Document généré le 23 avr. 2024 06:56

Liberté

Théâtre

Madeleine Greffard et Jean-Guy Sabourin

Volume 30, numéro 1 (175), février 1988

URI : https://id.erudit.org/iderudit/31537ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)
1923-0915 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce compte rendu

Greffard, M. & Sabourin, J.-G. (1988). Compte rendu de [Théâtre]. *Liberté*, *30*(1), 106–112.

Tous droits réservés © Collectif Liberté, 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.

https://www.erudit.org/fr/

THÉÂTRE

MADELEINE GREFFARD
JEAN-GUY SABOURIN

Margot la Folle *d'Antonine Maillet*
Otello *de Giuseppe Verdi, à l'Opéra de Montréal*
La Paresse *de Natahlie Dérome*

Dalmain et la Folle de Maillet

Antonine Maillet est sûrement notre meilleure dramaturge traditionnelle; et *Margot la Folle* est caractéristique de sa façon: cinq personnages idéalisés s'affrontent: la folle, le «fils demeuré», la mère-poule, le vieux qui est «le vent qui vente» et l'inconnu qui vient d'ailleurs avec les bonnes réponses. La situation est simple: le fils deviendra-t-il gardien du phare malgré l'interdiction de la mère d'abord, et avec son appui par la suite?

Le spectacle permet à Jean Dalmain de créer un personnage d'une grande beauté. Il donne au langage d'Antonine Maillet toute son efficacité. Il y a longtemps que je n'ai pas vu un comédien aussi présent, précis, sobre et attachant. Janine Sutto est aussi excellente, chaleureuse et sympathique. Et les scènes Dalmain-Sutto donnent au spectacle une intensité remarquable.

Le décor à perspective à l'italienne traditionnelle est réussi, et des effets techniques suggèrent bien la mer. La mise en scène est en accord avec le décor et sa perspective: une mise en scène en triangle. Ainsi décor et mise en scène illustrent bien l'idée de l'au-

teur: le destin au centre des trois: Olivier, les Atras et Margot la Folle.

Il est intéressant que cette *Margot la Folle* rejoigne *Au Cœur de la rose* de Pierre Perrault par le cadre de jeu, la folie et le marin échoué.

J.-G.S.

Pour spectateurs bons enfants

Savoir faire parler des personnages dans une langue vigoureuse et colorée, bâtir une histoire qui se noue et se dénoue selon les règles conventionnelles ne signifient pas qu'un auteur ait quelque chose à dire aux spectateurs d'aujourd'hui. C'est le cas de *Margot la Folle* d'Antonine Maillet. Le tort de cette pièce n'est pas de se situer dans un milieu fermé, l'île d'Anticosti au début du siècle, mais d'être écrite comme elle aurait pu l'être il y a cent ans. La naïveté des caractères, celui de Nicolas (à voir son comportement, j'ai cru d'abord qu'il s'agissait d'un pré-adolescent joué par un comédien adulte), et celui d'Olivier (demeuré dans l'île pour y chercher un trésor et qui chaque nuit de pleine lune, depuis trente ans, part avec sa pelle et la même ardeur dans l'espoir de le découvrir); le rôle de l'étranger (marin naufragé venu des côtes de France et qui le premier met en doute un mystère que les gens de l'île ont accepté sans le questionner); la personnification de la mort et la rivalité naïve que la mère entretient avec elle comme femme; le triomphe imaginaire sur le destin (comme si l'on pouvait mourir à la place des autres): autant de traits qui font de cette pièce une œuvre de folklore. Une langue savoureuse comme toujours chez Antonine Maillet, quelques scènes amusantes, celle du jeu de dés, celle du filet (scéniquement ratée), ne sauvent pas cette parabole moralisatrice au discours faussement philosophique et aux références tragiques (la mère des Atras).

Le théâtre croule sous le poids du passé. L'effort de la mise en scène contemporaine est de trouver par où les pièces du répertoire pourraient parler aux spectateurs d'aujourd'hui. Quel est donc l'intérêt d'écrire et de jouer du théâtre archaïque dès sa naissance?

M.G.

Le théatre et l'opéra: des irréconciliables

Le travail d'Antoine Vitez me passionne. Sa mise en scène de *La Mouette* (Palais de Chaillot, 1984) décapait le texte de Tchékhov de son traditionnel romantisme, lui donnait un ton et une résonnance extraordinaire modernes. Vitez travaille l'investissement de l'espace et le jeu des comédiens, qu'il infléchit d'une façon particulière autant dans l'attitude corporelle que dans la façon de dire. Rien ne m'aurait donc fait manquer *Otello* de Verdi. Or je n'ai rien vu, malgré les «effets spéciaux» (dont le programme nous prévient comme si nous risquions d'en avoir une syncope et que le public applaudit pour bien montrer qu'il en est épaté), malgré les décors et costumes de Yannis Kokkos, sobres et beaux (à souligner: le double effet d'intimité et de modernité du lit au dernier acte), malgré une mise en scène nette jouant souvent sur la mise en abyme par dédoublement du cadre, je n'ai rien vu qui relèverait du théâtre et non de l'opéra. Dans une entrevue accordée à la télévision de Radio-Canada, Vitez s'inscrivait en faux contre le préjugé selon lequel les chanteurs d'opéra sont de mauvais comédiens. Ce sont des gens de scène, donc des comédiens, il faut travailler à partir de ce qu'ils apportent, disait-il en substance. Sans doute faudrait-il plus de dix jours pour modifier le comportement scénique des chanteurs. Tout, chez un chanteur d'opéra, maintien, port de tête, respiration, démarche, est régi par la performance vocale; son corps tout entier est tendu vers le son à émettre; comment pourrait-il le

rendre disponible pour exprimer quoi que ce soit selon un autre code?

