

Tableaux d'une Révolution annoncée ? : Jacques le fataliste

Benoît Melançon

Marcel Dubé : 50 ans après *Zone*
Numéro 106, 2003

URI : id.erudit.org/iderudit/26196ac

[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

Benoît Melançon "Tableaux d'une Révolution annoncée ? : Jacques le fataliste ." *Jeu* 106 (2003): 25–30.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 2003

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

Tableaux d'une Révolution annoncée ?

Jacques le fataliste

D'APRÈS LE ROMAN DE DENIS DIDEROT. ADAPTATION ET MISE EN SCÈNE : CRISTINA IOVITA ; ASSISTANCE À LA MISE EN SCÈNE, CONCEPTION SONORE ET RÉGIE : STÉPHANIE CAPISTRAN-LALONDE ; SCÉNOGRAPHIE, COSTUMES ET ACCESSOIRES : ANNE-MARIE MATTEAU ; ÉCLAIRAGES : ANNE-CATHERINE SIMARD DERASPE ; MASQUE : PHILIPPE POINTARD ; MUSICIEN : SIMON CLOUTIER. AVEC NATHALIE COSTA (LA MARQUISE), DANNY GAGNÉ (LE CHEVALIER), CATHERINE HAMANN (LA SOUBRETTE), MICHEL LAVOIE (LE MAÎTRE) ET MARC MAUDUIT (JACQUES). PRODUCTION DU THÉÂTRE DE L'UTOPIE ET DU GROUPE DE LA VEILLÉE, PRÉSENTÉE AU THÉÂTRE PROSPERO DU 17 SEPTEMBRE AU 12 OCTOBRE 2002.

Jacques le fataliste de Diderot est un roman tissé d'une multitude de récits – interrompus, repris, abandonnés, plus ou moins achevés. Dans l'un d'eux, au centre du texte, l'hôtesse d'une auberge raconte à Jacques et à son maître l'histoire de M^{me} de la Pommeraye, de sa déception amoureuse, de son projet de vengeance envers un amant inconstant et de l'échec de ce projet. Juste avant le dénouement de ce récit, on peut lire la scène suivante entre

le marquis des Arcis, l'amant inconstant, et la jeune femme qu'il vient d'épouser et dont il vient de découvrir qu'il s'agit d'une prostituée :

– Levez-vous, lui dit doucement le marquis, je vous ai pardonné, au moment même de l'injure j'ai respecté ma femme en vous, il n'est pas sorti de ma bouche une parole qui l'ait humiliée, ou du moins je m'en repens, et je proteste qu'elle n'en entendra plus aucune qui l'humilie, si elle se souvient qu'on ne peut rendre un époux malheureux sans le devenir. Soyez honnête, soyez heureuse et faites que je le sois. Levez-vous, je vous en prie, ma femme, levez-vous et embrassez-moi ; madame la marquise, levez-vous, vous n'êtes pas à votre place ; madame des Arcis, levez-vous...

Pendant qu'il parlait ainsi, elle était restée le visage caché dans ses mains et la tête appuyée sur les genoux du marquis ; mais au mot de ma femme, au mot de madame des Arcis, elle se leva brusquement et se précipita sur le marquis ; elle le tenait embrassé, à moitié suffoquée par la douleur et par la joie, puis elle se séparait de lui, se jetait à terre et lui baisait les pieds¹.

Pareil passage, outre son rôle dans les discussions sur le sens du mot *amour*, renvoie à une des théories fondamentales de l'esthétique diderotienne, celle du *tableau*. Au théâtre, dans le roman, voilà ce que les auteurs devraient chercher à donner à voir. Il faudrait « combiner la pantomime avec le discours, entremêler une scène parlée avec une scène muette, et tirer parti de la réunion des deux scènes, et surtout de l'approche ou terrible ou comique de cette réunion qui se ferait toujours² ».

1. Denis Diderot, *Jacques le fataliste*, préface et commentaires de Jacques et Anne-Marie Chouillet, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche », 403, 1983, p. 179.

2. Denis Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel*, dans *Œuvres esthétiques*, édition de Paul Vernière, Paris, Garnier, coll. « Classiques Garnier », 1968, p. 114-115.

