

Lévesque et la trilogie de Lepage : comme Alonso dans l'île de Prospéro

Guy Marchand

Numéro 67, 1993

Images des Amériques

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/29344ac>

[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

Marchand, G. (1993). Lévesque et la trilogie de Lepage : comme Alonso dans l'île de Prospéro. *Jeu*, (67), 63–67.

Lévesque et la trilogie de Lepage : comme Alonso dans l'île de Prospéro

Par ses commentaires à propos de la trilogie shakespearienne de Lepage, Robert Lévesque m'a fait penser au vieux singe qui, n'aimant pas ce dont il est le témoin, décide de ne plus rien voir et de ne plus rien entendre. Le singe avait au moins la sagesse de se taire, alors que M. Lévesque, lui, ne peut s'empêcher de dire ce qu'il pense car, malheureusement, il est payé pour le faire.

Dans cette tragédie, si c'en est une, ce qui est comique, c'est la prétention du critique de savoir ce que doit être Shakespeare mieux que «tout le monde, y compris sa mère», comme on dit en bon québécois, ce québécois que M. Lévesque trouve si peu à sa place chez le Grand Will. Dans cette comédie, ce qui est tragique, c'est qu'il ne se rend pas compte du caractère shakespearien de son propre personnage. Il n'arrive pas à voir le pauvre Alonso qu'il fait dans la façon qu'il a de jouer son rôle comme s'il était le Coriolan de la Culture, le «héros pur et dur», défenseur de la vieille dame qu'il considère outragée par tous les Lepage et leur culture de «p'tits-culs».

Je ne dis pas bouffon car, chez Shakespeare, le bouffon est une sorte de petit démon qui révèle aux hommes leur propre imbécillité. Je dis plutôt Alonso, car Alonso est, dans *La Tempête*, le vieil ennemi de Prospéro et le complice d'Antonio, le frère usurpateur. Une fois défait par les sortilèges du magicien, Alonso est celui qui, repentant, ne comprend toujours rien en voulant trouver à tout prix en Prospéro un oracle : «Voici le plus étrange labyrinthe où jamais homme ne se soit engagé. Il y a dans cette affaire des choses que la nature n'a point réglées. Il faut qu'un oracle éclaire notre savoir.» (*La Tempête*, V, 1.)

Prospéro a beau lui répondre : «Ne vous mettez point l'esprit à la torture en revenant sans cesse sur l'étrangeté de cette affaire», il aura beau, à la fin, se tourner vers le public pour faire comprendre à tous que tout cela n'était... que du théâtre; M. Lévesque, dans la salle, tout comme Alonso sur la scène, attend toujours la révélation de l'oracle. Il est, en fait, l'un des derniers avatars de ce dérisoire Romantisme qui, redécouvrant Shakespeare, a voulu faire de l'art une nouvelle religion, et de l'œuvre du «maître», le Nouveau Livre.

* Luthier et musicologue, l'auteur prépare un doctorat sur Goethe et les opéras de Mozart. Ce texte a été publié partiellement dans *Le Devoir* du 22 juin 1993.



Coriolan. Photo : Agostino Pacciani / Enguerand.

Écrire, comme M. Lévesque, que *Coriolan* est un «drame sec de la conscience, un drame pour un héros pur et dur», c'est manifestement, dès le départ, ne rien comprendre à Shakespeare. Dans *Shakespeare notre contemporain*, dont M. Lévesque fait assez souvent sa référence pour que l'on croie qu'il l'ait lu, Jan Kott insiste pourtant, à pleines pages, sur cet aspect fondamental du théâtre shakespearien : que ce soit un «drame de la conscience», une «tragédie de l'ambition», ou une «féerie sur la sagesse», pour reprendre les étiquettes tellement rassurantes que M. Lévesque colle respectivement à *Coriolan*, à *Macbeth* et à *la Tempête*, les trois pièces choisies par Lepage, «cela est — comme toujours chez Shakespeare — un grand système de miroirs». Et Jan Kott le répète justement dans les chapitres consacrés à *Coriolan* et à *la Tempête*. Ce sont des systèmes de miroirs dans lesquels le drame est constamment remis en question par la comédie. Mieux encore, en maître insurpassé de l'ambiguïté, Shakespeare fait transparaître le désespoir dans les situations les plus grotesques, et l'ironie entre les lignes des soliloques les plus pathétiques. C'est une donnée shakespearienne élémentaire que connaît tout amateur de théâtre le moindrement averti. Mais notre Alonso ne préfère voir en *Coriolan* qu'un «drame sec». Cela lui permet probablement de magnifier la petite tragédie de ses ambitions frustrées et de poser en grande fée de la sagesse après avoir soulagé sa conscience en fantasmant sur son «héros pur... et dur».

