

« Le Bossu de Notre-Dame »

Micheline Cambron

Numéro 70, 1994

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/29045ac>

[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

Cambron, M. (1994). Compte rendu de [« Le Bossu de Notre-Dame »]. *Jeu*, (70), 206–208.

part près d'un lac, l'été, dans une campagne québécoise confortablement établie.

L'enthousiasme pour le théâtre, ses clins d'œil et ses ficelles à illusions, telle est la clé du succès de *la Grande Ourse*. La musique, bien choisie, a mis les jeunes spectateurs en condition d'écoute. Le rythme de la comédie, très énergique, les a entraînés. Le plaisir est communicatif, lorsqu'il est sincère, et qu'une distance minimale d'identification n'empêche pas son rayonnement. Le divertissement a lancé ses signaux, clés de la magie du bonheur; il ne nous a toutefois pas fait croire un instant que, sous les apparences, il s'arrimait sur la réalité.

Guylaine Massoutre

« Le Bossu de Notre-Dame »

Texte de Richard Lemire, d'après le roman *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo. Mise en scène : Guy Freixe, assisté de Jacqueline Magdelaine; décor et accessoires : Nathalie Pavlovski; costumes : Mireille Vachon; masques : Gabriel Lussier; éclairages : Jean-Charles Martel; musique : Louis Babin; chorégraphie : Suzanne Miller. Avec Michel-André Cardin (Phoebus, Gargouille, Jacquou, Adam, Prêtre), Suzanne Clément (Esméralda, Gargouille), Stéphane Demers (Gringoire, Gargouille, Olivier, Bourreau), Claude Desparois (Clopin Trouillefou, Louis XI, Gargouille, Soldat, Prêtre), Martin Doyon (Jehan, Gargouille, Soldat, Prêtre), Claude Laroche (Florian Barbedienne, Soldat), Richard Lemire (Frollo, Diable, Andry), Onil Melançon (Quasimodo, Dieu), Nicole-Éva Morin (Gudule, Falourdel, Isabeau, Gargouille, Prêtre) et Geneviève St-Denis (Fleur de Lys, Gargouille, Ribaude, Bisou, Ève, Prêtre). Coproduction du Centre national des Arts et du Théâtre la Grosse Valise, présentée au Studio du C.N.A. du 22 septembre au 3 octobre 1993 et à la Cinquième Salle de la Place des Arts du 20 octobre au 13 novembre 1993.

Chair de pierre : Hugo à la Grosse Valise

Le projet du Théâtre la Grosse Valise d'adapter pour la scène *Notre-Dame de Paris* était ambitieux. Ce roman touffu, qui restitue au lecteur le Paris médiéval tel que l'imagina Victor Hugo, grouille d'une multitude de personnages et d'intrigues tout en faisant une large place à la description et au commentaire historique, de sorte que l'on est tenté de croire que toute transposition au théâtre ne pourra guère que rapetisser la vaste fresque aux dimensions étroites d'une scène, trahissant irrémédiablement l'ampleur de l'épopée hugolienne. Pourtant, l'adaptation scénique faite par Richard Lemire me semble parvenir à rendre compte de la complexité du roman comme de sa structure. Elle laisse passer le brûlant souffle d'Hugo en

resserrant les intrigues autour du personnage de Dom Frolo, l'archidiacre qui tire en effet les ficelles du drame, et en ramenant le récit vers son centre, c'est-à-dire Notre-Dame, qui est ici plus qu'un lieu, un personnage, un microcosme de l'histoire humaine. Ce choix, qui pourrait être discuté, laisse évidemment Paris hors-champ, le désordre urbain, la foule compacte et grenouillante des scènes « parisiennes » étant réduites à l'action des personnages principaux. Mais, en contrepartie, il met en relief les fonctions structurantes de Notre-Dame, lieu paradoxal où se côtoient la foi simple des foules et les superstitions savantes de Claude Frolo, où se juxtaposent l'espace privé du refuge et l'espace public des conflits politiques. Or, la représentation de Notre-Dame me paraît la grande réussite de la production. Le dispositif scénique en est simple et ingénieux : la cellule de Claude Frolo, éclairée lorsque nécessaire, surplombe un vaste espace qui est tantôt l'extérieur immédiat de la cathédrale (son parvis), tantôt son intérieur,

