

À vos classiques!

Lucie Robert

Volume 16, numéro 3 (48), printemps 1991

François Charron

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/200933ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/200933ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Robert, L. (1991). À vos classiques! *Voix et Images*, 16(3), 561–566.
<https://doi.org/10.7202/200933ar>

Dramaturgie

À vos classiques !

par Lucie Robert, Université du Québec à Montréal

Dans *Veilleurs de nuit*¹, le bilan de la saison théâtrale 1989-1990 que publie l'Association québécoise des critiques de théâtre, un constat se dégage: s'il est une caractéristique de cette saison, c'est le retour aux classiques, aux grands textes que l'on connaît comme tels depuis des siècles, ceux de Molière, de Racine ou de Shakespeare, mais aussi ceux qui, à tort ou à raison, fondent une tradition dramaturgique spécifiquement québécoise. Cette saison a vu en effet de nouvelles mises en scène de quatre textes importants des années cinquante: *Bousille et les Justes*, *Un simple soldat*, *la Charge de l'original épormyable* et *les Grands Départs*. Certains critiques ont apprécié l'événement; d'autres ont mis en cause les choix opérés par les compagnies théâtrales. Il reste qu'il est grand temps que le Québec se constitue un fonds dramaturgique classique de qualité et que le travail réalisé pendant cette année 1989-1990 y contribuera certainement de manière importante.

Cette seconde édition de *Veilleurs de nuit* contient de nouvelles rubriques qui en font un recueil plus substantiel et, ma foi, plus intéressant que celui de l'an dernier. «Sédiments» réunit des réflexions plus spécifiques sur la création dramatique, le répertoire québécois, la mise en scène (ou l'écriture scénique), la scénographie et la problématique du théâtre en région. «Festivals» rend compte des grandes manifestations à caractère international. «Aire du temps» propose *l'élargissement du regard porté sur une seule saison* en suscitant des articles sur un thème ou un courant. «Teatro Mundi» établit les repères chronologiques et la liste des spectacles produits dans les grands centres théâtraux du Québec. Dans cet ensemble, on lira en particulier le texte de Paul Lefebvre, intelligent comme toujours, sur la dramaturgie des années quatre-vingt, art du réel plutôt que du réalisme, qui s'interroge sur ses pratiques propres, sur la réalité même du théâtre et qui met l'acteur au centre de la scène.

Une dramaturgie fondée sur le travail de l'acteur est justement celle qu'écrivait Molière, à qui la dernière livraison des *Cahiers de théâtre Jeu*² consacre sa couverture et son premier dossier. «Molière au TNM» célèbre le succès obtenu par René Richard Cyr dans la mise en scène de *l'École des femmes*. Solange Lévesque signe l'entrevue avec le metteur en scène, alors qu'André Ducharme propose un entretien avec la comédienne Anne Dorval et que Lola Steinberg critique la production elle-même, qu'elle considère comme la plus réussie de cette rentrée théâtrale 1990-1991.

*
* *

C'est sur cette dramaturgie d'acteur que Dominique Lafon³ fait porter son attention dans l'ouvrage qu'elle vient de publier. **Le Chiffre scénique dans la dramaturgie moliéresque** est une étude de sémiologie qui emprunte ses outils d'analyse à la mathématique théâtrale. Les objectifs poursuivis par l'auteure sont d'évaluer les traits récurrents de l'écriture dramaturgique et de formuler des hypothèses, quant à la nature spécifique de la dramaturgie moliéresque, et au-delà, quant à la nature du récit théâtral classique. S'inspirant, mais de manière critique, des travaux réalisés par les Roumains Solomon Marcus et Mihaï Dinu, l'auteure étudie en particulier le personnage et la partition scénique, ce qui lui permet de dégager le rythme spécifique de la dramaturgie étudiée. Elle en tire le concept de «personnage», qui établit le rapport entre ces deux instances et dont l'analyse lui permet de conclure que la dramaturgie de Molière est avant tout une dramaturgie d'acteur au sens où *le héros n'est [...] pas seulement celui qui est le plus présent, mais celui qui a le plus à jouer parce que ses apparitions sont autant de modulations de dialogue*. L'ouvrage, qui peut en rebuter plusieurs parce que très spécialisé, offre cependant un excellent exemple du travail réalisé par ces travaux mal connus de mathématique théâtrale.