Dans le premier volet de sa trilogie (ô horreur!), Lepage a justement osé nous présenter *Coriolan* en poseur, en jeunot jouant les «héros purs et durs», alors qu'il ne se révèle, au bout du compte, que le «fils mou à sa mômman». Ti-cul Lepage a pris ses références autant chez Mad Max que chez Visconti, pour illustrer ce qu'une certaine jeunesse nous crie dans son inertie silencieuse : «*We don't need another hero!*» (Traduisez : «Nous ne sommes pas dupes de vos

Dans cette tragédie,
si c'en est une,
ce qui est comique, c'est
la prétention du critique
de savoir ce que doit
être Shakespeare mieux
«que tout le monde,
y compris sa mère» [...].

héros!»). Il a fait ressortir de ce «drame sec», le vieux fond de boulevard qui s'y cachait, en le transposant dans les milieux d'une haute bourgeoisie de ce siècle qu'on ne rencontre pas seulement dans les vaudevilles de Sacha Guitry, mais aussi, et c'est là le drame, dans toutes les capitales du monde.

Dans cette bourgeoisie, pour mieux se distinguer de la plèbe, on y châtie sa langue (ma chère!) en singeant ce français international, on ne peut plus artificiel, qui ne se parle que dans les minuscules archipels médiatiques flottant à la dérive sur l'océan fantomatique de la francophonie. Plusieurs scènes étaient donc transposées dans un studio de radio. Mais M. Lévesque, comme Alonso dans l'île de Prospéro, ne s'y retrouvait plus. Ce n'était plus *son* Shakespeare. Il s'est fermé les yeux.

Dans le second volet de la trilogie, pire encore, Lepage récidive en nous présentant Macbeth comme la pire des chiffes molles, comme un Coriolan qui n'aurait réussi à se libérer d'une mère dominatrice que pour mieux la retrouver chez sa femme. Macbeth n'est pas un grand roi, il n'est qu'un petit «richard» qui n'a pas le courage de ses ambitions et qui doit continuellement se faire «remonter» par sa femme pour pouvoir passer aux actes.

Afin de créer entre les deux pièces un jeu de miroirs, tellement grossièrement shakespearien que M. Lévesque n'y a vu que du feu, Lepage nous renvoyait très loin dans le temps, dans un moyen âge incertain que l'on pourrait qualifier de «préhistorique». Il illustre ainsi l'autre grande idée maîtresse de Shakespeare et que Jan Kott (déjà on se demande

Macbeth. Photo : Agostino Pacciani / Enguerand.



si M. Lévesque l'a vraiment lu) a si bien saisie : l'histoire se répète. Peu importe les lieux, les époques ou les classes sociales, la vanité et la soif de pouvoir ont été, sont, et seront toujours les mêmes.

Et pour bien marquer la distance «historique», pour non seulement nous la faire voir, mais aussi pour nous la faire entendre, Lepage nous a présenté *Macbeth* dans un français tout aussi artificiel que différent de celui de *Coriolan*, une langue pseudo-moyenâgeuse, poético-bâtarde, à l'image de ce bâtard de Macbeth. Questionnant les superbes niveaux de langue du théâtre shakespearien, si chers à M. Lévesque, en reprenant la «vienne» traduction de Garneau, on avait l'impression que Lepage demandait à tous les Alonso de la salle si, à Saint-Profond-du-Moyen-Âge tout comme à Saint-Creux-du-Téléroman, les «p'tits richards», ceux qui possédaient la seule industrie d'une région ou tous les commerces d'un village, ne

parlaient pas en fait la même langue que leurs débiteurs obligés pour mieux les «fourrer» et se faire élire maires ou députés. Mais notre Alonso, dès les premières répliques, s'est empressé de boucher ses oreilles offensées.

