

« Vingt-quatre heures de la vie d'une femme »

Alexandre Lazaridès

Number 56, September 1990

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27134ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Cahiers de théâtre Jeu

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Lazaridès, A. (1990). Review of [« Vingt-quatre heures de la vie d'une femme »]. *Jeu*, (56), 165–169.

Au milieu de ce grand espace, la metteuse en scène installe un mouvement joyeux, aérien, au rythme enlevé. À quelques reprises, le plateau devient même l'emplacement d'un jeu de paume: Ariste et Chrysale se renvoient la balle au-dessus d'un filet, et cet échange sportif évoque bien les tensions et symétries du dialogue, notamment la confrontation entre Chrysale et Philaminte. Parfois encore, le comique gestuel a des souvenirs de lazzi² des anciennes comédies italiennes (larges coups de pied, outrances et pitreries). Toutefois, dans l'ensemble, le jeu des comédiens reste équilibré, débordant de vitalité, souvent gracieux, fort nuancé. Il faut noter ici la puissante interprétation de Monique Leyrac dans le rôle de Bélise, cette «folle» sympathique qui se repaît de «chimères», fermement convaincue que tous les hommes (dont Clitandre) sont amoureux d'elle.

Malgré l'ambiguïté de sens fondamentale de l'œuvre, ce spectacle a une verve, une fraîcheur, une respiration qui combine le burlesque au comique le plus élevé. Il me semble qu'en définitive, Lorraine Pintal nous invite à lire la pièce davantage comme une peinture de caractères³ que comme une comédie de mœurs (le portrait de ces femmes cultivées du XVII^e siècle est trop caricatural pour présenter un véritable intérêt historique). «Le théâtre, dit Molière, a une grande vertu pour la correction... rien ne reprend mieux la plupart des hommes que la peinture de leurs défauts. C'est une grande atteinte aux vices que de les exposer à la risée de tout le monde⁴.» À la fin de la pièce, quand l'imposture de Trissotin se révèle au grand jour, le but moral du spectacle est bel et bien atteint : le cuistre se retire et le public jubile!

claude latendresse

2. «Le voisinage des acteurs italiens tenait [Molière] en haleine, l'obligeait à revenir toujours à l'action rapide. Il fallait peu de chose pour que la foule lui préférât les mimes et les sauteurs avec qui il partageait la salle du Palais-Royal.» (Louis Moland, *Molière et la Comédie-Italienne*, Paris, Didier, 1867, p. 347-348.)

3. La mise en scène rejoint ainsi l'analyse de la pièce que fait Robert Garapon : «Dans *les Femmes savantes* comme dans *le Malade imaginaire*, les mœurs ne sont qu'un fond de tableau destiné à mettre en valeur la psychologie dramatique.» (*Le Dernier Molière*, Paris, SEDES/C.D.U., 1977, p. 195.)

4. Molière, «Préface à *Tartuffe*», 1669.

Sylvie Gosselin et Carl Bécharé (les amoureux Henriette et Clitandre) dans *les Femmes savantes*, spectacle mis en scène par Lorraine Pintal au Théâtre Denise-Pelletier. Photo : André Le Coz.

«vingt-quatre heures de la vie d'une femme»

Texte de Stefan Zweig. Adaptation de Jean Salvy; traduction de l'allemand par Olivier Bournac et Alzir Hella; mise en scène : Jean Salvy; scénographie : François Laplante; éclairages : Gérard Souvay; costumes : Lam Tran; trame sonore : Richard Soly. Avec Françoise Faucher (Lili) et Louise Marleau (Élisabeth). Production de la Société de la Place des Arts, présentée au Café de la Place du 28 mars au 12 mai 1990.

de l'adaptation...

Une dame d'une beauté lumineuse malgré l'âge, élégamment vêtue de noir et coiffée à la mode des années vingt, s'avance sur scène. Elle annonce au public qu'elle va lui conter un épisode important, le plus important même, de sa vie. Elle sera bientôt rejointe par une autre femme, plus jeune et resplendissante de maturité, elle aussi vêtue d'une longue robe noire, mais de façon plus austère et d'une mode plus ancienne. À leurs oreilles, scintillent des pendentifs de diamants identiques, de même qu'elles partagent une connaissance semblable des événements qu'elles vont nous raconter d'un seul souffle. En fait, ces deux actrices sont le même personnage, mais c'est un personnage revu à plus de deux décennies d'intervalle, et qui se remémore à haute voix, une voix à la fois duelle et brisée par une expérience étrange et émouvante. Tel est l'argument de la pièce que Jean Salvy a tirée de *Vingt-quatre heures de la vie d'une femme*. Comme il se doit, l'homme de théâtre a pris les libertés nécessaires avec le texte original; le résultat d'ensemble ne rappelle cependant que de loin la force émotive de la nouvelle, peut-être parce que la charge narrative et descriptive de l'adaptation était beaucoup trop insistante pour une écriture dramatique.

