

« L'ennemi du peuple »

Wladimir Krysinski

Numéro 58, 1991

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/27361ac>

[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

Krysinski, W. (1991). Compte rendu de [« L'ennemi du peuple »]. *Jeu*, (58), 158–161.

la pièce, la scénographie de Michel Demers épousait les nécessités du texte, préférant le conventionnel au figuratif. Ainsi, les fenêtres et les portes étaient-elles le plus souvent hors champ et les accessoires fort peu nombreux. De plus, l'espace, largement dégagé, n'adoptait pas les lignes naturalistes (avec illusion perspectiviste) de la représentation d'un intérieur. Plutôt qu'un plan horizontal rompu par la présence de meubles divers, le dispositif scénique se déployait tantôt selon une ligne verticale (par la présence de la voûte dont j'ai parlé ainsi que par cette ouverture au toit d'où tombe Don César au quatrième acte), tantôt selon une ligne diagonale ascendante associée à la reine (l'escalier gravi au premier acte, le mausolée pieux du second acte), très signifiante eu égard à l'ascension sociale de Ruy Blas. Accordée aux effets de l'éclairage, cette ligne ascendante imprimait à la scénographie une sorte de mouvement métaphysique.

Ainsi privé de l'apparat romantique, le texte se donne pour ce qu'il est, une longue suite d'alexandrins rendus fulgurants par les antithèses et les oxymorons dans lesquels Hugo révèle son génie. Ces vers sont, à n'en pas douter, ce à quoi Hugo tenait le plus; à travers eux il se rapproche de Corneille et de Racine, qu'il rêve, et il donne au drame une majesté que les associations grotesques du récit auraient facilement pu anéantir. Ce qui est perdu en poids de réel est gagné en poids de sacré. Les comédiens que j'ai vus sur scène, au Théâtre Saint-Denis, disaient fort bien le vers, attentifs à la musique, peu soucieux de ramener le rythme métrique à celui de la langue quotidienne, sauf peut-être René Gagnon, plus prosaïque parfois dans sa récitation (mais il est vrai que son texte était plus heurté et plus trivial). De sorte que la pièce esquissait une sorte de mélodie fort belle qui accroissait la dimension proprement conventionnelle de la représentation et faisait accepter les excès du récit : la brûlante et chaste scène de séduction de la Reine, les protestations d'innocence et la longue agonie d'un Ruy Blas qui, comme à l'opéra, n'en finit pas de mourir parmi les exclamations de la Reine.

C'est par là sans doute que la pièce est la plus moderne, dans cette façon d'assumer la fiction,

de souligner les ficelles du drame. Alors que les théoriciens contemporains signaient les entremêlements de l'histoire et de la littérature, la volonté de Victor Hugo d'amener l'Histoire sur scène, en marquant bien la dimension conventionnelle de son projet, nous touche au plus vif. Mais Hugo était plus heureux que nous : il a su donner à *Ruy Blas* un beau finale où les méchants sont punis et les bons réconciliés — sinon récompensés. Quant à nous, cet optimisme nous fait défaut. Et sans doute est-ce faute de pouvoir leur donner une semblable fin que nous n'écrivons plus de drames historiques...

micheline cambron

«l'ennemi du peuple»

Texte de Henrik Ibsen; adaptation : Charles Marowitz; traduction : Michel Dumont et Marc Grégoire. Mise en scène : François Barbeau, assisté de Monique Duceppe; décor : André Hénault; costumes : Anne Duceppe; éclairages : Luc Prairie; musique : Michel Robidoux; vidéo : André Hénault et Jean-François Limoges; bande sonore : Richard Soly. Avec Michel Dumont, Alain Fournier, Benoît Girard, Marc Grégoire, Danielle Lépine, Gilles Pelletier, Guy Provost, Louise Turcot, Alexis Brunelle-Duceppe, Michel Daigle, Victor Désy, Paul Dion, Jasmine Dubé, François Dupuis, Michel Goyette, Jean Harvey, Ginette Hébert, Raphaël Hébert, Gilles Michaud, Gérard Paradis et Dominique Proulx. Production de la Compagnie Jean-Duceppe, présentée au Théâtre Port-Royal de la Place des Arts du 31 octobre au 8 décembre 1990.

