

« Je vous écris du Caire »

Alexandre Lazaridès

Numéro 68, 1993

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/29283ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Lazaridès, A. (1993). Compte rendu de [« Je vous écris du Caire »]. *Jeu*, (68), 181–184.

«Je vous écris du Caire»

Texte de Normand Charette. Mise en scène : Alexandre Hausvater, assisté de Suzanne Beaudry; scénographie et accessoires : Michel Demers; éclairages : Guy Simard; costumes : Véronique Borboën; conception sonore : Jean Marchand. Avec Luc Durand (Gualtier Maldè), René Gagnon (Giuseppe Verdi), Jean Marchand (un souffleur), Aubert Pallascio (Rinuccio Terziani) et Linda Sorgini (Teresa Stözl). Production du Théâtre d'Aujourd'hui, présentée du 22 octobre au 14 novembre 1993.

L'opéra total

La dernière pièce de Normand Charette démarre en trombe : deux hommes élégamment vêtus se précipitent sur scène; l'un (Luc Durand) pourchasse l'autre (René Gagnon) à la pointe d'un pistolet, et c'est comme s'ils n'étaient là, devant nous, que par hasard, de ce hasard qui transforme le réel en imaginaire, et les lieux physiques en espace où toutes les illusions seront permises. Au travers du crépitement de leurs premières répliques, l'objet de leur litige se précise : un opéra, ou la vie.

L'homme armé, dénommé Gualtier Maldè¹, exige de Verdi, l'illustre compositeur en chair et en os, qu'il lui écrive en deux jours l'opéra *total*, celui qui va réconcilier la nation italienne. Quelque chère que lui soit la vie, Verdi renâcle, et on le comprend sans peine : un opéra en deux jours! La demande est d'autant plus difficile à satisfaire que Verdi est dans les affaires

de la composition d'*Aïda*, opéra qui, comme on le sait, sera représenté pour la première fois au Caire, la veille de Noël de l'an 1871². La première partie de la pièce est échafaudée sur les tergiversations de Verdi, auxquelles le thème de sa liaison avec la cantatrice Teresa Stözl vient faire contrepoin. Mais il finira par céder, et cette nouvelle œuvre sera *Don Carlos*, où les visées politiques sont inextricablement enchevêtrées avec la rivalité amoureuse d'un père et de son fils, mais ce père est un roi et ce fils, un prince.

La pièce n'est pas seulement une pièce sur l'opéra; elle tente la fusion de l'opéra et du théâtre, par l'intégration du chant, et s'inscrit ainsi dans la lignée de diverses pièces qui essaient, depuis quelques années, de déplacer les frontières poreuses des arts du spectacle. Par ailleurs, Charette a sciemment pris plusieurs libertés avec les données historiques pour illustrer sa ré-

1. C'est le nom d'emprunt du duc de Mantoue dans *Rigoletto*.
2. «*Aïda* ne fut pas, comme on le croit souvent, écrit pour l'ouverture du Canal de Suez (1869) ni commandé par le khédivé d'Égypte pour inaugurer le nouvel Opéra du Caire la même année; Mariette suggéra au bey une telle idée pour l'ouverture du Canal, mais Verdi ne fut contacté qu'en 1870. Le nouvel Opéra avait ouvert en 1869 avec *Rigoletto*.» Harold Rosenthal et John Warrack, *Guide de l'opéra*, Paris, Fayard, coll. «Les indispensables de la musique», 1986. Article «*Aïda*».



Photo : Daniel Kieffer.

flexion sur l'art et les artistes; cette primauté du culturel qui autorise une révision aussi audacieuse de la réalité par la fiction (par exemple, *Don Carlos* est bien antérieur à *Aïda*³), inscrit donc sa pièce dans le vif du courant postmoderniste. Il sera question, entre autres, du fait que l'œuvre échappe très vite à son auteur pour être exploitée, souvent à contresens, tel Wagner durant le «Reich millénaire», par le pouvoir politique, et presque toujours à des fins de diversion populaire : «Du pain et des jeux», disaient les Romains, comme si la suprême consécration d'un artiste ne pouvait coïncider qu'avec la suprême défiguration de son œuvre. Une œuvre populaire est celle qui peuple l'imaginaire d'une nation de personnages fictifs, de mélodies immortelles, et qui transforme les individus en autant d'artistes. «Et avec l'écrivain tout le monde écrit. On l'a toujours su.», comme l'affirme Marguerite Duras⁴. Connaître «son» Verdi, c'est être devenu soi-même une sorte de Verdi. Teresa Stözl affirme

qu'elle est acclamée par des milliers de Verdis, ses admirateurs; mais le vrai Verdi, qui est-il alors?

