, rappelait les poses et les déplacements du nô. Louise Saint-Pierre, qui effectuait par ailleurs un travail complexe avec sa voix et sa respiration (chaque son était modulé par un micro fixé à son visage), donnait là une interprétation simplement remarquable. Caliban (Louise Laprade) ne parlait pas mais râlait ou grommelait, ne marchait pas mais bondissait ou rampait, son corps tordu poursuivi par la longue guenille virevoltante qui lui servait de manteau; les deux nymphes (Manon Jacob et Hélène Leclair) adoptaient les mouvements des vagues, nous rappelant que la pièce se passe sur une île. Les déplacements et les gestes de Ferdinand (Jean-François Blanchard) et de Miranda (Sylvie Drapeau) conservaient une spontanéité adolescente; le jeu de Sylvie Drapeau, en particulier, était empreint d'une touchante fraîcheur. Trinculo (Johanne Fontaine) et Stéphano (Normand Canac-Marquis) bouffonnaient avec générosité, ayant trouvé ensemble une complicité irrésistible. En maître d'équipage, France Labrie se donnait complètement, dans une de ses meilleures interprétations; l'autorité, le courage d'un capitaine que la peur n'épargne pas étaient rendus à la fois par un jeu très sûr, étayé d'une technique qui nous permettait de saisir le texte malgré le vacarme du naufrage, et par des séquences gestuelles qui laissaient deviner les manœuvres d'urgence exigées par la situation: enroulement de cables, redressement des voiles, etc.

Tout au long de la pièce, on a pu sentir qu'Alice Ronfard a effectué une recherche gestuelle, écartant le réalisme et privilégiant plutôt ce qu'on pourrait appeler une «transposition du naturel» qui contient l'esprit de la danse. Elle a d'ailleurs retenu les services du chorégraphe Charles-Mathieu Brunelle pour orchestrer les mouvements de sa *Tempête*.

naufrage

Malheureusement, les choses se sont gâtées avec le quatuor formé par Alonzo (Claude Gai), Gonzalve (Benoît Dagenais), Sébastien (André Gosselin) et Antonio (Guy Vaillancourt). Aucun d'eux ne semblait à l'aise avec le texte, aucun ne bougeait de manière signifiante. La plupart du temps, leurs gestes paraissaient étriqués, sinon ridicules. Dans une

1. Dans *Phèdre*, au T.N.M., la saison dernière.

représentation où la gestuelle est si parlante qu'elle incline la plupart du temps vers la chorégraphie, comment peut-on expliquer que, dans le cas du quatuor, le geste n'ait servi qu'à souligner ou à «illustrer» — et mal — les paroles des personnages? De toute évidence, ces comédiens n'*incarnaient* pas leurs personnages. Leurs scènes étaient interminables et ennuyeuses. Seul Benoît Dagenais arrivait à exprimer quelque émotion.

Claude Gai a paru incapable d'endosser — de corps et d'esprit — la paternité pourtant essentielle à son rôle, celui du père de Ferdinand. En fait, aucun de ces «vilains» ne jouait entièrement la trahison, l'usurpation ou la mesquinerie. Pourtant, les rôles, destinés à des interprétations masculines, auraient dû leur être accessibles, s'il était possible de réduire le personnage à son sexe. On ne leur avait certes pas proposé «le beau rôle», mais ils auraient pu accepter d'endosser «les mauvais», et nous y faire croire. Dans une pièce où le rôle prestigieux est tenu par une femme, il n'y aurait pas de place pour le jeu des hommes? Pendant longtemps, au T.E.F., les rôles d'hommes qui ont surgi dans les textes de femmes ont eu peine à s'imposer et à être crédibles. Mais ici, le texte est de Shakespeare; il n'y avait donc aucune raison pour que les rôles secondaires d'hommes sombrent ainsi dans la mélasse.

