

Jeu

« Vu du pont »

Claude Latendresse

Humour et rire
Numéro 55, juin 1990

URI : id.erudit.org/iderudit/26994ac

[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

Latendresse, C. (1990). « Vu du pont ». *Jeu*, (55), 170–174.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1990

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

Cependant, la mise en scène d'une telle pièce présente des écueils qui n'ont pas tous pu être évités. Faut-il rappeler que ce n'est qu'après la mort de Bernanos que le texte, adapté par Albert Béguin et Marcelle Tassencourt, a été porté à la scène, car, à l'origine, il avait été conçu pour le cinéma, dont les techniques auraient permis une plus grande intimité avec l'angoisse et la souffrance propres à chacun de ces personnages que les comédiennes doivent défendre, retranchées derrière un costume qui tend à les uniformiser?

Il se dégageait, donc, de l'ensemble de la représentation une certaine froideur qui gênait l'émotion qu'on aurait dû sentir davantage. Si Françoise Faucher a très bien réussi à diriger ses comédiennes pour rendre toute la solennité de la vie monastique, la noblesse du martyr et la grandeur de la foi chrétienne, elle a peut-être été trop respectueuse de l'œuvre en n'accentuant pas assez sa dimension passionnelle. Il est difficile d'imaginer que des femmes aussi fortes devant l'adversité révolutionnaire, aussi courageuses devant leur propre exécution, au point de s'y rendre en chantant, ne soient pas en même temps démentes et passionnées. Elles l'étaient, bien sûr, mais les comédiennes n'ont pas suffisamment extériorisé le délire, l'amour physique et spirituel du Dieu auquel les religieuses vont sacrifier leur vie. Leurs incantations et vœux de martyr «pour la survie du Carmel, pour la sauvegarde de la patrie, pour que cessent les massacres» n'étaient pas convaincants.

Dans l'esprit de cette conception, Pierick Houddy a créé une musique sobre, propice au recueillement, tandis que le scénographe, Claude Goyette, a imaginé un très beau dispositif, qui se résumait de manière imposante à deux axes de jeu, posés à plat sur le plancher, en forme de croix. Cette croix devenait tour à tour transept et nef de la chapelle, sol du monastère, rampe d'accès pour l'échafaud. Pour situer l'action à l'intérieur du carmel ou derrière les cellules de la prison, des grilles descendaient des cintres, partageant chaque fois l'univers en deux : le monde extérieur et l'univers fermé des carmélites.

L'extrême fidélité à l'œuvre de Bernanos nous aura tout de même permis de retrouver, sinon de

découvrir, ce qu'apportent les vertus d'un texte littéraire. Le spectacle aura montré que les valeurs spirituelles, mystiques ou chrétiennes savent encore émouvoir et que, transcendant l'anecdote à laquelle elles réfèrent, elles peuvent rejoindre nos préoccupations existentielles contemporaines.

jean-louis tremblay

«vu du pont»

Texte d'Arthur Miller; traduction de Michel Dumont et de Marc Grégoire. Mise en scène : Serge Denoncourt, assisté de Carol Gagné; décor : Richard Lacroix; costumes : Luc J. Béland, assisté de Stéphanie Chagnon; éclairages : Jocelyn Proulx; bande sonore : Claude Lemelin. Avec Germain Houde (Eddie Carbone), Annick Bergeron (Catherine), Monique Miller (Béatrice), Paul Dion (Marco), Normand D'Amour (Rodolfo), Yves Massicotte (Alfieri), Jean Harvey (Mike / un officier), Jacques Calvé (Louis / un officier). Production du Théâtre Populaire du Québec, présentée à la Maison de la Culture Frontenac du 17 au 27 janvier 1990.

