

Drame-dans-la-vie et drame-de-la-vie

L'opéra de quat'sous, Livret de Bertolt Brecht, traduit de l'allemand par Jean Marc Dalpé, musique de Kurt Weill, mise en scène de Brigitte Haentjens, production de Sibyllines, à l'Usine C, du 24 janvier au 18 février 2012

Les Aveugles, Texte de Maurice Maeterlinck, mise en scène de Denis Marleau, production d'UBU Compagnie de création, au Musée d'art contemporain de Montréal, du 22 février au 11 mars 2012

L'histoire du roi Lear, texte de Shakespeare, traduit de l'anglais par Normand Chaurette, mise en scène de Denis Marleau, coproduction du Théâtre du Nouveau Monde et d'UBU Compagnie de création, au Théâtre du Nouveau Monde, du 13 mars au 7 avril 2012

Gilbert David

Numéro 241, été 2012

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/67249ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

David, G. (2012). Compte rendu de [Drame-dans-la-vie et drame-de-la-vie / *L'opéra de quat'sous*, Livret de Bertolt Brecht, traduit de l'allemand par Jean Marc Dalpé, musique de Kurt Weill, mise en scène de Brigitte Haentjens, production de Sibyllines, à l'Usine C, du 24 janvier au 18 février 2012 / *Les Aveugles*, Texte de Maurice Maeterlinck, mise en scène de Denis Marleau, production d'UBU Compagnie de création, au Musée d'art contemporain de Montréal, du 22 février au 11 mars 2012 / *L'histoire du roi Lear*, texte de Shakespeare, traduit de l'anglais par Normand Chaurette, mise en scène de Denis Marleau, coproduction du Théâtre du Nouveau Monde et d'UBU Compagnie de création, au Théâtre du Nouveau Monde, du 13 mars au 7 avril 2012]. *Spirale*, (241), 87–89.

Drame-dans-la-vie et drame-de-la-vie

PAR GILBERT DAVID

L'OPÉRA DE QUAT'SOUS

Livret de Bertolt Brecht, traduit de l'allemand par Jean Marc Dalpé, musique de Kurt Weill, mise en scène de Brigitte Haentjens, production de Sibyllines, à l'Usine C, du 24 janvier au 18 février 2012.

LES AVEUGLES

Texte de Maurice Maeterlinck, mise en scène de Denis Marleau, production d'UBU Compagnie de création, au Musée d'art contemporain de Montréal, du 22 février au 11 mars 2012.

L'HISTOIRE DU ROI LEAR

Texte de Shakespeare, traduit de l'anglais par Normand Chaurette, mise en scène de Denis Marleau, coproduction du Théâtre du Nouveau Monde et d'UBU Compagnie de création, au Théâtre du Nouveau Monde, du 13 mars au 7 avril 2012.



Pascale Montpetit, Gilles Renaud, Denis Graveraux, Jean-François Casabonne, Bruno Marcil, Marie-Hélène Thibault ; *L'histoire du roi Lear*, texte de Shakespeare, mise en scène de Denis Marleau. Crédit photo : Yves Renaud.

Pour se ressaisir de la crise du drame, de ses origines modernes à nos jours, le théoricien Jean-Pierre Sarrazac a eu recours à un diptyque conceptuel qu'annonce le titre de cette chronique. Pour Sarrazac, en effet, la forme dramatique est aujourd'hui tendue entre drame-dans-la-vie et drame-de-la-vie.

En deux mots, le drame-dans-la-vie perpétue, avec des aménagements plus ou moins significatifs, le drame absolu, tel que Szondi l'a conceptualisé dans son ouvrage *Théorie du drame moderne* (1956). Pour sa part, le drame-de-la-vie délaisse l'intersubjectivité au profit de l'intrasubjectivité des parleurs en pré-

sence dans la fiction dramatique, jusqu'à toucher à l'infradramatique. À cela, il faut ajouter que c'est à l'intersection mouvante des principes épique et lyrique — Sarrazac parle alors de forme rhapsodique — que s'élaborent les partitions théâtrales depuis Maeterlinck, Tchekhov ou Brecht, jusqu'aux Beckett,



Sébastien Ricard, Marc Béland, Ève Gadouas ; *L'opéra de quat'sous*, de Bertolt Brecht, mise en scène de Brigitte Haentjens. Crédit photo : Lydia Pawelak.

Genet, Koltès, pour ne nommer ici que ses représentants européens canoniques.

En fait, nul ne saurait nier combien le drame a été profondément « travaillé » depuis une bonne trentaine d'années par la scène et ses acteurs-créateurs ainsi que par l'apport des nouvelles technologies — de sorte que certains théoriciens ont pu qualifier cette approche de théâtre postdramatique, relevant d'une « médiaturgie ». Ce petit détour de nature théorique m'est apparu utile pour aborder trois productions récentes à Montréal.

