

## « Petit-tchaïkovskiou la liquéfaction de la lumière »

Alexandre Lazaridès

Numéro 57, 1990

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/27326ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

### ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

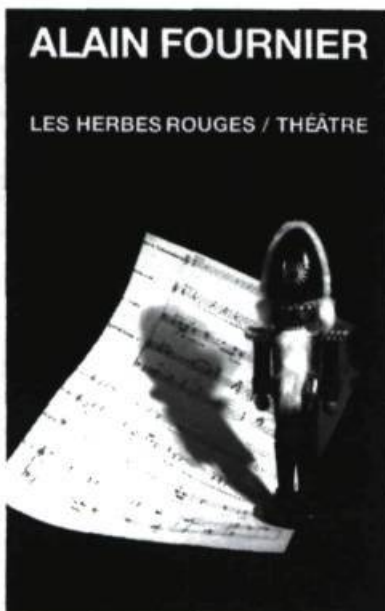
### Citer ce compte rendu

Lazaridès, A. (1990). Compte rendu de [« Petit-tchaïkovskiou la liquéfaction de la lumière »]. *Jeu*, (57), 201–202.

Les quatre «commères», pour leur part, jouent le rôle du chœur antique, qui permet l'expression des Québécoises en tant que personnage collectif. Cette stratégie de composition rend possible le récit de ces événements de manière extrêmement concentrée, tout en variant les voix et les formes d'expression. Le texte se veut ainsi d'abord un monument, une pièce de circonstance, et son inscription dans une forme spectaculaire résulte davantage des nécessités de la fête publique que d'un réel travail dramaturgique. On la lira de cette manière et, si un jour le texte est à nouveau présenté à la scène, il le sera de cette manière également.

lucie robert

## «petit-tchaïkovski ou la liquéfaction de la lumière»



Livret d'opéra d'Alain Fournier, les Herbes rouges, collection «Théâtre», 1990, 119 p.

### quand l'opéra sort de l'ornière conformiste

*Petit-Tchaïkovski ou la liquéfaction de la lumière* est d'abord un livret d'opéra — genre devenu rarissime dans le monde de l'édition et par là même digne de curiosité, sinon d'intérêt—; mais c'est aussi une œuvre dramatique qui se suffirait à elle-même, si l'on voulait bien courir le risque d'une mise en scène suffisamment ritualisée pour suppléer à la musique. Le texte d'Alain Fournier s'y prêterait d'ailleurs volontiers, puis-

qu'il se déroule le plus souvent en versets de type disons : claudélien. L'on y retrouve aussi certains des procédés stylistiques chers à l'auteur du *Soulier de satin*, telle la

répétition du «Et» en début de verset, les nombreux parallélismes syntaxiques et ces sortes de stichomythies où deux volontés s'affrontent en brefs éclairs. Le travail de l'écriture est ainsi clairement affiché.

Çà et là, l'intensité stylistique est court-circuitée par une longue définition de dictionnaire (celle du mot sublimation), par l'énumération de quelques dictons ou bien encore par la lecture morcelée d'un article paru dans *Le Monde* qui nous apprend qu'un certain Thierry N..., vivant de prostitution depuis l'âge de quatorze ans, après avoir abattu deux partenaires occasionnels à qui il a fait subir divers sévices sexuels, «achève de 17 coups de couteau un compositeur qu'il tient en laisse, jeu sado-masochiste négocié pour 400 F par la victime d'un bar». Tout ce bricolage de citations et de niveaux de langue favorise évidemment le brouillage de l'inspiration par le convenu, de l'individuel par le dérisoire ou du spirituel par le sordide.

Autre trait prisé par notre modernité : la mise en abyme. Alain Fournier joue en virtuose, peut-être même trop, avec le temps (temps réel du passé et du présent, temps figé des fantasmes et des rêves) et avec l'espace (ici et là-bas, lieux imaginaires ou réels), dans cette histoire d'opéra dans l'opéra, où un compositeur, nommé Claude, fait répéter son œuvre à des chanteurs-acteurs-personnages et revit ainsi à travers eux son enfance étouffée dans un orphelinat tenu par des religieuses, son amour impossible pour le trop pur Petit-Tchaïkovski ainsi que ses désirs jamais assouvis dans des toilettes publiques où rôde un Inconnu qui le frappera à mort. Ce système de représentation est soutenu (ou miné, on ne sait trop) par une distribution audacieuse, puisque presque tous les acteurs y jouent chacun deux rôles, et que le rôle de l'orphelin surnommé le Goglu y est tenu par deux acteurs. Tous ces chassés-croisés de la mémoire et de la création finissent par éroder la notion même de réalité.