tantôt encore sa toiture et ses tours, où se dressent, tordues sur de hautes colonnes, les gargouilles qui servent de chœur. Cette trouvaille — car c'en est une, et d'une remarquable efficacité — fait des pierres grimaçantes de Notre-Dame, jouées par des comédiens masqués, les témoins qui savent comment se nouent les fils des diverses intrigues, et introduit une verticalité trouvant des échos dans les incessants déplacements de Quasimodo, qui habite tout l'espace de la cathédrale, depuis le haut jusqu'en bas. La cathédrale acquiert alors un véritable statut d'acteur dans le drame et devient l'espace en lequel tous les autres viennent se fondre, sinon dans le récit, du moins dans l'ordre dramaturgique, révélant une lecture intelligente et inventive d'Hugo qui me paraît respecter l'esprit du texte.

Par ailleurs, cette adaptation, où l'on voit bouger et parler des pierres, est appuyée par une mise en scène dans laquelle la dimension physique du jeu des comédiens

Photo : Pierre Crépô.



a été soignée ; l'interprétation n'est jamais allégorique. Les personnages sont animés par des passions charnelles : les comédiens bougent avec un plaisir non dissimulé (je pense à la danse — pas toujours adroite pourtant — d'Esméralda, aux contorsions des gargouilles et aux acrobaties spectaculaires de Quasimodo), ils se touchent dans les combats corps à corps, les scènes de séduction, dans la mort même, jouant leurs rôles avec beaucoup de présence. Loin de sacrifier à un réalisme banal, cette insistance sur la dimension physique de l'action me semble issue d'une grande attention portée au roman d'Hugo. En effet, le texte de *Notre-Dame de Paris* est fabriqué de mots de chair et de sang et les sentiments nobles y trouvent toujours une expression terriblement concrète, comme dans l'union finale des squelettes de Quasimodo et d'Esméralda¹, préfigurée ici par une danse du bossu tenant le cadavre embrassé.

Dans la même veine, les costumes ajoutaient des effets intéressants aux mouvements des comédiens, tout en donnant de la couleur à la neutralité du dispositif scénique, et accédaient parfois à une signification métaphorique non négligeable, telle la robe toute blanche d'Esméralda qui, à la fin, évoquait le sous-titre qu'Hugo donna à son épilogue : « Les noces de Quasimodo ». La dimension sonore de la représentation était moins réussie. En effet, l'accent adopté — et oublié de loin en loin — par la comédienne qui jouait Esméralda était artificiel et agaçant. Quant à la musique, qui évoquait à certains moments, on ne sait pourquoi, un Orient de pacotille, elle manquait de constance et de

profondeur. Mais ce sont là des brouillies et il faut regretter que le public n'ait pas été plus nombreux pour goûter cette production et admirer les remarquables interprétations d'Onil Melançon (Quasimodo) et de Richard Lemire (Claude Frollo).

Micheline Cambron

« Le Point aveugle »

Créé et interprété par Marie Brassard, Anne-Marie Cadieux et Macha Limonchik ; scénographie : Daniel Castonguay ; éclairages : Geoff Levine ; musique : Robert Caux. Production du Centre national des Arts, présentée à l'Atelier du C.N.A. du 9 au 12 février 1994.

Une morte, une mourante et une vivante

Dans le dépliant fourni à l'entrée du théâtre, on présente les trois comédiennes en insistant sur leur participation active à plusieurs créations de Robert Lepage, qui semble ainsi servir de référence et de modèle à ce *Point aveugle*. Les allusions appuyées au plus notoire des metteurs en scène québécois de l'heure, si elles attirent un certain public acquis d'avance à la manière Lepage, risquent cependant de desservir ses disciples, qui seront fatalement jugés trop ou pas assez fidèles à un maître qui n'est pas facile à suivre. Or justement, *le Point aveugle* reprend l'une des formules privilégiées de Lepage, le *work in progress* collectif, et s'oriente manifestement vers la recherche d'effets visuels et sonores, sur fond de texte d'un prosaïsme délibéré. Cela donne un spectacle inachevé, ponctué de scènes spectaculaires, mais encore à la recherche de sa cohérence.

La pièce s'ouvre sur le monologue volontairement incohérent d'Hélène

1. Les dernières phrases du texte d'Hugo sont lues par une voix *off* et ne sont pas représentées. Je me demande cependant pourquoi on a modifié le libellé, de sorte que les deux squelettes tombent en poussière, plutôt qu'un seul, celui de Quasimodo.