L'OPÉRA DE QUAT'SOUS : ANATOMIE D'UN TRIOMPHE

Brigitte Haentjens mérite tous les éloges pour sa mise en scène haute en couleur, fougueuse et franchement satirique de *L'opéra de quat'sous*, une œuvre difficile, parce que remplie de pièges, du célèbre tandem Brecht-Weill. Ce théâtre musical, créé à Berlin en 1928, est un essai en direction d'une forme épique par laquelle texte, jeu et *songs* sur le mode de l'adresse doivent être relativement autonomes, dans un espace qui expose la fabrique des lieux suivant l'esprit du théâtre de la foire. Brecht lui-même se montrera ultérieurement très

critique de la production originelle, en soulignant combien la combinaison texte-musique avait plutôt favorisé l'identification du public au détriment d'une distance critique... Le grand spécialiste américain du théâtre brechtien, John Fuegi, a pu déclarer (ma traduction) : « *L'opéra de quat'sous* est en réalité un mythe douteux constitué d'éléments proto-fascistes et vaguement proto-socialistes » (Bertolt Brecht. *Chaos, According to Plan*, Cambridge University Press, 1987). Dans cette perspective, la décision de déporter l'action de *L'opéra de quat'sous* du Londres des années 1920 au *Red Light* montréalais des années trente aurait de quoi faire sourciller : plutôt que viser à défamiliariser le public, on a choisi de sacrifier au réconfort de la reconnaissance et de l'analogie, ce qui renforce du coup la dimension plutôt simplette d'un acoquinement entre l'ordre établi, la pègre et les idéologues capables d'instrumentaliser la misère pour déstabiliser les pouvoirs en place. Cela dit, il n'y a rien à redire de la tradaptation de Jean Marc Dalpé qui est fort efficace dans la peinture du monde interlope et dans la musicalité des textes chantés, sans nous convaincre pour autant que le chef de police Brown et le truand Mackie aient pu naguère guerroyer ensemble sous les drapeaux de l'Empire britannique en lointaine terre coloniale...

La production doit beaucoup à l'orchestration et à la direction musicale de Bernard Falaise dont la *maestria* est responsable du tonus insufflé aux acteurs-chanteurs, tous excellents. À la scénographie, Anick La Bissonnière a conçu un dispositif en pente, avec des praticables pour accommoder certains tableaux. Il s'agit d'une véritable machine à jouer qui sert admirablement la transformation à vue des lieux, à laquelle contribuent autant les nombreux machinistes que les acteurs. Parmi ces derniers, Sébastien Ricard (cruel Mackie-le-Couteau), Céline Bonnier (insolente Jenny), Jacques Girard et Kathleen Fortin (en inénarrable couple petit-bourgeois des Peachum), Marc Béland (le ratoureux et pathétique chef de police Tiger-Brown) et Ève Gadouas (en mièvre Polly) proposent des interprétations qui oscillent entre la morgue et la gravité dénonciatrice, solidement appuyées par la conception des costumes d'YSO, la lumière de Guy Simard, le maquillage et les coiffures d'Angelo Barsetti, les accessoires de Julie Measroch. Spectacle aux proportions inhabituelles sur nos scènes, cet *Opéra de quat'sous* a ravi la critique et un large public. Faut-il y voir pour autant une proposition qui fasse vraiment réfléchir aux grands enjeux de notre époque ? Je n'en suis pas totalement convaincu.

LE RETOUR D'UN CHEF-D'ŒUVRE : LES AVEUGLES DE MAETERLINCK ET MARLEAU

L'actualité a ramené dans nos parages une création qui a déjà dix ans d'âge et qui reste l'une des réussites artistiques majeures de Denis Marleau, metteur en scène de ladite « fantasmagorie technologique » : *Les aveugles* (1890) de Maeterlinck. Ce drame statique, longtemps réputé injouable — et, de fait, peu joué —, a pris une sublime épaisseur métaphysique avec l'approche qu'a imaginée Denis Marleau, en distribuant tous les rôles des aveugles, six féminins et six masculins, entre deux acteurs (Céline Bonnier et Paul Savoie) dont la présence-absence est assurée par la projection de leurs partitions préenregistrées en vidéo sur des masques blancs qui accueillent le seul visage des protagonistes qui nous regardent, eux qui ne voient rien.

Emblématique du drame-de-la-vie, *Les aveugles* participe de l'expérience limite d'un théâtre somnambulique ou, comme nous y invite Jacques Rancière, d'« un théâtre immobile » « où la vie, délivrée de l'obligation mimétique, affirme directement sa puissance dans l'énergie des corps ; un théâtre dont la puissance d'art se manifeste au contraire à éloigner le corps et ses grimaces au profit des puissances sans vie de l'architecture et de la statue, de la ligne et de la couleur, de la lumière et du mouvement » (*Aisthesis, Scènes du régime esthétique de l'art*, Galilée, 2011). Par cet apparent paradoxe d'une théâtralité supérieure — plus de corps et moins de corps —, le philosophe pointe les difficiles agréments de la corporéité scénique dans le théâtre actuel, héritier des premières modernités (Craig, Appia, Meyerhold). Il s'agit en effet de ne jamais ignorer la nécessité de favoriser l'implication active du spectateur en temps réel, tout en déjouant chez lui les mécanismes puissants de la sidération acritique.

