

Jeu

« Le mariage de Figaro »

Benoît Melançon

Orient - Occident
Numéro 49, 1988

URI : id.erudit.org/iderudit/26548ac

[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

Melançon, B. (1988). « Le mariage de Figaro ». *Jeu*, (49), 211–213.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1988

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]



Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org

Virginia Clemm par un Poe jaloux et forcé. La poupée n'est évidemment qu'un support fantasmagique. Or, cette scène, qui aurait dû être un moment intense, n'est tout au plus que grand-guignolesque tant la verbalisation des gestes en est outrancière. Poe arrache la tête de la poupée au moment même où il dit : «Je lui arrache la tête.» Comment l'action peut-elle devenir dramatique (et «drame» veut bien dire «action») lorsqu'elle est ainsi comme amortie et absorbée par le verbe? C'est pourquoi en dépit des multiples va-et-vient de l'interprète, à la longue lassants, surtout sur une scène resserrée où même les trois ou quatre accessoires indispensables — table, coffre, fauteuil roulant, chevalet — semblaient encombrants, le spectacle reste-t-il remarquablement statique.

Peut-être le mal vient-il «de plus loin». C'est que le point de départ de Bankson est une idée, non une situation, et c'est une idée littéraire. Mieux (ou pire) encore, une idée de critique littéraire: prouver qu'un poème, en l'occurrence *le Corbeau*, serait le résultat d'un calcul, mallarméen avant la lettre, en vue de l'effet à obtenir, plutôt que le fruit romantique de l'inspiration. Défi redoutable s'il en est, pour un auteur dramatique, mais quel exploit s'il est relevé! Mis en appétit d'entrée de jeu, aussitôt diverti par la performance de Latreille, quel ne sera pas l'étonnement rétrospectif du spectateur désensorcelé de s'apercevoir en fin de compte que c'est précisément le contraire de l'axiome initial qui a été démontré. Plutôt qu'acte linguistique concerté, le célèbre poème apparaît comme un collage fortuit, presque surréaliste, d'événements biographiques plus ou moins pénétrés de fiction et de délire. L'auteur, peut-on croire, se serait laissé emporter par l'inspiration, loin de la trajectoire d'une démonstration mal calculée. À moins que cette méprise ne fût une suprême habileté ourdie pour la délectation de quelques *happy few*?... Auquel cas, j'avouerais n'avoir pas été du nombre.

Alexandre Lazaridès

«le mariage de figaro»

Texte de Beaumarchais. Mise en scène: Jean-Luc Bastien; régie: Michèle Normandin; décors: François Séguin; costumes: François Barbeau; éclairages: André Naud; musique: Pierre Voyer; chorégraphies: Louise Lussier. Avec Guy Nadon (Figaro), Markita Boies (Suzanne), Edgar Fruitier (Bartholo), Catherine Bégin (Marceline), Mario Saint-Amand (Chérubin), Robert Lalonde (le comte Almaviva), Luc Morissette (Bazile), Louise Turcot (la comtesse), Ysabelle Rosa (Fanchette), Mireille Brullemans (jeune bergère), Michel Cardin (Pédriche), Lysane Gendron (jeune bergère), Gilbert Lachance (Gripesoleil), Sylvain Scott (jeune berger), Roch Aubert (Antonio). Production de la Nouvelle Compagnie Théâtrale, présentée au Théâtre Denise-Pelletier du 18 octobre au 30 novembre 1988.

mariage mixte

Dans le cahier pédagogique *En scène* qui accompagne *le Mariage de Figaro*, Denis Langlois explique ce «qu'a été la Révolution française» et en donne la chronologie, tandis que Jean-Claude Germain consacre un texte aux liens entre la littérature et la Révolution. En cette année prérévolutionnaire, la N.C.T. a en effet voulu mettre sous le signe de 1789 sa création du *Mariage*. Pour les artisans du spectacle, le texte de Beaumarchais, écrit en 1778 et joué seulement six ans plus tard, après censures et récritures, est «prémonitoire» de la Révolution. Mais de la même façon que Jean-Claude Germain confond le poète André Chénier et son frère, le dramaturge Marie-Joseph¹, le spectacle souffre de l'ambiguïté de ses choix esthétiques; tiraillé entre une lecture politique et la volonté de séduire le public, Jean-Luc Bastien a finalement proposé de la pièce de Beaumarchais une lecture en porte-à-faux.

Créé en 1988 au Québec, *le Mariage de Figaro* doit faire rire — c'est un des impératifs d'une société qui a remplacé le «Je me souviens» par «Samedi de rire» et autres dingetdongueries. Ainsi, on a voulu tirer la

1. Ce n'est pas la seule erreur contenue dans *En scène*: à cause d'une grossière faute de syntaxe, on peut croire, par exemple, que Beaumarchais est responsable de la censure d'une de ses propres pièces! Pour une compagnie à visée éducative, on conviendra que c'est gênant.