... au texte narratif

Quand j'ai appris que la célèbre nouvelle de Stefan Zweig, écrite au lendemain de la Grande Guerre, allait être représentée au Café de la Place avec, pour interprètes, deux femmes, cette adaptation m'en a semblé curieuse, compte tenu du fait que l'œuvre originale renferme deux récits enchâssés l'un dans l'autre : c'est un homme,



jeune encore, qui est le narrateur du premier, tandis qu'une vieille dame anglaise raconte le second. Nous apprenons d'abord que, dans une pension de la Riviera, une épouse et mère modèle, venue de Lyon avec mari et enfants, s'était enfuie avec un Français bien plus jeune qu'elle; celui-ci venait à peine d'arriver à l'hôtel. L'événement avait scandalisé les âmes vertueuses de l'endroit, et seul un jeune célibataire (le narrateur) ose prendre de façon libérale la défense de la fugueuse : selon lui, c'est la passion qui expliquerait le geste déconcertant de cette femme; quelques heures ne suffisent-elles pas parfois pour bouleverser une vie? Ses interlocuteurs, gens mariés et bien-pensants, se récrient, se fâchent même, à l'exception d'une vieille dame anglaise qui observe tranquillement la scène. Comme séduite par tant d'audace morale, elle convoque quelques jours plus tard ce premier narrateur pour lui raconter un épisode de sa propre vie, vieux de vingt-quatre ans.

Son récit occupe la plus grande partie de la nouvelle et en justifie le titre. C'est une confession qui semble coûter à l'Anglaise, mais qu'elle tient à faire au nom de la vérité, et, peut-être aussi, pour exorciser le passé. Mère de deux enfants déjà grands, devenue soudain veuve, elle avait décidé de fuir son chagrin et sa solitude en voyageant. Dans le Casino de Monte-Carlo, elle avait été séduite par les mains, belles et tourmentées, d'un jeune joueur, au visage non moins beau et tourmenté, qui, au terme d'une partie de roulette désastreuse, semblait prêt à mettre fin à ses jours. Prise d'une impulsion irraisonnée, incompréhensible, elle décide de le rendre à la vie, et, sans trop s'en rendre compte, passe la nuit avec lui¹. Le lendemain, honteuse mais exaltée, elle lui donne de l'argent, lui fait promettre de renoncer à sa passion du jeu et de partir. Elle le retrouvera quelques heures après au casino, l'air égaré, en train de jouer l'argent qu'elle lui avait remis et qu'il finira par perdre totalement. Il la reconnaît à peine et l'éconduit quand elle tente de lui rappeler sa promesse solennelle de la matinée. Bouleversée, elle s'enfuit par le premier train pour retrouver ses enfants, à jamais transformée par son expérience de vingt-quatre heures. Dix ans plus tard, elle apprendra que le jeune Polonais s'était suicidé; elle en sera comme

soulagée... Ému par cette marque de confiance insigne qu'elle venait de lui accorder, le premier narrateur, qui avait écouté la confidence en n'intervenant que pour quelques brefs commentaires, lui baisera respectueusement la main; celle-ci, remarque-t-il, «tremblait légèrement comme le feuillage d'automne²».

À première vue, la nouvelle de Zweig se compose de deux récits distincts. Le premier ne présente pas grand intérêt en soi et joue apparemment le rôle plutôt conventionnel d'une introduction au récit de l'Anglaise lequel, tout au contraire, forme un tout cohérent; pourtant, l'auteur n'a pas cru bon de l'isoler. Sa décision était certainement motivée par des considérations de construction ou, plus exactement, de perspective. Qu'une femme tenue pour irréprochable passe une nuit avec un homme qu'elle vient de rencontrer aurait pu passer pour un fait divers ou pour une curiosité sans portée générale : un seul cas ne fait pas loi. En ajoutant son histoire à celle de cette femme qui abandonne mari et enfants pour suivre un jeune inconnu, la vieille dame transforme ce cas en exemple; sa confession nous fait comprendre que si deux femmes, issues de milieux très différents, ont pu vivre une expérience semblable, même si cette expérience est tenue pour immorale et déraisonnable par la société, c'est que la société n'y voit pas très clair en matière de passion ou de sexualité. La force dramatique de la nouvelle de Zweig proviendrait du rapprochement des deux cas, comme l'électricité se produit au contact de deux électrodes.