Les créateurs du Théâtre de l'Utopie, adaptant le roman de Diderot, ont parfaitement saisi cette nécessité. La comédienne qui jouait la jeune fille dans cette scène était étendue par terre, face au sol, les bras en croix. Devant elle, le marquis hésitait, passant de la honte d'avoir été trompé à la révélation de la force de son amour. Le silence qui les entourait soulignait que se jouait là quelque chose de capital. La « scène muette » épousait la « scène parlée », et les spectateurs avaient sous les yeux un tableau, au sens pictural. À cette scène de la première partie en répondait une dans la seconde : pendant le récit des amours du maître de Jacques, un personnage était encore étendu, mais sur le dos, un gobelet posé sur le front. Pour des moments comme ceux-là, où l'esprit de l'esthétique diderotienne était saisi et rendu de façon convaincante, où la parole pétillait, où le nerf ne se démentait pas, il fallait voir ce *Jacques le fataliste* ; ils étaient surtout présents avant l'entracte. Par la suite, ça se gâtait, et s'allongeait, et s'allongeait. L'esthétique du tableau restait sensible, mais au sein d'un collage dont on ne percevait guère la logique.

Jouer derrière les murs

La narration de *Jacques le fataliste*, dans la version de Diderot, est volontiers vagabonde et ostensiblement imprécise. Ça se passe dans une auberge, sur la route, sous des fourches patibulaires, beaucoup à la campagne. En apparence, rien de cela au théâtre Prospero : le spectacle auquel on assistait était enclos dans un espace, celui d'une salle de théâtre devenue prison. De part et d'autre de l'aire de jeu, des rangées de fauteuils en gradins. À un bout, un drapeau de la France, une gourde, des bassines. À l'opposé, une cape de velours rouge, une boîte en bois, un seau. Au sol, de la paille, tantôt prise en elle-même (on pouvait s'y rouler, et elle collait aux costumes), tantôt représentant des confettis ou de l'argent. Dans les cintres, cinq lustres, des perruques de paille (matériel nécessaire au décor de la deuxième partie du spectacle). Autour, le bruit régulier de gouttes d'eau. À l'heure des repas, on glissait aux prisonniers leur ordinaire. On était bien dans un cachot, dont cependant chaque parcelle était utilisée, successivement ou simultanément : à défaut de vivre au grand air, on occupait méthodiquement l'aire de jeux et les escaliers l'encadrant. Nécessité faisait loi : on avait beau se jeter sur les murs, ils ne s'ouvraient pas pour autant.

Étaient réunies là cinq personnes : Jacques (Marc Mauduit), tantôt espiègle, tantôt roué, toujours à parler, « le philosophe » ; son maître (Michel Lavoie), une force de la nature, volontiers lubrique, aimant invoquer un quelconque « Forte-Bite » ; deux femmes (Nathalie Costa, Catherine Hamann), la marquise (« Madame ») en bleu, sa soubrette dans les ocres ; un chevalier (Danny Gagné), fort ridiculisé, pauvre de lui.



Jacques le fataliste, adapté et mis en scène par Cristina Iovita (Théâtre de l'Utopie/ Groupe de la Veillée, 2002).
Photo : Carmen Jolin.

Toutes restaient sur l'aire de jeu ou dans les gradins pendant l'essentiel du spectacle : de cette prison, elles ne sortaient que pour monter à l'échafaud (on était en 1793). La salle et la scène étaient presque continûment éclairées : on ne pouvait échapper au regard des autres dans cette prison-là. Niveau sonore : le vacarme, relevé de quelques plages de silence. Sous l'influence de la *commedia dell'arte*, cette marotte dramatique locale, le corps des comédiens était sans cesse sollicité : gambades, culbutes, manœuvres de séduction, affrontements, pantomimes (c'est là une des assises des théories dramatiques de Diderot). Celui des spectateurs ne l'était pas moins, quelques-uns étant forcés de se joindre à la pièce, prisonniers des prisonniers qui la jouaient, conscrits pour une scène de bataille ou pour un échange entre Agathe et Saint-Ouen (les faux amis du maître), invités à lancer des confettis lors d'un mariage. On leur offrait même à boire (pas à tous). Les costumes, d'époque, étaient sobres, à l'exception de celui du chevalier, dont il fallait marquer qu'il incarnait la fin d'une époque et la voix de la morale : un bas noir et un bas blanc, un collier de plumes au cou, le bras en gouttière, un livre à la main. Peu d'accessoires : l'éventail d'une des soubrettes, la cape et la verge du maître, la gourde de Jacques.