Une Suzanne «au sourire figé», un Figaro «grimaçant». Markita Boies et Guy Nadon dans un *Mariage de Figaro* qu'«on a voulu tirer [...] vers la farce». Photo: André Panneton.

pièce vers la farce: le jeu de plusieurs des comédiens est outré, comme le sont leur maquillage et une diction ponctuée de hurlements, grognements et cris divers. Sans tomber dans le ridicule des *Fausse confidences* de Marivaux jouées au même moment au Rideau Vert, le Beaumarchais de la N.C.T. donne à voir un Figaro (Guy Nadon) bondissant et grimaçant, à l'image de tous les valets sur nos scènes actuellement (peu importe l'auteur joué), une Suzanne (Markita Boies) au sourire figé, un Bartholo (Edgar Fruitier) au bord de l'apoplexie, etc. Les comédiens qui tirent le mieux leur épingle du jeu sont les plus jeunes, Ysabelle Rosa (Fanchette) et ceux qui sont appelés à jouer le rôle des bergères et des paysans; c'est particulièrement évident dans les scènes chantées et dansées, surtout celle qui clôt la pièce. Faire jouer le rôle de Chérubin par un jeune homme (Mario Saint-Amand), sans relever du projet comique, témoigne également d'une volonté de toucher le public qui passe, comme c'est trop souvent le cas, par une érotisation du texte: là où Beaumarchais imposait de confier le rôle à une «jeune et très jolie femme» pour souligner la timidité du personnage, sa finesse et sa difficile découverte d'un désir encore «inquiet et vague», la N.C.T. a choisi d'insister sur l'intérêt amoureux que porte

à son jeune page la comtesse (Louise Turcot). Le trouble amoureux dont elle est victime n'est pas celui du personnage de Beaumarchais.

À l'opposé de ce projet de séduction, mais mêlé à celui-ci, Jean-Luc Bastien a voulu faire de la pièce un lieu d'affrontements dont le développement historique s'appellera Révolution. Son Figaro est rusé et revendicateur, alors qu'Almaviva est faible et veule. On a grimé Robert Lalonde en comte fin de race, poudré et continuellement décoiffé; c'est, au sens propre, le personnage le plus pâle de la pièce, celui qui n'est plus maître de rien, pas même de lui-même, bien qu'il en ait toujours le titre et tente d'en imposer les pouvoirs. Le comte créé par Beaumarchais n'est pas ce décadent mou, mais bien plutôt la figure d'une aristocratie qui, loin de se laisser dominer par de nouvelles forces sociales, durcit ses positions en vue d'un affrontement politique — affrontement qui n'a pas lieu dans *le Mariage*; il n'est présent que par le long monologue de Figaro au cinquième acte (monologue qui perd toute consistance à cause du psittacisme de Guy Nadon). De plus, pour être cohérente, la lecture politique de la pièce aurait dû s'appuyer sur tous les éléments renvoyant à cette thématique, mais si le droit de cuissage

d'Almaviva est amplement souligné, puisque c'est le ressort dramatique du texte, ainsi que la véralité des charges, les prétentions diplomatiques et le pouvoir militaire d'Almaviva, on a par ailleurs choisi de couper la scène du procès au troisième acte, rendant ainsi la compréhension de la pièce plus difficile, tout en passant sous silence un des éléments qui auraient pu jeter un autre éclairage sur la politique dans la pièce. On aurait pourtant pu traiter cette question comme celle de la critique féministe de Marceline (Catherine Bégin), qui reste à l'état d'ébauche dans la production de la N.C.T. comme elle l'était dans la pièce de Beaumarchais.

Cette production du *Mariage de Figaro*, malgré un beau décor de François Séguin et la qualité du jeu des rôles secondaires, déçoit dans la mesure où l'on n'a pas su choisir entre deux interprétations différentes, voire incompatibles. Que la pièce soit un monument comique ou un texte préévolutionnaire n'est pas la question en soi; le spectateur est en droit d'attendre une cohérence de l'interprétation — qui fait ici défaut.

benoît melançon

«savannah bay»

Texte de Marguerite Duras. Mise en scène: Roland Laroche; costumes: François Barbeau. Avec Yvette Brind'Amour (Madeleine) et Diane Lavallée (la jeune femme). Production de la Maison Trestler, présentée les 17 et 19 novembre 1988.

«presque jamais rien n'est joué au théâtre...»

Savannah Bay explore la mémoire d'une comédienne qui a nourri l'un de ses rôles d'événements de sa vie (fulgurants, prégnants) et qui, aujourd'hui, en présence d'une jeune femme qui lui demande de «redire l'histoire», cherche le chemin pour se perdre dans le labyrinthe des souvenirs et explore à tâtons les frontières indistinctes qui séparent la scène et la «vraie» vie. Il y a eu une scène capitale que sa mémoire refoule et que Madeleine va donc chercher à rappeler, en présence d'une jeune femme qui porte inscrit dans sa chair tout un pan de cette mémoire.

Pièce-puzzle qui se cherche (en partie du moins) en se jouant, *Savannah Bay* est aussi une oeuvre qui invente sa propre forme. Comme *Oh les beaux jours* de Samuel Beckett, ce texte de Marguerite Duras est habité par la présence de la comédienne Madeleine Renaud, qui lui a insufflé bien plus que sa voix. Duras a esquissé un mouvement vers la comédienne et écrit un texte qui est une forme de cadeau; en retour, Madeleine Renaud a fait sien le personnage jusqu'à lui prêter son nom, peut-être même sa propre mémoire.

Ce texte n'avait jamais été porté à la scène au Québec. Il pose, il est vrai, d'énormes problèmes de lecture et d'interprétation. Dans *Savannah Bay*, comme dans beaucoup de textes de Marguerite Duras, l'écriture elle-même est un élément à proprement parler dramatique. Et faire entendre l'écriture, écouter la source d'où cette écriture a été émise, et retransmettre au-delà du sens et