...au texte emprunté

Les effets à la fois esthétiques et symboliques de cette métamorphose de l'histoire d'une nuit en confession «osée», compte tenu de l'ancrage

1. Dans «Dostoïevski et le parricide», article donné en introduction aux *Frères Karamazov* dans la collection «Folio», Freud fournit une interprétation inattendue de la nouvelle de son ami Zweig, selon laquelle il s'agirait d'un «transfert d'amour» de la mère sur le fils, dont le fantasme pubertaire serait d'être initié à la vie sexuelle par elle, afin d'échapper au «vice» du jeu (de mains), c'est-à-dire l'onanisme. Il est vrai que, dans le texte original, pas moins de trois couples sont composés d'une femme beaucoup plus âgée que son compagnon et que la vieille dame anglaise met une insistance étonnante, sinon suspecte, à comparer son amant d'une nuit à un enfant ou à son propre fils aîné dont il a l'âge.

2. *Vingt-quatre heures de la vie d'une femme*, Stock, «Bibliothèque cosmopolite», 1981, p. 179.

«Une dame d'une beauté lumineuse malgré l'âge... [une autre] plus jeune et resplendissante de maturité...» : Françoise Faucher et Louise Marleau incarnent le même personnage à vingt ans d'intervalle. Photo : André Le Coz.

moral que nous avait fourni le récit introductif, sont plus considérables qu'il n'y paraît tout d'abord. À vrai dire, si le sens du second récit est complet en soi, la signification en est tout autre selon qu'il est considéré isolément ou bien s'il est mis en abyme avec le premier récit. Ici, nous trouvons exposée tout d'abord par le premier narrateur une hypothèse psychologique perçue comme trop libérale pour l'époque, et dont la confession de la vieille dame se révèle alors comme une sorte d'illustration à la fois courageuse, puisque la narratrice brave le respect humain au nom de la sincérité, et émouvante, car d'anciennes souffrances endormies sont réveillées. Tout cela est pressenti par le lecteur de la nouvelle avant qu'il n'aborde le récit des vingt-quatre heures proprement dites, parce qu'il a été préparé, intrigué, stimulé par le premier récit, lequel a donc, en réalité, un rôle bien plus important que celui d'introduire le second; il en constitue «l'horizon d'attente», selon la célèbre expression du critique Hans Robert Jauss, de la même manière que le cadre d'un tableau est bien plus qu'un élément décoratif: il délimite l'espace imaginaire qu'il offre aux regards et, par là, fait partie intégrante de cet espace.

Il était nécessaire d'insister sur ces détails, parce que l'adaptation de Jean Salvy ignore tout du récit introductif dont la valeur dramatique, isolée de la suite, est faible, ainsi que nous l'avons déjà souligné. En outre, le porter à la scène aurait exigé la présence d'un premier narrateur, condamné par la suite à écouter, passivement et longuement, la confession de l'Anglaise. Par conséquent, son élimination était peut-être une nécessité dramaturgique, mais elle se fait payer — et sentir — par l'absence d'élan du spectacle. Dans la nouvelle de Zweig, cet élan est donné par le premier narrateur aux prises avec une morale prude et répressive pour les femmes; au théâtre, ce narrateur sera suppléé par le public; c'est à lui que la vieille dame va se confesser. Cette substitution imaginée par Jean Salvy était ingénieuse, sauf que le public ignore pourquoi la vieille dame veut tout à trac se confesser à lui; c'est, peut-être, cette gratuité qui retient le spectateur, interpellé à froid, d'entrer dans le monde du personnage. Pourquoi le ferions-nous? Nous ne sommes pas motivés pour le faire parce que le

personnage lui-même, au départ, ne l'est pas clairement. Son opacité biographique, si l'on peut dire ainsi, ne se dissipera qu'après une exposition laborieuse, ce qui ralentit le démarrage; par la suite, le spectacle ne réussit pas à atteindre une vitesse de croisière satisfaisante. De plus, l'identification ne pouvait pas jouer pleinement dans ce cas, car les vingt-quatre heures ne sont pas représentées mais racontées; la concentration auditive était donc de rigueur, ce qui, en général, n'est pas de nature à favoriser l'émotion ou la sympathie complice.