Non contents de se lancer des répliques de *Jacques le fataliste*, les acteurs faisaient feu de multiples bois, et on les entendait se dire des phrases des *Bijoux indiscrets* (aussi de Diderot), de Sade, du théâtre révolutionnaire. À ce texte composite se greffaient des chansons (*Ah, ça ira*), des allusions à l'*Encyclopédie* (la « lecture favorite » de Jacques) et à Rousseau (« Jacques n'est pas Jean-Jacques »), des répliques du cru (« Je suis une crêpe roulée aux pommes de terre »). On ne pouvait jamais oublier qu'on était au théâtre : « Qu'est-ce qu'une femme ? » demandait l'une au public ; « Chers spectateurs », disait l'autre, pour annoncer l'entracte ; « Qui croit à l'égalité, à la fraternité et à liberté ? », sondait une des soubrettes, qui exigeait un vote sur la question. (Le soir du 9 octobre, la réponse était trop timide à son goût : « Votre révolution sera... tranquille », se moquait-elle.)

Croire à la séduction, ou pas

Sans tomber dans la farce libertine – ce dont on leur saura gré, en ces temps de gaudriole généralisée –, les gens du Théâtre de l'Utopie n'ont pas manqué de mettre en lumière ce que doit l'écriture de Diderot à la circulation des désirs. N'est-ce pas d'ailleurs ce que demandent lecteurs et spectateurs ? C'est du moins la position d'un des narrateurs du roman :

Et puis, lecteur, toujours des contes d'amour ; un, deux, trois, quatre contes d'amour que je vous ai faits ; trois ou quatre autres contes d'amour qui vous reviennent encore, ce sont beaucoup de contes d'amour. Il est vrai d'un autre côté que puisqu'on écrit pour vous, il faut ou se passer de votre applaudissement, ou vous servir à votre goût, et que vous l'avez bien décidé pour les contes d'amour. Toutes vos nouvelles en vers ou en prose sont des contes d'amour ; presque tous vos poèmes, élégies, églogues, idylles, chansons, épîtres, comédies, tragédies, opéras, sont des contes d'amour. Presque toutes vos peintures et sculptures ne sont que des contes d'amour. Vous êtes aux contes d'amour pour toute nourriture depuis que vous existez, et vous ne vous en lassez point³.

3. Denis Diderot, *Jacques le fataliste*, op. cit., p. 204.

Sans nudité – malgré un déshabillage progressif –, avec un minimum d’attouchements et d’allusions aux odeurs marines du sexe féminin, par un jeu généralement nuancé – sauf chez Michel Lavoie, dont le maître était par trop expansif –, grâce aux ressources du langage (« Foutre », disait-on en chœur), contre le dédain du chevalier (« Ah... libertinage, libertinage, libertinage »), il s’agissait de rappeler que chacun a un rôle à jouer dans la joute amoureuse comme dans la lice sociale. Les suites ne sont certes pas de pareil poids : le décolleté n’est pas la décollation.