n'est pas ennemi du peuple qui veut

la quintessence aujourd'hui

Retourner à Ibsen en 1990 signifie parier sur son actualité. Et cette actualité saute aux yeux dans *l'Ennemi du peuple* que François Barbeau a brillamment mis en scène. Certes, le réalisme d'Ibsen pêche aujourd'hui, du moins de prime abord, par un certain manichéisme. Les forces du bien et du mal, de la justice et de la corruption s'y opposent avec une évidence didactique. Mais à bien relire le géant norvégien, on s'aperçoit que sa passion morale, sa puissance dramatique façonnent organiquement son dispositif théâtral. En ce sens, Ibsen se compare aux plus grands :

Sophocle, Eschyle, Shakespeare, Racine, Molière, Kleist... Le langage dramatique de l'auteur de *Peer Gynt*, tout comme celui de ces dramaturges-références, mise principalement sur le portrait précis et complexe des personnages que prend en charge le jeu des répliques. Le théâtre ibsénien est loin d'être transparent. Son organicité réside principalement dans la complexité caractérologique de ses personnages, même des personnages négativement dessinés, au service de la vision morale du dramaturge. La textualité et la théâtralité de son discours relèvent alors d'une extraordinaire intensité polémique. Ici, on touche au problème de la célèbre « quintessence de l'ibsénisme » telle que Bernard Shaw la définit en 1890. Selon le dramaturge irlandais, l'innovation d'Ibsen consiste principalement dans le fait que la discussion et l'analyse s'introduisent dans le dialogue. La discussion donne à sa structure dialogique et dramatique une dimension nouvelle, digne d'une tragédie moderne. La discussion définit la technique ibsénienne, et c'est sur elle justement que devait se

fonder le théâtre moderne. John Gassner nuance les propos de Shaw et remarque que la nouveauté théâtrale d'Ibsen est l'« attaque frontale », à savoir que les personnages profèrent des jugements directs intégrés à la discussion. La controverse est le mobile fondamental, thématique et formel, d'Ibsen; elle sera incorporée à la situation dramatique centrale de toutes ses pièces. La controverse dialogique et polémique, c'est peut-être l'essence de la « quintessence ». Aujourd'hui même, reprendre Ibsen, c'est miser sur la théâtralité de la controverse. Celle-ci est intellectuelle, éthique, et surtout verbale. Sa force réside dans le balayage des idées reçues par la voix dialogique dominante. Tel est précisément le rôle du docteur Stockmann dans *l'Ennemi du peuple*.

un blanc-bec grotesque et cinglé

Cette pièce qui date de 1882 et dont le titre serait plutôt *Un ennemi du peuple* (*En Folkefiende*) met au centre de l'intrigue un médecin qui, pour le dire un peu ironiquement, tourne en problème

L'Ennemi du peuple.
 Dans l'ordre habituel,
 Louise Turcot, Gilles
 Pelletier, Michel Dumont,
 Marc Grégoire et Guy
 Provost. « L'homme le plus
 fort du monde est celui
 qui est le plus seul. »
 Photo : André Panneton.



philosophique l'insalubrité de l'eau d'un établissement thermal d'une petite ville norvégienne. Ibsen lui-même se rendait compte de cette exagération d'un cas spécifique et, plusieurs années après la parution de la pièce, il a qualifié Stockmann de «blanc-bec grotesque» et de «cinglé». N'empêche que la déraison de Stockmann confère à cet ennemi du peuple une grandeur et une intensité auxquelles le metteur en scène doit donner forme.

