

## « Poe »

Alexandre Lazaridès

---

Number 49, 1988

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26547ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

### ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this review

Lazaridès, A. (1988). Review of [« Poe »]. *Jeu*, (49), 210–211.

être tellement plus spectaculaires et définitives, tels ces meurtres du théâtre classique dont nous n'avons que le récit, se pourrait-il qu'ils vivent là, en coulisse, dans cet unvier dilaté, hors champ justement, des événements terribles, irréprésentables, dans les courses, les marches, les portés, les aller-à-sol seraient l'écho, la narration?) Ce qu'ils sont hors scène, non pas leur personnalité personnelle, mais la qualité de leur abandon ou leur degré d'incandescence consentie, toutes choses qui ne sont pas la technique, mais résultant de la technique, transcendance de la technique.

Perreault aime les danseurs car il choisit les meilleurs, non pour les révéler par l'exploit mais par ce qui l'autorise et demeure, après. Il fait comme s'ils étaient déjà vieux. Assez dit.

**aline gélinas**

## «poe»

Texte de Douglas Bankson, traduit par Paul Latreille et Benoît Osborne. Mise en scène: Benoît Osborne; scénographie et éclairage: Pierre Provençal; musique: Chantal Morin. Performance-solo de Paul Latreille. Production du Théâtre du Funambule en collaboration avec le Théâtre Français du Centre national des Arts, présentée au théâtre de la Veillée du 6 septembre au 1<sup>er</sup> octobre 1988.

Il me faudra d'abord répéter ce que certains critiques ont déjà dit sous une forme ou une autre, à savoir que la performance-solo de Paul Latreille vaut mieux que le texte de Douglas Bankson. Il suffit à Latreille d'une pirouette à gauche ou à droite, le temps d'exposer un profil ou l'autre, pour obtenir de son corps qu'il devienne celui de Roderick, de Dupin ou de Virginia, avec tout ce que cela comprend de modifications apparentes ou subtiles dans les gestes et la posture, l'intonation et la physionomie. Sans doute, la virtuosité représente un risque, celui de détourner à son profit l'attention qu'elle a pour mission dernière de guider

vers l'oeuvre. Mais la maîtrise technique, dont tous les arts ont besoin, comme l'esprit du corps, est une servante qui se prend facilement pour la maîtresse. Il n'est pas sûr que cette méprise ait été évitée dans *Poe*.

«Quand un comédien dit qu'il pleure, il ne faut pas qu'il le fasse; ce serait trop simple», recommandait Jovet à son Elvire. Et «simple» peut désigner ici autant «facilité» que «simplification», car les rapports que l'oeil et l'oreille entretiennent dans la perception esthétique, quand ils ne sont pas dialectisés par le «jeu», le décalage nécessaire et difficile entre ce qui est vu et ce qui est entendu, sont appauvris par les effets de répétition inutile, de même que le pléonasmisme, en voulant trop préciser, aplatit le signifié sous l'excès de signifiant. L'expression «joindre le geste à la parole» dit bien cette conformité qui élimine l'imprécis, source de poésie, selon le précepte verlainien. Quand le personnage-Poe dit: «J'ouvre les rideaux», le geste de l'acteur — bras dressés qui vont s'écartant — mime ces paroles et les rend aussi explicites que superflues. À moins que ce ne soient les paroles qui rendent le geste superflu? N'importe. Toujours est-il que tout au long de cette performance, l'un des deux éléments, auditif ou visuel, est de trop. Cette redondance scénographique, en encourageant pour ainsi dire le spectateur à rester passif devant son objet, fait sentir le temps long, meublé de redites pour l'oeil ou pour l'oreille, comme si les deux organes faisaient double emploi.

Plus encore, le redoublement du geste par la parole empêche toute percée sur un onirisme pourtant recherché par ce «psychodrame de style gothique», puisque c'est le sous-titre de la pièce. Ni les filets qui tapissent les murs comme pour évoquer les toiles d'araignée, ni les effets d'éclairage violemment expressionnistes ne peuvent y suffire. Les bonnes idées (car il y en a) sont gâchées par une sorte de circularité descriptive. Je n'en donnerai pour exemple que la décapitation symbolique de la poupée de

Virginia Clemm par un Poe jaloux et forcé. La poupée n'est évidemment qu'un support fantasmatique. Or, cette scène, qui aurait dû être un moment intense, n'est tout au plus que grand-guignolesque tant la verbalisation des gestes en est outrancière. Poe arrache la tête de la poupée au moment même où il dit: «Je lui arrache la tête.» Comment l'action peut-elle devenir dramatique (et «drame» veut bien dire «action») lorsqu'elle est ainsi comme amortie et absorbée par le verbe? C'est pourquoi en dépit des multiples va-et-vient de l'interprète, à la longue lassants, surtout sur une scène resserrée où même les trois ou quatre accessoires indispensables — table, coffre, fauteuil roulant, chevalet — semblaient encombrants, le spectacle reste-t-il remarquablement statique.