Il n’était pourtant pas sûr que l’on dut croire à cette séduction, tant sont grands les pouvoirs de l’imagination. En effet, ce spectacle était une réflexion sur l’art de raconter et sur l’art de jouer, voire sur l’art de peindre, et par là sur la vraisemblance de ce qui était donné à voir et sur la liberté d’interprétation. Où était la vérité philosophique ? Celle-là se trouverait peut-être inscrite sur le « grand rouleau » dont parlaient souvent les personnages en levant les yeux au ciel, signe qu’il était peut-être là, mais qu’il restait invisible. La vérité romanesque ? Pour trancher en ces matières, il faudrait que quelqu’un prenne clairement en charge le récit, ce qui n’est pas le cas dans le roman (voir les pages finales) et ce qui ne l’était pas plus au théâtre. Témoin, telle altercation entre Jacques et le chevalier, auquel le premier veut interdire de jouer son « rôle » de conteur à sa place. Témoin encore, telle affirmation de M^{me} de la Pommeraye, suivant laquelle elle relaterait la chose « comme elle s’est passée ». Mais selon quel point de vue ? En même temps, les uns criaient « À bas le marquis ! », les autres « Vive le marquis ! » C’est affaire de perspective. La vérité théâtrale, elle ? Il n’existe probablement pas de telle chose, disait le spectacle. C’est la nature du théâtre que de jouer à jouer, et cela prenait plusieurs formes dans la mise en scène de Cristina Iovita. Le cadre carcéral supposé faisait que chaque acteur, lorsqu’il n’avait pas à jouer, restait dans l’aire de jeu et devenait spectateur. Sous les yeux étonnés du public, une comédienne se muait en poule, ses partenaires en automates, Jacques en joueur de tambour et, par voie de conséquence, en tortionnaire. Au bout du compte, cette conception du théâtre était devenue explicite. À son maître lui demandant : « Quoi ? C’était un jeu ? », Jacques répondait : « Un jeu. »

Chocs et grincements

Diderot et ses personnages n’étaient pas seuls au Théâtre Prospero. S’y entrecroquaient des extraits du roman de Diderot, de *la Philosophie dans le boudoir* du « Divin marquis » (en fait, du discours « Français, encore un effort si vous voulez être républicains » inséré dans le « Cinquième dialogue » de Sade) et d’une pièce mineure de la Révolution, *la France foutue. Tragédie lubrique et royaliste en trois actes et en vers* (À Barbe-en-con, en Foutromanie, l’an des fouteurs, 1796 ; rééditions en 1995 et 2001). Pourquoi ? Première explication : voilà un choix esthétique dont le fondement serait le contact, parfois abrupt, de textes venus d’horizons hétérogènes. La déférence envers ceux du passé, grands et petits, passerait à l’arrière-plan, elle serait subordonnée à une volonté de confrontation. Le roman rencontrerait le dialogue philosophique et la parodie de tragédie, le plateau ayant pour objectif de favoriser cette interfécondation. Deuxième explication : le collage orienterait idéologiquement le roman de Diderot et le placerait devant un horizon de sens précis, qui est le nôtre, mais pas celui de l’auteur, en l’occurrence la Révolution française. Plutôt que d’être située dans la temporalité floue du récit diderotien, la représentation du Théâtre



Jacques le fataliste, adapté et mis en scène par Cristina Lovita (Théâtre de l'Utopie/ Groupe de la Veillée, 2002). Photo : Carmen Jolin.

Prospero était pleinement historique : cela se déroulait en 1793, à l'ombre des échafauds de la Terreur. Troisième explication : en mariant Diderot, Sade et l'auteur anonyme de *la France foutue*, on pouvait insister sur la dimension libertine de *Jacques le fataliste*, délaissier telle oraison funèbre ou tel portrait pour mieux laisser parler les corps.

Aucune de ces façons de concevoir le texte de Diderot et la nature du théâtre n'est illégitime, bien évidemment. Aucune, cependant, n'est très neuve : l'adaptation du *Paradoxe sur le comédien* du même Diderot qu'offraient *les Gymnastes de l'émotion* au printemps de 2002 ne disait pas autre chose⁴. Aucune, enfin, n'est gage de réussite esthétique, à moins d'être exposée avec cohérence. Or c'était un des problèmes de ce *Jacques le fataliste* : comment ces diverses décisions artistiques tenaient-elles ensemble ?