*
* *

Je ne saurais dire autant de choses favorables d'un second ouvrage consacré à la relecture des textes classiques. **Politiques, femmes, pouvoir**⁴, signé par le philosophe Pierre Gravel, porte sur le théâtre de Jean Racine. L'hypothèse au fondement de la réflexion qu'y entreprend l'auteur est que *l'une [des] caractéristiques les plus importantes [de ce théâtre] aurait été d'entremettre l'écran du corps de la femme, ou celui de quelques rôles principalement déclinés au féminin, entre les deux pôles de la structure représentative du pouvoir*. Il est ainsi une question récurrente que les pièces posent toutes et qu'elles saturent dans toutes ses variations: *comment puis-je, moi qui suis au lieu et en position de pouvoir, amener à se rendre à mon désir un être déjà captif, qu'après et en fonction de la captivité, je déclare aimer?* Telle est l'attitude de Néron envers Junie, de Pyrrhus envers Andromaque, d'Alexandre envers Cléophile, de Roxane envers Bajazet (ici le modèle est inversé puisque l'otage est un homme). On comprendra alors que le livre propose comme sous-titre **Éléments pour une théorie de l'otage**. L'étude porte sur le théâtre païen, puisque les tragédies religieuses que sont **Esther** et **Athalie**, pièces qui d'ailleurs n'ont connu que des représentations privées du vivant de l'auteur, ne s'inscrivent guère dans le cadre de cette réflexion sur l'État.

L'hypothèse voulant que, dans la dramaturgie racinienne, la réflexion sur le pouvoir d'État passe par des fictions qui mettent en cause le désir, est séduisante. Le livre l'est moins. Les allusions sont plus fréquentes que les analyses véritables, qui d'ailleurs s'accélérent, c'est-à-dire qu'elles sont de plus en plus courtes, jusqu'à ne consacrer à **Phèdre** que deux minces pages. Tout en reprochant le monde aux études consacrées à Racine par les critiques littéraires, l'auteur ne décolle pas de l'énoncé explicite et il n'offre en fait qu'une nouvelle interprétation monologique de l'œuvre, destinée à remplacer sans doute celles de Charles Mauron ou de Lucien Goldmann. Racine mérite mieux. L'étude est publiée sans bibliographie, avec un système de notes infra-paginales avare de références, ce qui rend la lecture difficile pour qui connaît peu les textes étudiés. L'absence de conclusion (à moins que l'on tienne pour telle la post-face de Max Vernet) fait que la démonstration reste incomplète et que l'on ne sait guère où l'auteur voulait en venir. Il s'agit vraisemblablement d'un livre bâclé, pour publication rapide, sans grande considération pour son public. Dommage!

Ce regain d'intérêt pour les classiques n'est pas particulier au Québec et, en France même, on note une recrudescence des publications, livres ou articles, sur ces œuvres mises quelque peu de côté depuis vingt ans. On aura intérêt à fréquenter de préférence le récent **Racine** d'Alain Viala⁵.

*

* *

Si une dramaturgie qui met l'acteur au centre de la scène caractérise les années quatre-vingt, une mise en scène qui favorise le travail de l'acteur doit logiquement avoir été développée pour l'accompagner. C'est ce que montre Claude Lapointe dans le livre qu'elle publie sur **André Brassard**⁶. L'ouvrage est divisé en trois parties: la première présente *une approche de la pensée de Brassard telle qu'elle s'est exprimée au cours de la période de production des dix œuvres présentées ici*, c'est-à-dire entre 1982 et 1984; la deuxième expose les méthodes de travail utilisées par Brassard lors des répétitions en même temps que ses théories sur le jeu; la troisième, qui justifie le sous-titre du livre, **Stratégies de mise en scène**, illustre précisément les stratégies particulières à Brassard, quant à la création de personnages, la mise en place de la scénographie, les modifications apportées au texte et la manière dont il transforme ces stratégies en modes d'expression. C'est ainsi que l'on découvre que, pour Brassard, le théâtre c'est d'abord l'art de l'acteur. La qualité de son travail repose essentiellement sur sa capacité de constituer une équipe de travail composée d'acteurs et d'actrices capables d'inventer le mouvement et le geste. Ouvrage de vulgarisation qui n'échappe

malheureusement pas à la célébration — l'auteure voue une grande admiration à son sujet, qu'elle ne saurait critiquer —, le livre est précédé d'une préface de Rita Lafontaine, et suivi de deux entrevues, avec Michèle Rossignol et Paul Lefebvre, puis d'une théâtrographie.