L'artiste et son double

Et c'est sur cette interrogation sur le vertige du double, thème cher à Chaurette, que la deuxième partie de la pièce va habilement rebondir, au moment où l'intérêt pour l'opéra total demandé par les pouvoirs politiques se déperdit. Le souffleur-pianiste souffreteux qui, jusque-là, était l'observateur passif et insignifiant de ces débats complexes, se métamorphose en l'autre de Verdi, avec lequel il échange ses habits; après quoi, il donnera les preuves les plus irréfutables qu'il est, lui aussi, l'auteur de tous les opéras dont le premier Verdi croyait être seul à pouvoir revendiquer la paternité. Mais, après ce rebondis-

3. *Don Carlos* a été créé à Paris en 1867, mais sera remanié par Verdi en 1872 et en 1886.

4. Marguerite Duras, *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993, p. 26.

sement surprenant qui permet à Jean Marchand de démontrer qu'il est, en plus d'un pianiste talentueux, un comédien subtil, l'action s'alanguit sans que les va-et-vient multipliés des personnages puissent donner le change, alors que les finesses psychologiques se confondent un peu trop avec l'absence d'inspiration. Les enjeux de ce dédoublement ne sont pas clairement définis sur le plan dramatique et, plus encore, semblent trop distincts de ceux de la première partie de la pièce; la réapparition de Gualtier Maldè surprend par son incongruité, tant on avait oublié le point de départ de la pièce.

On veut bien croire qu'il s'agit d'exprimer par là la dualité entre l'homme et l'artiste, l'artiste apparaissant au moment où l'homme s'est trop laissé prendre par les affaires du cœur et du sexe, quand le corps commence à peser plus lourd que l'esprit, sauf que cette justification du dédoublement par le conflit entre la vie et l'art est plutôt intellectuelle et n'a pas été absorbée dans le déroulement de l'action; au moment où les acteurs se démènent le plus sur scène, on a l'impression qu'ils ne montrent pas, mais qu'ils démontrent quelque vérité profonde dont les spectateurs n'ont que faire. L'action paraît alors curieusement figée et se résout de façon explicite en tableaux, comme celui qui présente Verdi et Teresa couchés et à moitié nus, immobiles comme le sont des personnages de fantasmes, sur la minuscule scène d'opéra aménagée à droite de la *vraie* scène de la pièce.

Les relations amoureuses, ou plutôt érotiques, de Verdi avec Teresa occupent une grande partie de la pièce; le titre lui-même fait allusion aux lettres que Verdi aurait écrites du Caire à sa maîtresse d'un soir. Les déclarations enflammées que Teresa Stölz adresse sur scène à Verdi (qui ne les

lui rend guère) sonnent de plus en plus creux et le personnage a perdu tout intérêt à partir du moment où le thème du double a surgi. Teresa devient un objet que se disputent Verdi et son double, sans qu'elle-même sache de quoi il retourne; elle n'est plus qu'un support fantasmatique entièrement passif, sans influence aucune sur le devenir dramatique, comme si le personnage avait été vampirisé par le thème du double. Quand Teresa interrompt une discussion animée pour demander, d'une voix défaillante, à faire pipi, qu'elle s'installe dignement sur un vase lui-même posé sur une chaise qu'elle recouvre de ses longues jupes et qu'elle commence à chanter d'une voix angélique un air de Verdi, on rit; mais, au fait, à quoi sert cet événement, en plus de faire rire? Démontrer (et montrer) la part du corps occultée par le discours sur la création artistique? On se perd en conjectures.

Une pièce à thèse?