du drame et de la tragédie

À la fin des années quarante, Arthur Miller commença à infléchir l'histoire du théâtre américain en renouvelant la dramaturgie des problèmes sociaux, alors tombée en désuétude. Dans la préface à la première édition de *Vu du pont* (1955), l'auteur définit le drame social, en référence à la tragédie grecque, comme le drame de l'humain dans la totalité de ses dimensions (*the drama of the whole man*). Selon Miller, la critique sociale peut et doit s'allier à l'investigation psychologique pour bien saisir la condition humaine et atteindre à l'universel.

miller engagé

Bien que *Vu du pont* — comme d'autres pièces importantes de Miller, notamment *les Sorcières de Salem* (1953) et *Mort d'un commis voyageur* (1949) — examine l'influence du milieu sur l'individu, l'intérêt se déplace ici vers l'intériorité, les problèmes personnels de l'Homme, les zones sombres de la subjectivité.

L'action se déroule dans le quartier pauvre de «Little Italy» à l'est du pont de Brooklyn. Là vit

«L'action se déroule dans le quartier pauvre de «Little Italy» à l'est du pont de Brooklyn. [...] Un événement déclencheur — l'entrée illégale au pays des cousins de Béatrice, Marco et Rodolfo — viendra perturber l'équilibre familial.» De gauche à droite : Normand D'Amour, Paul Dion, Monique Miller, Annick Bergeron et Germain Houde. Photo : François Renaud.



Eddie Carbone, débardeur d'origine sicilienne, entouré de sa femme Béatrice et de Catherine, cette nièce orpheline de dix-sept ans dont il a pris charge et qu'il prend plaisir à couvrir comme sa propre fille. Un événement déclencheur — l'entrée illégale au pays des cousins de Béatrice, Marco et Rodolfo — viendra perturber l'équilibre familial. Très vite Rodolfo et Catherine s'éprennent l'un de l'autre, ce qui contrarie Eddie dont le sentiment paternel tourne en jalousie féroce, révélant ainsi une passion incestueuse inconsciente. Impuissant à convaincre Catherine de se détacher de Rodolfo qu'il accuse d'être homosexuel et d'agir par intérêt, Eddie dénonce les cousins au Bureau de l'Immigration, évaluant mal l'effet de sa trahison. Les deux frères sont libérés sous caution, et le jour du mariage arrive. Seul et exacerbé, Eddie attaque Marco qui a déshonoré son nom, mais la lame du couteau se retourne contre l'agresseur qui meurt en implorant Béatrice.

Les gestes de trahison que risque Eddie transgressent la loi morale de sa communauté et le

couvrent d'opprobre, de manière irréparable. La parole d'honneur chez les Siciliens doit rester indéfectible; quiconque manque à son devoir de fidélité est puni d'ostracisme, devient sujet de honte et perd son nom. Marco, en crachant au visage d'Eddie, représente cette justice primitive qui préserve la dignité humaine. «Eddie Carbone. Eddie Carbone. Eddie Carbone», se répète notre antihéros, à la fin de la pièce, comme pour chercher un sens à ce qui n'en a plus. En vain, il implore : «Je veux mon nom, Marco! Rends-moi mon nom...»

question de perspective

La fable de la pièce pourrait facilement inspirer un mélodrame, mais l'auteur et le metteur en scène ont soigneusement esquivé le genre, notamment par des effets de distanciation. Miller a introduit un personnage important, Alfieri, qui remplit un double rôle dans la mesure où il participe à l'action, en même temps qu'il la raconte d'un point de vue extérieur. Alfieri, premier spectateur du drame, présente, narre, commente et juge les événements de la pièce. À

intervalles réguliers, il interrompt le jeu des acteurs pour éclaircir les faits; c'est à travers la subjectivité de ce personnage que Miller amène le spectateur à lire la pièce, à compatir aux souffrances d'Eddie jusqu'à aimer ce personnage ambigu et tourmenté. En épilogue, Alfieri confère une dignité à la conduite d'Eddie en nous persuadant que l'homme était vrai et fidèle à lui-même jusque dans ses excès.