*Petit-Tchaïkovski* est aussi une œuvre à clé, je veux dire un texte où la musique, au hasard des rencontres et des séparations inévitables, tisse le lindeul de la mort (fait-elle jamais autre chose?). En tant que livret, c'est d'abord «une commande

d'un ami», écrit Alain Fournier dans son «Avant-propos», et cet ami, Michel Gonneville, dans la «saillie» finale intitulée «La cristallisation de la musique», explique sa technique de composition ainsi que sa tentative d'intégrer l'opéra traditionnel dans un type plus vaste qu'il nomme «théâtre musical»; ce qui aiderait l'opéra à sortir de l'ornière conformiste où il est enlisé depuis presque un siècle, depuis que le chant a enterré le spectacle.

Par ailleurs, le texte de Fournier comporte la dédicace suivante : «À la mémoire vive de tous mes amis disparus», ainsi qu'une épigraphe empruntée à Claude Vivier, compositeur lui aussi disparu tragiquement : «Ainsi toute ton existence aura été un mensonge jusqu'à ta mort même.» Et le rapprochement des deux phrases situe ladite «commande» à la jonction, intolérable à force d'actualité, du désir et de la mort. C'est l'ombre de Tchaïkovski, «dont les amours transportent avec elles tous les tabous de l'Occident», et dont la mort, pensent certains de ses récents biographes, aurait été un suicide imposé, qui consacre cette jonction et ces rapports.

Il y a aussi ce cri angoissé qui traverse tout le texte en silence... Mais on n'entend que ce qu'on peut de ce silence-là.

**alexandre lazariès**

## «sans mentir»

Texte de Jean-Marie Piemme, Paris, Actes Sud, coll. «Papiers», 1989, 34 p.

### le discours politicien et ses manœuvres

«Le pays a besoin de savoir où il va et c'est au gouvernement de le lui dire», «Le gouvernement fait ce qu'il dit et dit ce qu'il fait» : ces deux réponses creuses, que «le premier ministre», personnage central de *Sans mentir* de Jean-Marie Piemme, adresse à «la journaliste» qui le questionne, ont un goût de déjà entendu. Leur forme est celle qui est aujourd'hui d'usage chez tous les politiques en situation d'interview. Chez Robert Bourassa, cela aurait donné : «Il est prématuré d'en parler, mais le gouvernement prendra ses responsabilités dans l'intérêt du Québec.» Piemme a toujours porté une attention vigilante aux formes des discours de pouvoir, aussi bien dans ses essais (on se souvient de *la Propagande inavouée*, analyse du feuilleton télévisé) et ses textes de création que dans ses mises en scène (dans un Marivaux qu'il monta naguère, c'est la force captative du langage amoureux qu'il mettait en évidence). Dans ce texte vif, drôle, très bien écrit, qui oscille entre la farce et la satire, qui s'inscrit dans une tradition du théâtre critique où brillent, entre autres, des noms comme ceux de Brecht ou de Dario Fo, le discours politique est sa cible principale. Il faudrait plutôt dire : le discours politicien; ou encore : la raison politique telle qu'en elle-même la raison politicienne l'a fait aujourd'hui mentir.

Réponses dilatoires, maximes éculées grevées de lourd bon-sens, cynisme de circonstance, effets grandiloquents, appels démagogiques à la «grandeur de la nation», sophismes cumulatifs, argumentations spécieuses, ces manœuvres rhétoriques se répandent à la régale dans une pièce qui met en texte sept personnages : le premier ministre et la journaliste déjà nommés; Berthier, l'avocat de cabinet qui joue avec son patron au jeu du maître et de l'esclave; Yvonne, la femme du ministre, qui voudrait sortir de l'ombre de