La direction d'acteurs, si précise et si fine en ce qui concerne les autres rôles pourrait-elle avoir fait défaut ici? À moins que le défaut ne tienne à la distribution des rôles: le registre de ces comédiens (c'est-à-dire leur potentiel de «jouer à») excluait-il de telles interprétations? De toute manière, le reproche qu'on adresse à cette *Tempête* concernant la piteuse performance du quatuor vise également — en partie — le travail de mise en scène, puisque l'ensemble de la production s'en trouve affaibli.

lumière et couleur, transparences

Ces trois éléments ont été judicieusement exploités. La présence des écrans-vidéo, disposés sur un axe légèrement concave par rapport au public, créait des effets de lumière constants. Par la texture de sa matière, la toile des écrans agit en réflecteur; lorsque aucune image n'y apparaît, tout éclairage vient s'y décupler; les écrans deviennent donc un élément de décor, l'évocation des voiles du navire, un fond de scène opalescent qui accentue l'atmosphère surréaliste. Pour les costumes, Ginette Noiseux a retenu une gamme de couleurs naturelles: des noirs, pour Sébastien, Antonio et Alonzo, des blancs, pour Prospéro homme, puis pour Prospéro redevenant le duc de Milan alors qu'il revêt un manteau blanc liséré de rouge, des sépias pour Gonzalve. Le rouge n'est porté que par Trinculo et Stéphano, lorsqu'ils s'affublent de vêtements trouvés et parodient le Pouvoir. Enfin le bleu, vif pour Caliban, gris océan pour les nymphes, sombre ou scintillant pour le manteau de Prospéro. Les deux amoureux portent des tons chauds qui rappellent le sable et la peau. Seuls Prospéro magicien et Ariel, son fidèle agent, porteront, au tout début de la pièce, des couleurs surnaturelles qui renvoient la lumière: un manteau de brocart scintillant pour le premier, une tunique d'or pour le second.

une esthétique orientale

Nous y avons déjà fait allusion en parlant d'Ariel; autant dans le choix des matières et dans la coupe des costumes que dans la palette des couleurs et dans le maquillage, on ne peut manquer de remarquer l'influence de l'Orient. Plusieurs personnages revêtent des kimonos japonais ou de larges jupes-pantalons cousues dans des étoffes lourdes; le maquillage bigarré de Caliban et le maquillage blanc d'Ariel, en particulier, évoquent les masques japonais, à cause de l'importance qu'ils donnent à l'expression des yeux et à la ligne de la bouche. Pour les Occidentaux, l'Orient constitue un dépaysement certain, comme l'île

déserte inconnue représente «la fin du monde» pour les Italiens de la pièce. Et devant ce Prospéro homme et femme, comment ne pas songer aux forces du yin et du yang!

espace/temps

La présence de la vidéo et le mélange d'éléments de costumes d'origines et d'époques très diverses contribuent à situer l'ensemble hors du temps et de l'espace, ou plutôt à provoquer un incessant métissage des époques et des lieux. Le fait de pouvoir assister à une vraie tempête au théâtre, grâce à la vidéo, nous plongeait en plein vingtième siècle. L'écran réalisait aussi un vieux rêve de l'homme: se trouver en deux endroits à la fois. Ces croisements spatio-temporels s'accordent parfaitement au projet d'ensemble, de même qu'à l'idée de Shakespeare de sortir de leur espace et de leur temps habituels les personnages de *la Tempête*.

En outre, la vidéo a permis d'élargir l'espace jusqu'à l'intériorité des personnages, donnant ainsi concrètement un lieu à leur espace intérieur. Ainsi, quand les amoureux se rencontrent pour la première fois, un peu maladroits, un peu timides, tentant de pallier leur gêne par

«Les deux nymphes (Manon Jacob et Hélène Leclair) adoptaient les mouvements des vagues, nous rappelant que la pièce se passe sur une île.» Photo: Louise Oligny.



le verbe, les écrans ont donné accès à leur véritable rencontre, dévoilant leur attirance irrésistible, silencieuse; leurs bouches convergeaient sans qu'aucune parole ne fasse entrave à leur réunion.