*
* *

Les textes dramatiques publiés récemment n'échappent pas eux-mêmes à ce retour du classicisme, que ce soit par leur langage, plus littéraire que réaliste, par le renvoi à des textes antérieurs ou, tout simplement, parce qu'ils ont été écrits il y a de cela plusieurs années, dans des circonstances et des formes qui ont déjà fait l'objet d'une évaluation historique. Tel est le cas en particulier du **Théâtre en ut majeur** de Gilbert Tarrab⁷, qui livre aujourd'hui ses « péchés » de jeunesse, onze courtes pièces écrites alors qu'il était étudiant à Paris, et directeur du Théâtre expérimental de la Cité universitaire entre 1960 et 1964. C'est une curieuse carrière que celle de Gilbert Tarrab, professeur de sciences administratives à l'Université du Québec à Montréal, qui conserve toutefois, par devers lui, deux champs d'intérêt marginaux, la psychanalyse et le théâtre. On lui doit ainsi, en matière de théâtre, trois essais déjà anciens, **le Happening. Analyse psychosociologique** (1968), **le Théâtre du nouveau langage** (1973), et un **Ionesco à cœur ouvert** (1970) qui désigne les sources et les influences dramaturgiques que se reconnaît l'auteur. S'il répand évidemment un brin de nostalgie pour une jeunesse enfuie, mais peut-être aussi pour une forme théâtrale de recherche tournée vers la pratique de l'absurde, le **Théâtre en ut majeur** n'est pas sans intérêt quoique les textes aient un aspect suranné. On ne peut se prémunir vraiment contre l'effet de déjà-vu, déjà-lu et déjà-entendu, qui se dégage de ces critiques de la forme bureaucratique et institutionnelle, de ces constats quant à l'impossibilité de toute communication, thèmes caractéristiques des années soixante, mis en scène dans des textes brefs et percutants, nécessitant peu d'acteurs et de moyens techniques.

*
* *

Anne Hébert n'avait pas écrit pour le théâtre depuis longtemps, c'est-à-dire, si je ne m'abuse, depuis les années soixante, époque du **Temps sauvage**. Elle vient de publier deux textes dramatiques, l'un, **la Cage**, conçu pour la scène, et l'autre, **l'Île de la demoiselle**⁸, vraisemblablement conçu pour la radio, quoique rien ne le précise dans la présentation. Les deux textes situent l'action en Nouvelle-France. Ni l'un ni l'autre cependant ne respecte la réalité historique. Ainsi, **la Cage** reprend l'histoire de la Corriveau, qu'elle inscrit en

parallèle avec celle de Rosalinde, épouse du juge Crebessa, celui-là même qui condamna Ludivine Corriveau à la potence. La scénographie prévoit la mise en place de deux cages, l'une, ordinaire, destinée à la Corriveau, l'autre, dorée et recouverte d'un papier imitant les pierres d'un manoir, celle de Rosalinde. Le prologue s'inspire des contes de fées. Autour du berceau de Rosalinde, les fées blanches promettent longévité, bonheur et richesse, alors que les fées noires réduisent l'effet de ces promesses à la vie privée et à l'intimité. À l'inverse, les fées noires parviennent les premières au berceau de Ludivine Corriveau, lui promettant pauvreté, stérilité et malheur. Les fées blanches ne pourront qu'atténuer certaines de ces prédictions. Tel que promis, la vie de Rosalinde est limitée à celle que lui autorise un mari mesquin, jaloux et possessif, qui ne voit en elle qu'un instrument de reproduction. À l'inverse, la vie de Ludivine, mariée à un homme qu'elle n'aime pas, mais qui a l'immense qualité d'être toujours absent, s'enrichit d'une famille d'adoption, formée des vieillards et des enfants qui ont trouvé refuge chez elle. L'incident qui réunit les deux femmes est la mort accidentelle (prétend Anne Hébert) du mari de Ludivine et le procès qui s'ensuit. Anne Hébert prend ici une très grande distance par rapport à la réalité historique, d'abord en affirmant l'innocence de la Corriveau (qui l'était peut-être) et en postulant une ressemblance dans la vie des deux femmes. La sororité des femmes se trouvent ainsi hissée au premier rang des valeurs du texte contre la mesquinerie des hommes que représentent Elzéar Corriveau et le juge Crebessa.