Dans le *Macbeth* de Lepage, la tragédie n'est plus tant dans les cas de conscience, somme toute pitoyables, du «héros», mais dans les conséquences que les gestes d'un tel abruti peuvent avoir sur son entourage. Je garderai longtemps le souvenir du montage contrapuntique que Lepage a fait en intercalant les fragments de l'assassinat de la femme et des enfants de McDuff par les sbires de Macbeth, entre les hésitations de Ross à rendre compte de la chose à son ami qui n'est plus ni père ni mari, à la veille de l'affrontement final. Mais rendu là, il y avait probablement déjà belle lurette, comme dirait Garneau, que notre Alonso ne voulait plus rien savoir.

On dit que Shakespeare fut le premier grand écrivain de la conscience historique. Sans doute. N'a-t-il pas écrit tout un cycle de drames refaisant la Guerre des deux roses? C'est vrai. Mais, en la racontant, il l'a tellement bien comprise cette Histoire, qu'il a fini par en saisir, mieux que quiconque, la supercherie. Contrairement à Hegel et à Marx, pour Shakespeare, l'Histoire ne se répète pas seulement deux fois, une première fois tragique, une seconde comique (comme a tenté de l'illustrer une autre troupe pendant le Festival). Non, pour lui, l'histoire est en perpétuelle «répétition» et c'est toujours à la fois une tragédie et une comédie, autrement dit, du théâtre. C'est ce que Shakespeare aura voulu résumer dans *la Tempête*, microcosme emblématique de son œuvre entier. La mise en scène de Lepage s'ouvrait sur une répétition de la pièce où Prospero, déguisé en prof de cégep, dirigeait une bande de

[...] en maître insurpassé
de l'ambiguïté,
Shakespeare fait
transparaître le désespoir
dans les situations
les plus grotesques,
et l'ironie entre les lignes
des soliloques les plus
pathétiques.



La Tempête.
Photo : E. Valette.

collégiens suspendus à ses lèvres. Une fois la trilogie terminée, notre Alonso, lui, se demandait quel pouvait bien être le lien entre les pièces.

La trilogie de Lepage n'était sans doute pas le chef-d'œuvre du siècle, mais n'y avoir vu, comme M. Lévesque, qu'un travail d'abrutis et d'imbéciles ne fait que révéler, chez celui qui le dit, le dernier des béotiens et le premier des tartuffes. Malgré les imperfections, le grand mérite de Lepage est de nous avoir rappelé la théâtralité de Shakespeare et, en se servant de Shakespeare (quelle scandale!), le plaisir et la magie du théâtre tout court. ◆

Benoit Vermeulen
dans *Contes d'enfants réels*.
Photo : André P. Therrien.



Le F.T.A. présentait une création du Carrousel, destinée à la fois aux adultes et aux enfants de 8 à 12 ans : *Contes d'enfants réels* de Suzanne Lebeau, mis en scène par Gervais Gaudreault. Constitué de huit tableaux distincts, sans autres liens que leurs phrases musicales, qui en faisaient presque des comptines, et leur humour tendre dans l'observation des mœurs parentales et du vaste monde des enfants, ce spectacle m'a charmée. J'aurai l'occasion d'en parler dans un prochain numéro, puisqu'il sera présenté à la Maison Théâtre en novembre 1993.

Patricia Belzil

Dans certaines chroniques de ce numéro, il est question d'autres spectacles de la dernière programmation du F.T.A. Voir «Robert Wilson : la mise en beauté de la futilité de l'être» (La Visite, de Louise Vigeant); «Profils shakespeariens» (Persona, de Solange Lévesque) et «Pour opsiser le monde» (Saviez-vous que? de Philip Wickham).

N.d.l.r.