La grande originalité de cette adaptation est d'avoir dédoublé le personnage de l'Anglaise³: à quarante ans, l'âge qu'elle avait en 1901, quand elle avait rencontré le joueur polonais, c'est Élisabeth (Louise Marleau); à soixante ans passés, quand elle nous raconte cet événement, c'est Lili (Françoise Faucher)⁴. Là aussi, l'idée était heureuse, et l'on pouvait en espérer les mêmes effets saisissants que Michel Tremblay avait obtenus de ce procédé dans *Albertine en cinq temps*. Mais, à la différence de la logique rigoureuse qu'on retrouve dans la pièce de Tremblay, où chaque incarnation d'Albertine est commandée par son âge et son expérience propres, la répartition des répliques entre les deux actrices ne semble pas obéir à une logique particulière, même pas à celle de l'âge, puisque, contre toute attente, Élisabeth, à quarante ans, sait ce que, en principe, Lili seule, vingt ans plus tard, est censée savoir. Tout au plus, pourrait-on croire, le dialogue est conçu de façon à mettre en valeur tour à tour chacune des comédiennes. En plus d'incarner l'Anglaise à deux époques différentes, tantôt l'une, tantôt l'autre seront le jeune joueur, pour de brefs moments d'actualisation des événements. C'est en partie à cause de cet arbitraire que l'on met un temps précieux avant de comprendre que l'on est en présence de la même femme.

3. Il est précisé dans la pièce qu'elle est Écossaise. Dans le texte original, la vieille dame dit plutôt: «Mes parents étaient de riches landlords en Écosse», p. 56.

4. Elle est dénommée «Mrs. C...» dans la nouvelle et dit avoir soixante-sept ans.



Louise Marleau et Françoise Faucher dans *Vingt-quatre heures de la vie d'une femme* présenté au Café de la Place.
Photo : André Le Coz.

duo pour voix de femmes

À peine ai-je quitté la salle que le monde extérieur gruge le monde imaginaire; est-ce là un signe de la faible force de conviction qui s'en dégageait? Pourtant, aucun regret ne se mêle à cet oubli trop rapide, car tout est racheté, compensé par l'admirable interprétation des deux actrices, qui réussissent, à force de sensibilité et de métier, à transformer le texte en une musique de chambre d'une étrange pureté. Il y avait souvent des larmes dans leur voix et sur leur visage; le reste, serait-on tenté de dire (un peu trop vite), est secondaire. On s'en va avec l'assurance d'avoir assisté à quelque chose d'unique, qui ne se répétera jamais plus de façon identique; l'assurance d'avoir été privilégié : sentiment gratifiant que seul le théâtre, peut-être, est encore en mesure de procurer à l'individu des foules. Tout de même, on rêve de ce qu'aurait pu être un spectacle où le texte, du point de vue dramatique, aurait été à la hauteur de telles comédiennes... Mais rendons aussi à César ce qui lui revient : la direction d'acteurs de Jean Salvy est remarquable, à en juger par l'harmonie de ce duo pour voix de femmes.

Car il faut préciser que, en plus d'avoir fait connaître un texte quelque peu oublié, Jean

Salvy aura eu le mérite de la mise en scène de sa propre adaptation. Il l'a conçue, de toute évidence, non seulement en fonction du caractère narratif du texte — que les nombreux déplacements des actrices, parfois trop symétriques, essaient de contrebalancer, de dramatiser —, mais aussi en fonction du Café de la Place, pour satisfaire alternativement les spectateurs installés sur les deux côtés de la scène. C'était répondre autant à une nécessité imposée par le texte qu'à une servitude imposée par la salle. La scénographie de François Laplante transforme la scène en une sorte de temple de bronze dépoli et sévère, avec ses trois colonnes doriques et une éminence comme taillée dans la pierre qui sera tour à tour une table de jeu, un lit, un autel. Dans ce

décor vaguement hiératique, la remémoration de Lili-Élisabeth, soutenue par les éclairages sobres de Gérard Souvay et la trame sonore discrète de Richard Soly, se déroulera alors sur le mode de la célébration et du rituel. On emporte de la pièce le souvenir d'une atmosphère tout ensemble recueillie et irréelle, comme, d'un être jadis aimé, il ne reste parfois qu'un regard, tel geste ou quelque parfum nostalgique.

alexandre lazaridès