Plongé dans la boîte noire de l'installation théâtrale de Denis Marleau, auquel s'ajoute la collaboration artistique de Stéphanie Jasmin, le spectateur est pour ainsi dire pendu aux lèvres des aveugles, immergé dans l'écoute de la sourde angoisse qui émane de ce personnage

pluralisé mais qui est en définitive unitaire parce que *choralisé*, renvoyant à la conscience intime de notre inéluctable mortalité. On pourrait être tenté d'y voir un déni des choses du monde et des conflits sociopolitiques qui l'irriguent. Et pourtant, ce serait ignorer le caractère fondamental d'une réflexion sur la sensorialité en acte dans l'interaction scène/salle au théâtre. Du coup, on est amené à revendiquer une place décisive à la *pensée* dans toute activité artistique, en se gardant de confondre le discours soi-disant engagé avec la recherche d'une conception réfléchie de la pratique artistique, quels qu'en soient les moyens spécifiques, nullement restreints à un catalogue de formules standardisées.

Cette production a été en tournée dans dix-sept pays depuis la création au Musée d'art contemporain de Montréal en 2002, et ce n'était que justice qu'elle reprenne sa place dans sa matrice muséale qui a permis d'interroger les seuils d'intermédialité du théâtre contemporain, en ne tenant rien pour acquis : ni l'acteur en chair et en os, ni l'espace, ni le visible, ni le drame. J'aime à croire que cette avancée par et dans le langage dramatique et scénique est une invitation à repousser les limites et à renoncer aux solutions de facilité dont se contentent trop souvent les faiseurs de théâtre au Québec.

MARLEAU DEVANT SHAKESPEARE : UNE TRAGÉDIE EN MODE MINEUR

Après *Othello* en 2007, Denis Marleau s'est, pour une deuxième fois, mesuré à une tragédie de Shakespeare : *Le roi Lear* ou, dans sa version dite de l'in-quarto de 1608, *L'histoire du roi Lear*, traduite cette fois encore par Normand Charette, dont la langue lumineuse et imagée fait mouche. Lear, bien entendu, sert de catalyseur de ce drame-dans-la-vie où le vieux roi, désireux de partager de son vivant son royaume entre ses enfants, va se heurter à l'hypocrisie de deux de ses filles et à l'apparente ingratitude de la troisième qui répugne à tenir un discours flagorneur à l'endroit de son père — dès lors doublement aveuglé par son orgueil de patriarche et par son impulsivité. Pour avoir voulu prémunir l'État

contre les luttes fratricides autour de sa succession, Lear déclenche au contraire une suite de complots meurtriers dont nul, y compris lui-même, ne sortira indemne.

Jouée sans entracte dans un environnement aseptisé (Guillaume Lachapelle), entre salle d'opération nickelée et salle d'attente gris anthracite d'une quelconque multinationale, la production ne convainc qu'à moitié. J'en veux pour preuve d'abord l'inflation de l'écriture scénique qui se complait dans les artifices, notamment avec ces maquettes montées sur des chariots à roulettes qui illustrent des portions du royaume, qui ont été filmées en noir et blanc sous tous les angles et dont les images sont projetées en continu sur des écrans en surplomb sur le pourtour du huis clos scénique. Le plateau nu, est-ce devenu trop ringard ? Et puis, que penser des costumes « modernes » (Marc Sénécal), comme si ce procédé vestimentaire en surface (et usé à la corde, quant à moi) suffisait à établir des correspondances entre le propos shakespearien et notre époque.

Au surplus, l'interprétation est disparate et, par moments, poussive et ampoulée. Le Lear de Gilles Renaud n'est qu'honnête, sans plus — son jeu placide et souvent compassé ne laissera pas un souvenir impérissable. Pascale Montpetit (Gonoril) et Marie-Hélène Thibault (Regan) sont perverses à souhait et apportent un peu de piquant au sein du ronron auquel sont habitués les abonnés du Théâtre du Nouveau Monde, alors qu'Évelyne Rompré (Cordelia) se contente de faire tapisserie. Jean-François Casabonne (Comte de Kent) et Paul Savoie (Comte de Gloucester) imposent une gravité grinçante qu'on aurait souhaité être contagieuse pour David Boutin (Edmond) et Vincent-Guillaume Otis (Edgar). Quant au reste de la distribution, elle est demeurée à la limite du passable. Mais, à la décharge de la distribution, il a manqué un maître d'œuvre à cette réalisation, finalement convenue, qui a sacrifié l'essentiel — la déchéance et la folie à travers l'exhibition des mots — à la facile ostentation des trucs du métier. †