Le collage opéré à partir du roman de Diderot témoignait de sa lecture attentive et il en révélait quelques lignes de force : la difficulté à dire l'amour, la mobilité des rôles sociaux, la présence voilée ou pas de la force dans les échanges entre hommes et femmes ou entre maîtres et valets. La fable de la gaine et du coutelet (étrangement devenue une « farce » dans le texte de la pièce) ; le récit de la bataille de Fontenoy où Jacques est heureusement blessé au genou ; les intrigues de M^{me} de la Pommeraye et

4. Voir « Diderot chez les francs-maçons », *Jeu* 104, 2002,3, p. 12-17.

du père Hudson ; le bâillon infligé à Jacques jusqu'à l'âge de douze ans, ce qui explique sa « rage de parler » ; la perte de son pucelage avec la fiancée de son meilleur ami, le fils Bigre ; plus généralement, le récit de ses amours : à force de coupes et de recoupes, à la suite d'un vrai travail d'interprétation et d'agencement, les principaux épisodes du roman étaient transformés en tableaux dramatiques. Sur ce plan-là, rien à redire. Mais *la France foutue* ? L'allégorie politique permettait de mettre en forme un joli tableau (chandelier descendu fort bas, lit de fortune, perruques en paille et masques), sans que l'on comprenne pourquoi cette pièce-là avait été choisie plutôt qu'une autre ni pourquoi il fallait la jouer d'une façon si lourdement bouffonne. Ce théâtre dans le théâtre laissait perplexe. Mais *la Philosophie dans le boudoir* ? Le dialogue permettait d'insister sur le fait que le roman de Diderot est lui aussi philosophique, ce qui n'est nécessaire pour aucun lecteur, et qu'à ce titre il faut le situer par rapport à des œuvres où la philosophie est abordée. Encore une fois : pourquoi celle-là ? Telle allusion à une comédie du siècle précédent (« Tu l'as voulu George Dandin. C'est du Molière ») n'était pas plus justifiée.

L'inscription de l'œuvre de Diderot dans le contexte de la Terreur n'allait pas non plus sans problèmes. Ce qui restait constamment mobile dans le roman se figeait au théâtre. Au lieu de laisser les personnages échanger leurs rôles jusqu'au bout, on a voulu insister sur la mort d'une époque : ils finissaient guillotins. Au début, cette issue fatale était annoncée occasionnellement : résonnait un tambour lugubre, hors scène. Progressivement, les allusions à la menace extérieure se multipliaient. « Je sens que l'histoire nous rattrape », déclarait Jacques immédiatement au retour de l'entracte. Par la suite, le tambour tonnait de plus en plus régulièrement et rien ne paraissait pouvoir entraver la marche de la décomposition. Les comédiens ne cessaient de prêter l'oreille à la rumeur menaçante du monde, jusqu'à la résolution finale, où ils quittaient à tour de rôle l'aire de jeu vers un espace extérieur, celui de l'échafaud, sous une lumière blanche crue. Eux qui venaient de mimer le passage par la guillotine – dans ce simulacre, des gouttes d'eau avaient remplacé la lame et des mèches de cheveux étaient coupées –, ils revenaient de cet espace en portant au cou un mince ruban symbolisant leur châtement⁵. « Et si jamais on sort d'ici... », espérait juste auparavant le maître de Jacques ; c'était un faux espoir. Les concepteurs du spectacle offraient une lecture univoque du roman : la vie sociale ne tolère pas, laissent-ils comprendre, les situations où les rôles ne sont pas attribués une fois pour toutes et la liberté, thème récurrent de la pièce, n'est jamais acquise. Autrement dit : derrière le ludisme social diderotien dans *Jacques le fataliste* se cachait la dure réalité des rapports de force et de leur inéluctable conséquence, l'imposition du pouvoir du fort sur le faible. *L'excipit*, prononcé sur un plateau dévasté, ne laissait aucun doute : « Faites mieux ; j'y consens. De quelque manière que vous vous y preniez, je suis sûr que vous finirez comme moi » (Jacques). Cela rendait justice à Sade et aux révolutionnaires ; moins, ou pas, à Diderot. **J**

5. De Washington Irving à une adaptation télévisée de Gaston Leroux, en passant par Alexandre Dumas (*la Femme au collier de velours*, 1850-1851), c'est une façon conventionnelle de représenter l'effet de « La veuve ». Voir Michel Delon, « Le collier de velours ou la trace de la guillotine », *Europe*, vol. 66, n° 715-716, novembre-décembre 1988, p. 59-67.