Peut-être le mal vient-il «de plus loin». C'est que le point de départ de Bankson est une idée, non une situation, et c'est une idée littéraire. Mieux (ou pire) encore, une idée de critique littéraire: prouver qu'un poème, en l'occurrence *le Corbeau*, serait le résultat d'un calcul, mallarméen avant la lettre, en vue de l'effet à obtenir, plutôt que le fruit romantique de l'inspiration. Défi redoutable s'il en est, pour un auteur dramatique, mais quel exploit s'il est relevé! Mis en appétit d'entrée de jeu, aussitôt diverti par la performance de Latreille, quel ne sera pas l'étonnement rétrospectif du spectateur désensorcelé de s'apercevoir en fin de compte que c'est précisément le contraire de l'axiome initial qui a été démontré. Plutôt qu'acte linguistique concerté, le célèbre poème apparaît comme un collage fortuit, presque surréaliste, d'événements biographiques plus ou moins pénétrés de fiction et de délire. L'auteur, peut-on croire, se serait laissé emporter par l'inspiration, loin de la trajectoire d'une démonstration mal calculée. À moins que cette méprise ne fût une suprême habileté ourdie pour la délectation de quelques *happy few*?... Auquel cas, j'avouerais n'avoir pas été du nombre.

**Alexandre Lazaridès**

## «le mariage de figaro»

Texte de Beaumarchais. Mise en scène: Jean-Luc Bastien; régie: Michèle Normandin; décors: François Séguin; costumes: François Barbeau; éclairages: André Naud; musique: Pierre Voyer; chorégraphies: Louise Lussier. Avec Guy Nadon (Figaro), Markita Boies (Suzanne), Edgar Fruitier (Bartholo), Catherine Bégin (Marceline), Mario Saint-Amand (Chérubin), Robert Lalonde (le comte Almaviva), Luc Morissette (Bazile), Louise Turcot (la comtesse), Ysabelle Rosa (Fanchette), Mireille Brullemans (jeune bergère), Michel Cardin (Pédricille), Lysane Gendron (jeune bergère), Gilbert Lachance (Gripesoleil), Sylvain Scott (jeune berger), Roch Aubert (Antonio). Production de la Nouvelle Compagnie Théâtrale, présentée au Théâtre Denise-Pelletier du 18 octobre au 30 novembre 1988.

### mariage mixte

Dans le cahier pédagogique *En scène* qui accompagne *le Mariage de Figaro*, Denis Langlois explique ce «qu'a été la Révolution française» et en donne la chronologie, tandis que Jean-Claude Germain consacre un texte aux liens entre la littérature et la Révolution. En cette année prérévolutionnaire, la N.C.T. a en effet voulu mettre sous le signe de 1789 sa création du *Mariage*. Pour les artisans du spectacle, le texte de Beaumarchais, écrit en 1778 et joué seulement six ans plus tard, après censures et récritures, est «prémonitoire» de la Révolution. Mais de la même façon que Jean-Claude Germain confond le poète André Chénier et son frère, le dramaturge Marie-Joseph<sup>1</sup>, le spectacle souffre de l'ambiguïté de ses choix esthétiques; tiraillé entre une lecture politique et la volonté de séduire le public, Jean-Luc Bastien a finalement proposé de la pièce de Beaumarchais une lecture en porte-à-faux.

Créé en 1988 au Québec, *le Mariage de Figaro* doit faire rire — c'est un des impératifs d'une société qui a remplacé le «Je me souviens» par «Samedi de rire» et autres dingetdongueries. Ainsi, on a voulu tirer la

1. Ce n'est pas la seule erreur contenue dans *En scène*: à cause d'une grossière faute de syntaxe, on peut croire, par exemple, que Beaumarchais est responsable de la censure d'une de ses propres pièces! Pour une compagnie à visée éducative, on conviendra que c'est gênant.