On comprend enfin l'effet de perspective suggéré par le titre de la pièce. Ce qui est «vu du pont» est examiné à distance et de manière panoramique. Ce point de vue distancié, critique, lucide qui embrasse tous les événements, c'est celui d'Alfieri. L'image du pont elle-même offre plusieurs sens. Il existe bien un pont temporel entre les événements réels et les actions, représentées, qu'Alfieri nous montre; de même qu'un pont imaginaire, tracé par le souvenir, reliant la Sicile natale et l'Amérique conquise. Le personnage d'Alfieri est ce pont entre les autres personnages et nous.

Parallèlement à son rôle de narrateur, Alfieri joue le personnage de l'avocat qui écoute et conseille Eddie; celui qui pressent, impuissant, l'issue fatale du drame. Il est le pôle rationnel de la pièce, face à Eddie agité par sa passion. Yves Massicotte donne à son double rôle la gravité, la tranquille assurance, le ton de confiance amicale qu'il exige.

une passion dévorante

On peut voir Eddie, cet homme simple et généreux, se transformer peu à peu en être ténébreux, amer, colérique. Le jeu de Germain Houde mène avec force et nuance la progression psychologique du personnage faite d'émotion retenue et de tension intérieure croissante. Le personnage devient un nœud serré de contradictions, le théâtre des forces opposées qui le gouvernent. Il doit préserver son honneur et respecter diverses formes de la loi — la loi sicilienne, la morale humaine interdisant l'inceste et le meurtre, le droit civil autorisant l'union de Rodolfo et de Catherine — qui entrent en conflit avec sa puissante et nécessaire passion amoureuse. Pour se réaliser comme individu, il lui faut surmonter l'obstacle, mais il ne peut défier la loi sans

conséquence. Une puissance inéluctable écrase le lutteur malheureux qui s'égaré... Ce combat contre la fatalité, qui culmine dans la mort, présente tous les traits d'un conflit tragique. Et dans cette tragédie contemporaine, le narrateur Alfieri tient lieu de coryphée.

À plusieurs reprises, Alfieri prévient Eddie du danger qui le menace. Il essaie de tempérer l'intolérance de son client envers Rodolfo, sentiment nuancé par une attirance inconsciente masquée d'ironie : «On aurait eu le goût d'y donner un bec tellement il était *cute*.» Cette réplique préfigure une scène saisissante de la pièce où Eddie, rentrant soûl, renverse Rodolfo sur la table et l'embrasse violemment sur la



bouche pour prouver à Catherine que son fiancé «est pas normal». Cette scène répugnante qui a coûté à Miller, en 1956, l'interdiction de représenter sa pièce dans les théâtres anglais, a certes perdu de sa valeur sensationnelle (l'homosexualité *peut* aujourd'hui être désignée ouvertement sur une scène) mais produit encore une vive impression dans l'auditoire. Elle condense visuellement des effets de sens dont le texte, à lui seul, ne peut rendre compte.

une lecture mesurée et fidèle

Serge Denoncourt ne cherche pas, avec cette mise en scène, quelque audacieuse production de nouveau sens. Sa fidélité s'explique par la richesse du texte de Miller (sous l'apparente banalité des dialogues) à laquelle l'excellente direction de comédiens donne tout son relief.

L'espace scénique est dominé par un grand plan légèrement incliné — c'est le salon-salle à manger de l'appartement familial — flanqué de poteaux et de murs de briques évoquant la structure d'un immeuble. Cet espace dépouillé qui ne fait place qu'aux éléments fonctionnels du décor (table et chaises de bois, fauteuil, *pick-up*) évoque bien la simplicité de l'appartement d'Eddie et écarte une représentation trop réaliste. Décors et accessoires : tout converge vers un principe d'économie, au service de l'émotion. Pas de rue, de trottoir, de porte ou d'escalier. Pas de bureau pour Alfieri : une chaise suffit. Sur le mur arrière, en clin d'œil, un gros plan de Marilyn Monroe (elle fut l'épouse de Miller) et le slogan «Drink Coca-Cola» situent, dans un *effet* rétro, la société américaine de 1955. Le mythe de Marilyn fait écho à la chanson *Paper Doll* que Rodolfo «interprète» sur les quais, soulevant la rage d'Eddie : «I'm gonna buy a paper doll that I can call my own, / A doll that other fellows cannot steal¹.» Marilyn est une poupée de papier, «une créature mythiquement anesthésiée²», une *image* de magazine; comme le personnage de Catherine, elle est un idéal féminin, objet privilégié de fantasmes, suscitant le désir sans jamais l'assouvir. Voilà une riche métaphore visuelle.