L'autre utilisation de la vidéo, plus «aérienne», qui étend à l'infini ou presque l'espace de la représentation atteint un sommet au moment où Ariel, libéré par Prospéro, prend son envol en crevant littéralement l'espace grâce à l'image de ses bras déployés sur les trois écrans; l'espace d'un moment, le grand Prospéro est devenu minuscule dans son île, elle-même réduite par l'effet d'une si intense et si totale liberté.

En jouant avec l'espace et le temps, Alice Ronfard a rendu la pièce accessible aux Nord-Américains du vingtième siècle que nous sommes, tout en lui conservant ce côté sacré, un peu solennel, qui marque la fin de la Renaissance.

le théâtre a toujours raison

La scène finale, l'épilogue pour lequel Alice Ronfard avait concocté la rencontre *in vivo* de ses deux Prospéro, était splendide, et tout, dans le spectacle de cette *Tempête*, nous y conduisait. Ainsi, l'homme Prospéro, celui des livres, complice de Shakespeare, dit à l'autre Prospéro, dans la langue d'origine, la finale de l'oeuvre du Grand Anglais. Quant à la



«Quand les amoureux se rencontrent pour la première fois, un peu maladroits, un peu timides, tentant de pallier leur gêne par le verbe, les écrans ont donné accès à leur véritable rencontre». Ferdinand (Jean-François Blanchard) et Miranda (Sylvie Drapeau). Photo: Louise Oigny.

magicienne Prospéro, à qui était réservé le dernier mot, elle s'adressait, en français moderne, au public de qui elle réclamait la permission de s'en retourner à son lieu d'origine — soit au «chétif pouvoir» de son personnage (fictif) —, après avoir concédé sa magie au théâtre:

C'est fini, mes charmes n'opèrent plus. Il ne me reste que mon pouvoir, mon pauvre pouvoir chétif, il faut bien le reconnaître. À la vérité, maintenant vous pouvez aussi bien me confiner ici que m'expédier vers Naples. Oui, vous, par la magie qui vous est propre, vous avez le pouvoir de me laisser croupir sur cette île déserte alors que je viens de récupérer mon duché et que j'ai pardonné l'imposteur. Je vous en prie, par vos applaudissements, libérez mes amarres. Que votre approbation me fasse prendre le large. Sans le beau vent de vos bravos, mon projet tombe à l'eau. Car j'avais le projet de vous plaire. Je voulais que les sortilèges vous exaltent, que l'art vous enchante, et cette fin serait désespérante si vos acclamations ne prouvaient votre bienveillance et n'effaçaient mes maladresses. Au secours, soyez indulgents, rendez-moi la liberté.

alice au pays de shakespeare

Le travail d'Alice Ronfard comme «traductrice» de Shakespeare repose la question de la «tradaptation». Mais au fond, qu'importe ici la lettre du texte de Shakespeare, puisque l'incursion d'Alice Ronfard dans les mots d'un si «Grand Anglais» d'un siècle si lointain a pu permettre au spectacle du T.E.F., ce soir-là, en 1988, à Montréal, d'être aussi «authentique» que l'avait sans doute été *la Tempête* créée à Londres en 1611. En fait, c'est le personnage de Prospéro, en ce qu'il est dédoublé, qui est chargé d'inclure comme une clause du pacte théâtral initial la liberté que prend la metteure en scène du vingtième siècle par rapport à l'oeuvre d'origine — et à son auteur.

L'homme Prospéro, de la trempe et du sexe de Shakespeare, c'est ce duc de Milan, qui puise dans ses livres le pouvoir de refaire sa propre histoire. La femme Prospéro, c'est le personnage de théâtre à qui l'on a cédé le pouvoir de changer le monde de façon visible, d'agir sur lui. Et cette femme «de théâtre» n'est pas sans lien, par son pouvoir de subvertir l'ordre établi et par son sexe, avec Alice Ronfard qui, aujourd'hui, assume l'avènement de *la Tempête*.

lorraine camerlain et solange lévesque