Poursuivant sa cause au nom d'une vérité et d'une honnêteté absolue, le docteur Thomas Stockmann déconstruit le lieu commun de la démocratie : la majorité a toujours raison. Son acharnement s'attaque aux certitudes publiques. Il se tourne contre la société institutionnalisée que représentent son frère aîné, Peter Stockmann, maire de la ville et directeur des installations thermales, ainsi que Hovstad, éditeur du *Messenger du peuple*, et Billing, coéditeur du journal, ou encore Aslaksen, l'imprimeur. Thomas Stockmann devra affronter aussi des hommes et des femmes de «différentes conditions sociales», la foule autrement dit. Cet individu problématique ira jusqu'au bout de son entreprise et, bien que dégradé et marginalisé, il conservera la conviction qu'il incarne la justice. Cette poursuite acharnée de la vérité débouche sur la dernière réplique de Stockmann, sa «découverte» : l'homme le plus fort du monde est celui qui est le plus seul.

Pour traduire cette controverse dans une forme scénique, François Barbeau a choisi l'adaptation de Charles Morovitz. Celle-ci a l'avantage de couper court à la rhétorique et au bavardage individualiste en ne retenant que les répliques et les scènes les plus intenses. Ce qui transparaît dans cette adaptation, c'est le sens du rythme et de la dramatisation par montage. Le travail de François Barbeau est remarquablement cohérent, à l'unisson avec celui de son décorateur, de sa costumière, de son éclairagiste et de son compositeur. Le parti pris de Barbeau est l'actualisation distanciée du réalisme ibsénien. Comme le problème de la légitimation démocratique et de la manipulation par les médias n'a pas changé de façon décisive depuis 1882, François Barbeau crée une structure quasi monu-

mentale, une représentation codée par la peinture de scènes sociales caractéristique de la fin du XIX^e siècle, une peinture qui affirme «la perte de l'aura» dont parlait Walter Benjamin à propos de Baudelaire. En imprimant aux acteurs l'obligation d'une distanciation de type brechtien, en les figeant collectivement dans des poses picturales, passant de l'une à l'autre imperceptiblement, François Barbeau crée une esthétique sans concession au bavardage moralisateur et agressif dans lequel pourrait retomber le spectacle. Celui-ci forme une belle composition de corps et de gestes dans un espace symboliquement marqué. Le spectateur est confronté tout d'abord à des images du milieu ambiant pollué, à l'écologie de sa propre *polis* dégradée, à l'immensité de la destruction que subit le monde par le politique au service de l'économique. L'élégance sobre et fonctionnelle des décors et des costumes, dans une même tonalité sombre, focalise le regard du spectateur sur l'espace du polémique. La controverse est ponctuée par une musique qui souligne le débit narratif et dramatique.

Le spectacle est admirablement servi par les acteurs. Ibsen reconnaît que Thomas Stockmann a «une pugnacité du tempérament, le sentiment actif de la jalousie personnelle et une opinion exceptionnellement bonne de lui-même». Michel Dumont incarne avec précision ces traits du personnage. Combattant acharné, son Stockmann est aussi un tribun un tantinet mégalomane, qui ne recule devant aucun obstacle et qui précipite sa famille dans la ruine. Il mène son combat avec une énergie passionnée que le comédien maintient dans la vivacité de la parole et du geste. Guy Provost en Peter Stockmann est un représentant très officiel, institutionnel, de l'ordre établi. La controverse qui oppose les deux frères par sa nature même gomme la relation familiale et se transforme en combat de deux raisons d'être. Guy Provost incarne l'obstination, l'inflexibilité du pouvoir. Gilles Pelletier, excellent dans le rôle d'Aslaksen, imprime à son personnage un certain monumentalisme social d'une bourgeoisie condamnée au conformisme.

Il faudrait sans doute analyser en détail les mécanismes scéniques qui régissent les autres

rôles pour leur rendre pleinement justice. Ils contribuent tous, aussi bien du côté de la famille du docteur Stockmann (notamment Louise Turcot) que du côté de cette micro-société provinciale (Alain Fournier, Benoît Girard et Marc Grégoire), à donner à cet *Ennemi du peuple* une épaisseur scénique et humaine. Cette actualisation d'Ibsen illustre le savoir-faire de François Barbeau et sa pensée du théâtre.

wladimir kryszynski

«l'illusion comique»