Le théâtre parlé et le théâtre chanté se sont développés en s'excluant mutuellement. Pendant que l'opéra se répétait, limitant son plaisir à l'apparition de voix nouvelles, plus riches, plus puissantes, le théâtre poursuivait son histoire. Il a rompu avec le jeu «à l'italienne», c'est-à-dire face au public; il a passé de la déclamation au style naturel; il a exigé du comédien qu'il ne soit pas qu'une voix, mais aussi un corps; il est sorti du respect du texte pour réclamer son droit à l'interprétation par la mise en scène. L'opéra, dans son immobilisme, c'est le théâtre tel qu'il s'est répudié lui-même pour entrer dans la modernité.

M.G.

L'opéra: pour quoi faire?

Huit heures précises, les lumières s'éteignent lentement, l'annonceur-maison de sa voix m.f. déclame: «La 200e représentation de l'Opéra de Montréal sera sous la présidence d'honneur de la Très Honorable Gouverneure Générale du Canada, Madame Jeanne Sauvé.» Madame Sauvé apparaît dans la loge d'honneur, aussitôt l'orchestre entonne l'*Ô Canada*. Tout le monde debout! Dans le même souffle, l'annonceur reprend la parole pour nous dire que «cette représentation a été rendue possible grâce à Bell Canada». On se croirait au hockey! Le public est en costume sombre et robe à paillettes, et les intrus habituels rompent cette belle uniformité. Le public d'opéra a quelque chose de suranné. Enfin! ce soir c'est *Otello*. Passons sur le livret, car pour ce qui reste de la tragédie de Shakespeare... La musique de Verdi est mondaine à souhait. Le décor de Yannis Kokkos est sombre et beau, et dans l'ensemble, efficace. Dieu merci, il n'est pas grandiloquent comme certains le souhaiteraient.

La mise en scène d'Antoine Vitez est inexistante. Mais comme j'ai déjà vu quelques brillantes mises en scène de Vitez, cette «absence» m'oblige à mettre en doute le bien-fondé du rêve des metteurs en scène de modifier les trois gestes que les chanteurs répètent à l'infini dans le même rythme lent et inhabité. Croire à la mise en scène d'opéra, c'est croire à l'utopie.

J.-G.S.

Une performance en forme de paresse

«La performance n'est ni un genre, ni un art. Faudrait-il plutôt dire: une fonction?... La fonction-performance ne serait-elle que la mise en évidence du processus, l'exhibition du travail caché, le primat de la production sur le produit... La performance contemporaine a repris, dans des formes nouvelles, une très ancienne fonction: celle du music-hall, du cabaret, du café-concert.» Guy Scarpetta commente ainsi la performance. Cette définition cerne bien le travail de Nathalie Dérome dans *La Paresse*.

C'est l'évocation de l'adolescence vue par une mémoire quelquefois percutante. Nathalie Dérome cherche, elle hésite et explose dans l'expression corporelle, soit dans son lit, soit en dansant, soit à l'aide d'effets visuels surprenants.

Cette forme de spectacle, loin de Descartes et de Racine, repose... par sa liberté de scénarisation.

Pourtant cette série de «flashes» dont la musique est la structure, ne réussit pas à combler certaines longueurs et quelques clichés.

Un public chaleureux et attentif supporte le travail de Nathalie Dérome dans son expression volontairement périssable, mais qui laisse des traces.

J.-G.S.

Du théâtre minimal

Sous son étiquette équivoque de performance-solo, *La Paresse* de Nathalie Dérome s'apparente beaucoup plus à une pratique théâtrale d'impulsion féministe, celle des «one-woman show» des années soixante-dix, qu'à la pratique typiquement post-moderne de la performance. Le texte, articulé apparemment sur le vécu, y est cependant beaucoup moins pressant; il sert davantage de prétexte à une démonstration de savoir-faire. *La Paresse* donne l'impression d'un théâtre sans le théâtre, d'une actrice qui s'exhibe sans rôle. En ce sens, il pourrait s'apparenter à la performance, mais la danse, le chant, le travail gestuel se succèdent comme des numéros sans jamais se mettre en question comme langage.

La carte postale qui invite au spectacle joue sur le *je*. Signée «*Nat*», elle tente d'établir avec le futur spectateur une complicité d'amis. C'est dans l'intimité d'une femme que celui-ci entrera. La comédienne (ou le personnage) entre en scène comme si elle sortait de la douche, en peignoir et les cheveux enroulés dans une serviette, mais en s'adressant aux spectateurs, elle les resitue immédiatement dans le lieu théâtral. Ce double caractère d'intimité et de distance sera maintenu tout au long du spectacle: l'intimité des vêtements (vêtements d'intérieur, sous-vêtements ou vêtements de nuit), du lieu (la chambre, le lit), sera constamment arrachée au réalisme par sa théâtralisation de même que par la structure en «numéros» du spectacle.

La Paresse se joue devant la photo plein mur d'un homme absent dont la femme en scène a la nostalgie. Des images que nous donne la comédienne, je garde, comme significative du sens du spectacle, celle de la déception qui s'inscrit à plusieurs reprises sur un visage particulièrement sensible et émouvant par un «certain sourire» intelligent et triste, et qui a pour

contrepoint l'attitude hautaine et séduisante de qui brille désormais pour soi, sans souci de conquête.

M.G.