Denoncourt réussit à créer un climat sourdement tendu, traversé d'ambiguïté. Sous un

éclairage voilé, Eddie saisit doucement la main de Catherine qui lui allume un cigare : geste allusif, vite enfumé, lourdement appuyé du regard. Cet amour si démesuré, refoulé dans l'inconscient, ne peut émerger qu'en des signes chétifs ou retors. Un peu plus tard, l'équivoque resurgira et entourera cette fois Rodolfo, qu'Eddie semble bien seul à tenir pour homosexuel. Au moment où la suspicion de l'accusateur paraît un pur effet de jalousie peu fondé dans la réalité, le jeune prétendant se montre sous un éclairage et un maquillage qui féminisent toute sa figure scénique : le voilà devant nous, le temps d'un *flash*, la joue et le cheveu rosés. Ébranlement de certitudes : est-ce Rodolfo lui-même que nous apercevons ou Rodolfo vu par Eddie?

La production québécoise de cette pièce américaine devait relever le défi de reproduire le milieu social très caractérisé des immigrés siciliens de l'époque, sans prendre appui sur le dialecte coloré qui le distingue. Michel Dumont et Marc Grégoire ont pris le parti de traduire quelques mots tels que «see ya», «baby» ou «thank you» en *ciao*, *bambina* et *grazie*, ce qui a pour effet de glisser dans la langue vernaculaire québécoise une marque d'*italianité*³. Cette nouvelle traduction exprime mieux que celle de René Gingras (produite pour la N.C.T. en 1986) le net écart entre le niveau de langue soutenu d'Alfieri et le niveau populaire, truffé d'anglicismes, des autres personnages.

catharsis et finalité morale

«Derrière toutes mes pièces, écrit Arthur Miller, on trouve l'affirmation, ou du moins la présomption, que la vie a un sens⁴.» Quel espoir véhicule donc Eddie, dans sa passion aveugle et incontrôlée le menant tout droit à l'autodestruction? Miller suggère de lire sa pièce comme une tragédie grecque où la lutte du héros, à laquelle

1. A.D. Epstein souligne avec justesse que les paroles de *Paper Doll* éclairent le dilemme du héros tragique, à la manière des chansons dans les pièces de Brecht. Eddie voudrait faire de Catherine une *paper doll* que personne ne pourrait lui voler.

2. Selon les mots d'Arthur Miller dans son autobiographie *Au fil du temps. Une vie*, Paris, Éd. Grasset, 1988, p. 448.

3. Les moustaches d'Eddie ainsi que la cafetière napolitaine qu'apporte Béatrice entraînent des effets analogues sur le plan visuel.

4. «Essai sur le théâtre», dans *Théâtre I*, Paris, Éd. Laffont, 1967, p. 16.

«Sous un éclairage voilé, Eddie saisit doucement la main de Catherine qui lui allume un cigare : geste allusif, vite enfumé, lourdement appuyé du regard.» Photo : François Renaud.

le spectateur participe pleinement, témoin du courage humain à affronter le Destin. Sa conception du théâtre s'appuie largement sur la description du processus de la catharsis que présente Aristote dans sa *Poétique* et sa *Politique* (et telle que comprise par la plupart des classiques du XVII^e siècle), où le philosophe assigne à la tragédie le rôle de susciter des passions provoquant l'«enthousiasme» pour en «purger» par la suite le spectateur.