Texte de Pierre Corneille. Mise en scène : André Brassard; assistance et régie : Claude Lemelin; décor : Michel Crête; accessoires : Marie Muiard; costumes : Luc J. Béland; maquillages et coiffures : Angelo Barsetti; éclairages : Michel Beaulieu; musique originale : Christian Thomas; maître d'armes : Jean-François Gagnon. Avec Guy Nadon (Alcandre, Matamore), Cédric Noël¹ (Clindor), Marie-France Lambert (Isabelle), Sylvie Ferlatte (Lyse), Roger Larue (Dorante, Adraste, le geôlier), Jacques Galipeau (Pridamant), Jean Archambault (Géronte, Éraste), Marie Charlebois (Rosine, un page), André-Jean Grenier (un serviteur) et José Malette (un serviteur). Production de la Nouvelle Compagnie Théâtrale, présentée au Théâtre Denise-Pelletier du 16 octobre au 22 novembre 1990.

un choix pertinent

Que Guy Nadon ait décidé, pour son entrée en poste à la Nouvelle Compagnie Théâtrale, de présenter *l'illusion comique* de Corneille m'est apparu comme une réaffirmation de la vocation pédagogique de cette compagnie et, en ce sens, un choix pertinent et judicieux. La pièce de Corneille, si elle n'est pas de facture classique, n'en constitue pas moins une excellente occasion d'initier nos écoliers à ce type de théâtre ainsi qu'au style baroque qui lui est ici opposé. La pièce participe également de tous les genres, du fantastique à la tragédie, de la commedia dell'arte au drame, et met en scène toute une galerie de personnages. Par sa construction en abyme — il y a une pièce dans la pièce —, elle invite enfin à une réflexion sur le théâtre et sur la vie, sous les thèmes de la réalité et de la fiction, de la vérité et de l'illusion, de l'être et du paraître.

une belle extravagance

L'illusion comique est essentiellement le récit par le magicien Alcandre de la vie de Clindor au père de ce dernier, Pridamant, désespéré de ne jamais revoir son fils enfui depuis dix ans. Le récit d'Alcandre se divise en deux épisodes séparés par un intervalle de deux années. Le premier épisode s'étend sur les actes II, III et IV, et raconte les aventures et les amours de Clindor alors qu'il est un valet au service de Matamore, un fanfaron capitaine. Emprisonné pour le meurtre d'un rival, Clindor parvient à s'enfuir, et nous le retrouvons au cinquième et dernier acte, ayant changé de costume et de statut social, dans le second épisode du récit d'Alcandre, au cours duquel il mourra à son tour.

Aux yeux de Pridamant, ce récit se présente sous la forme d'une évocation très vivante dans son imagination, grâce à la magie d'Alcandre, de la vie de son fils «par des spectres pareils à des corps animés», puis par «des fantômes nouveaux». Pour les spectateurs de *l'illusion comique*, ces spectres et ces fantômes sont incarnés par des comédiens qui jouent sur la scène, expressément pour eux, le récit de la vie de Clindor tel que raconté par Alcandre. Tous (Pridamant comme les spectateurs, s'ils ont su conserver jusque-là leur naïveté) apprennent cependant à la fin que Clindor est en fait devenu comédien et, au grand soulagement de son père, qu'il n'est pas mort. Au cinquième acte, en effet, le récit d'Alcandre se confond avec le récit d'un fragment de tragédie, que présente au moment même à Paris la troupe à laquelle appartient Clindor : c'est donc le personnage incarné par lui qui est mort et non lui-même. Il faut savoir ici rendre hommage à Corneille, car il a su, par son écriture et par une mise en abyme imperceptible aux spectateurs, ou à tout le moins à Pridamant, conserver au récit toute sa crédibilité. Le premier épisode du récit d'Alcandre relève en effet de la narration la plus traditionnelle, mais le second épisode participe, quant à lui, de l'instantané, de la prise sur le vif, de la coupe synchronique dans le présent. Par cette métamorphose de l'écriture dramatique et par la mise en abyme, le récit d'Alcandre

1. Celui-ci fut remplacé par Yves Soulière à compter du 31 octobre 1990.