Il en sera de même dans *l'Île de la demoiselle*, inspirée elle aussi de l'histoire de la Nouvelle-France, où Roberval conduit les passagers qui auront à charge de fonder une colonie. Parmi ceux-ci, des renégats autant que d'honnêtes artisans, on trouve sa pupille, Marguerite de Nontron, âgée de quinze ans, que Roberval convoite pour lui-même, mais qui tombe amoureuse de l'ébéniste Nicolas. Pour avoir ainsi contrarié Roberval et pour apaiser le ciel qui envoie une formidable tempête, Marguerite, Nicolas et la bonne Charlotte sont débarqués sur une île dans le golfe Saint-Laurent, île qui conservera alors le nom d'île de la Demoiselle. La deuxième partie de la pièce, qui concerne la vie sur l'île, est largement inspirée d'une des nouvelles de *l'Heptaméron* (la soixante-septième) de Marguerite de Navarre. C'est la présence d'un narrateur et l'inscription didascalique de bruits divers, plutôt que d'objets, qui laisse paraître l'écriture radiophonique de ce texte qui remonte à 1974.

*

* * *

Signalons, pour terminer, la traduction et adaptation que propose Jean Marcel de *l'Anneau du Nibelung* de Richard Wagner⁹, dans

une version qui pourrait être présentée à la scène sans la musique. La tétralogie est précédée d'une introduction qui reprend un texte que le traducteur avait présenté au cours de l'émission **Documents**, à la radio MF de Radio-Canada, le 12 octobre 1976, à l'occasion du centenaire de Wagner. La traduction est plutôt réussie, inscrivant le texte dans une langage délicieusement ancien et poétique. Les amateurs de Wagner, le musicien, pourront ainsi mieux goûter la qualité du travail de Wagner, le dramaturge.

-
- 1 **Veilleurs de nuit 2. Saison théâtrale 1989-1990**, sous la direction de Gilbert David, Montréal, les Herbes rouges, 1990, 173 p. (n° 189).
 - 2 **Cahiers de théâtre Jeu**, n° 57, décembre 1990.
 - 3 Dominique Lafon, **le Chiffre scénique dans la dramaturgie moliéresque**, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, et Paris, Éditions Klincksieck, 1990, 247 p. (Semiosis).
 - 4 Pierre Gravel, **Politiques, femmes, pouvoir. Essai sur le théâtre de Jean Racine**, Montréal, VLB éditeur, 1991, 189 p. Curieusement, le sous-titre inscrit sur la page de titre diffère du sous-titre courant qui se lit **Éléments pour une théorie de l'otage**.
 - 5 Alain Viala, **Racine. La stratégie du caméléon**, Paris, Seghers, 1990, 279 p.
 - 6 Claude Lapointe, **André Brassard. Stratégies de mise en scène. Essai**, préface de Rita Lafontaine, Montréal, VLB éditeur, 1990, 200 p.
 - 7 Gilbert Tarrab, **Théâtre en ut mineur. Pièces en un acte**, préface de Jean-Louis Roux, Montréal, Éditions Pierre Tisseyre, 1990, 145 p.
 - 8 Anne Hébert, **la Cage suivi de l'Île de la Demoiselle. Théâtre**, Montréal, Boréal/Seuil, 1990, 246 p.
 - 9 Richard Wagner, **l'Anneau du Nibelung. Théâtre**, traduit et adapté par Jean Marcel, Montréal, VLB éditeur, 1990, 269 p.