Cette purgation des tendances asociales doit s'accompagner d'une distance réflexive par laquelle le spectateur reconnaît leur aspect excessif et en tire un enseignement moral. Ainsi Miller avance : «Comment pouvons-nous avoir de l'estime pour un homme qui va jusqu'à cette extrémité, à cause d'une faute qu'il ne pouvait en aucune façon empêcher? En vérité, ce n'est pas l'homme que nous respectons, mais cette loi qu'il a violée, sciemment ou non, parce que nous croyons qu'elle nous définit en tant qu'hommes⁵.»

Cette évaluation de la portée morale de la pièce pourrait certes être nuancée ou mise en doute, mais on ne peut manquer de reconnaître un moment de conscientisation dans *Vu du pont*. L'exploration du conflit émotionnel — procédant par le moyen de découvertes et d'éclaircissements progressifs — nous confronte à cet équilibre fragile, toujours à redéfinir, entre déterminisme et liberté. Miller veut par là dessiner nos limites et nous transformer : «Le théâtre [...] devrait rendre l'homme plus humain, c'est-à-dire moins seul⁶.»

claudelatendresse

«artaud / tête à tête»

Conception et montage des textes : Gabriel Arcand; éclairages : Léo Lagassé; régie et accessoires : Pierre Mainville. Avec Gabriel Arcand et Marie-France Marcotte. Production du Groupe de la Veillée, présentée à l'Espace La Veillée du 9 au 27 janvier 1990.

un moment de théâtre privilégié

Pour Artaud, réinventer le théâtre, afin d'en retrouver la vitalité profonde, ignorée par le théâtre académique de son époque, consistait d'abord à réinventer le langage — théâtral et autres, puisque son théâtre pouvait avoir recours à des formes multiples et relever de disciplines variées. À un langage/théâtre devenu insignifiant et superficiel, «occidental» à force de psychologisme, il fallait substituer un langage/théâtre qui ait une efficacité totale et immédiate sur ceux qui y participent — tant acteurs que spectateurs —, une fulgurance dans la communication d'émotions fondamentales et de forces vitales essentielles et quasi archétypales — d'où les idées de cruauté, de magie et de paroxysme associées à ce théâtre, l'allégorie de la peste, la définition d'un théâtre métaphysique en opposition à un théâtre psychologique. Ce théâtre devient donc une entreprise de reconstruction et de révélation, et toutes les formes ou expressions extrêmes auxquelles il a été associé relevaient d'une nécessité quasi ontologique et de la volonté impérieuse d'Artaud de renouveler un art qu'il jugeait agonisant et qui ne pouvait renaître qu'à la suite d'un traitement de choc. La création de ce langage autre, à la fois matériel et métaphysique¹, capable de mettre en œuvre des forces génératrices d'un héroïsme et d'une humanité renouvelés², Artaud ne l'a pas seulement théorisée et réalisée dans sa pratique du théâtre. Comme

1. «Ce langage, on ne peut le définir que par les possibilités de l'expression dynamique et dans l'espace opposées aux possibilités de l'expression par la parole dialoguée. Et ce que le théâtre peut encore arracher à la parole, ce sont ses possibilités d'expansion hors des mots, de développement dans l'espace, d'action dissociatrice et vibratoire sur la sensibilité. C'est ici qu'interviennent les intonations, la prononciation particulière d'un mot. C'est ici qu'intervient, en dehors du langage auditif des sons, le langage visuel des objets, des mouvements, des attitudes, des gestes, mais à condition qu'on prolonge leur sens, leur physionomie, leurs assemblages jusqu'aux signes, en faisant de ces signes une manière d'alphabet. Ayant pris conscience de ce langage dans l'espace, langage de sons, de cris, de

5. *Ibid.*, p. 45. Dans ce passage, Miller commente plus précisément *Mort d'un commis voyageur*, mais la remarque concerne tout autant *Vu du pont*.

6. *Ibid.*, p. 20.