L'impression finale qui m'est restée est que les personnages n'ont pas vécu librement leur destin parce que l'auteur les avait utilisés à ses propres fins, comme autant d'incarnations de ses idées, en posant sa vision du monde comme but. On s'y laisse prendre au début à cause du sens très sûr qu'a Chaurette de la liaison des répliques, et parce que les acteurs ont du talent. On est séduit aussi par les éléments sensoriels qui font contrepoids à l'abstraction du propos; les éclairages, tout particulièrement réussis, créent une multiplicité de densités d'atmosphère; l'air semble vivre autour des personnages. Mais il y a surtout la musique, non seulement la bande sonore constituée de thèmes parmi les plus lancinants que Verdi ait composés, mais aussi les airs que Linda Sorgini a chantés de façon prenante : on aurait dit une vraie diva! Sa voix est l'une des grandes surprises de ce spectacle, sauf que le prix en a été de

faire oublier quelque peu la comédienne; on souhaitait de plus en plus l'entendre chanter plutôt que de la voir parler.

Le mur du fond de scène, éclairé à ras, présente une immense surface grenue, énigmatique dans sa nudité mais surtout disproportionnée; les acteurs y semblent perdus. La finalité de cet immense mur ne sera comprise que vers la... fin, ce qui est peut-être un peu tard. Une grande lézarde qui y était formée va s'entrouvrir comme les lèvres d'une plaie, et les pyramides glorieuses (mais en format nécessairement réduit) vont y apparaître : effet assuré. Mais la symbolique grandiloquente semble plutôt une énigme à l'intention des penseurs profonds. Je ne crois pas que la pièce y gagne.

Alexandre Lazaridès

«La Nuit de la grande citrouille»

Texte de Victor-Lévy Beaulieu. Mise en scène : Jean Salvy; scénographie et costumes : Michel Robidas; musique et chansons : Lawrence Lepage. Avec Éric Cabana (Michel Breton), Nathalie Gascon (Peuplesse Cossette) et Aubert Pallascio (Maurice Cossette). Spectacle des Productions Théâtrales de Trois-Pistoles, présenté au Caveau-théâtre du 2 juillet au 14 août 1993.

Le ça orange de la grande citrouille

Le parcours de ce texte dramatique, que Victor-Lévy Beaulieu a plusieurs fois retravaillé, ressemble à celui d'un palimpseste, avec la particularité que le texte d'origine ne semble pas s'effacer de la mémoire de l'auteur aussi facilement que la première

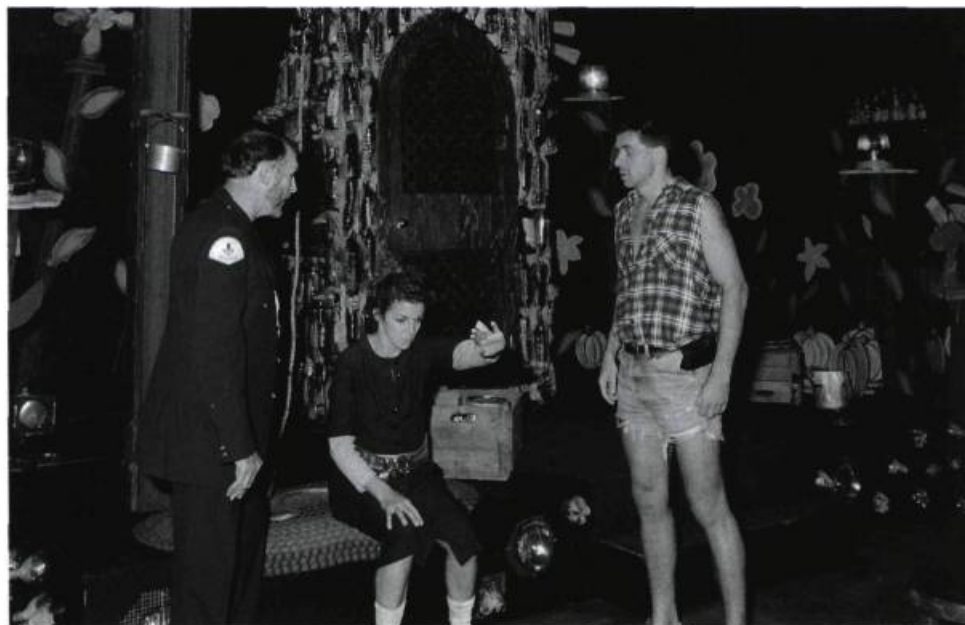


Photo : Gilles Gaudreau.