

« Cinq Nô modernes »

Hélène Richard

Number 63, 1992

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27999ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Richard, H. (1992). Review of [« Cinq Nô modernes »]. *Jeu*, (63), 150–152.

«Cinq Nô modernes»

Texte de Yukio Mishima; traduction de Marguerite Yourcenar. Mise en scène : Martine Beaulne, assistée de Guy Côté; décor : Alain Tanguay; costumes : Jean-Yves Cadieux; éclairages : Jean-Charles Martel; chorégraphie : Jocelyne Montpetit; musique : Vincent Beaulne. Avec Roch Aubert, Micheline Bernard, Jocelyn Bérubé, Jean-François Blanchard, Jean-François Casabonne, Louison Danis, Vincent Graton, Élise Guilbeault, Louise Laprade, Marie-France Marcotte, Sylvain Massé et Marie Michaud; voix chantée : Katherine Pycock. Coproduction du Théâtre du Rideau Vert et du Centre national des Arts, présentée au Théâtre du Rideau Vert du 14 janvier au 8 février 1992.

L'amour, la mort, la beauté

Un grand carré de bois sombre posé sur des dalles blanches détermine l'aire principale de jeu. Le sol est en pente, incliné vers le public, et la découpe des dalles joue avec la perspective, raccourcissant le champ de profondeur. À l'arrière-scène, quatre portes-fenêtres, hautes d'environ trois mètres, entre des cadres de bois noir; les vitres sont striées de haut en bas de fils métalliques très rapprochés qui reflètent la lumière. Par ces portes entreront certains personnages venus, semblera-t-il, d'un autre monde. Au-dessus des portes-fenêtres, une plate-forme à laquelle on accède par des escaliers latéraux, où évolueront des comédiens. Les murs sont tous noirs. Près des escaliers, aux extrémités gauche et droite de la scène, deux panneaux, étroits et très hauts, en verre filé de métal comme les portes-fenêtres; placés en position frontale, ils reflètent aussi la lumière et jouent avec la perspective, laissant croire que l'arrière-scène est plus étroite que l'avant. Le tout donne l'impression d'un coffret de bois laqué noir dont les portes se seraient ouvertes par le centre pour encadrer des statuets de porcelaine. Celles-ci prendront vie et prêteront leurs formes à des personnages venus de deux mondes : celui du réel et celui de l'imaginaire, formes qui évolueront dans des

costumes et avec des mouvements d'une grande beauté, et sous des éclairages mettant en relief l'intensité dramatique du texte et le caractère fantasmagorique de certains personnages.

À partir d'un texte de Yukio Mishima, traduit par Marguerite Yourcenar, sont présentées dans ce décor, en un spectacle d'une durée de trois heures, cinq courtes pièces de nô¹ tirées du répertoire traditionnel nippon. Rafraîchies, modernisées, elles sont reliées entre elles par le thème de l'amour mortifère et par une certaine vision de la vie soulignant la duplicité des apparences, vision qui n'a pas été sans évoquer pour moi — de façon inattendue — certaines idées maîtresses du théâtre pirandellien. Ainsi, le premier conte, «Sotoba Komachi», met en scène un poète de deux sous et une vieille femme. Pour celle-ci, qui se sait porteuse d'un sort qui a tué tous les hommes qui l'ont trouvée belle, la vie se situe en dehors de l'amour, alors que pour le poète, en train de succomber au charme fatal, seule l'ivresse de l'amour est vie, tout le reste est du côté de la mort et peut-être meurt-on afin de vivre.

Dans le deuxième conte, «Yoroboshi», les parents naturels et les parents adoptifs d'un jeune homme de vingt ans, aveugle depuis quinze ans, se livrent un duel pour l'amour de ce fils, devant un personnage qui pourrait bien être une travailleuse sociale. Le fils, que sa cécité rend hargneux, exige que ses parents lui servent de regard et d'esclaves, ne permettant à aucune différence d'exister entre eux et lui. Les deux couples de parents acceptent cet assujettissement pour gagner son amour et, ce faisant, le livrent à la toute-puissance de ses démons, dans une solitude qui reproduit celle de sa cécité et de son abandon d'il y a quinze ans. La travailleuse sociale est, elle aussi, sympathique au jeune homme; elle ose cependant le contredire et lui offre ainsi, en affirmant sa différence, le réconfort d'une présence réelle et plus apaisante que le cauchemar narcissique dans lequel il s'est emprisonné. Qui aime le mieux? Quand est-on le plus seul?

1. Le nô est une forme de théâtre japonais, jadis pratiquée par les samouraïs, et dont le répertoire contient des œuvres extrêmement codifiées. La parole et la danse y sont étroitement associées.

Dans la troisième pièce, intitulée «le Tambourin de soie», un vieux portier est humilié par une demi-mondaine dont il est éperdument amoureux : elle lui offre un tambourin tendu d'une toile de soie, c'est-à-dire muet, lui promettant de répondre à son amour le jour où le son du tambourin parviendra jusqu'à elle. Mais bientôt se pose à elle la question angoissante de sa capacité d'aimer : si aucun son ne parvient jusqu'à elle, est-ce parce que l'amour du vieil homme est risible et son tambourin muet, ou parce que son oreille est frigide et qu'elle a peur de l'amour? Des deux, qui est l'impotent?

La signification de la réalité bascule selon la vérité des personnages de la quatrième pièce, intitulée «la Princesse-roi». Une femme meurt d'être haïe par la maîtresse de son mari, qui meurt elle-même de n'être pas assez aimée, alors que le mari, balloté dans ses sentiments, s'enfonce dans la solitude. *L'amor* : la mort? Qui est la victime? Enfin, dans la dernière saynète, «Hanjo», Hanako, une jeune geisha, folle d'amour, attend

que son amant revienne. Elle est protégée par une femme peintre qui l'aime; celle-ci n'a jamais connu ce genre de passion qui mène à consacrer sa vie à l'attente, mais, fascinée, elle la vit par procuration à travers la jeune femme. La geisha est occupée à attendre tandis que la peintre attend qu'elle se tourne vers elle pour l'aimer, mais ce qu'elle aime en Hanako, c'est ce qui fait que celle-ci est tournée vers une autre personne. La geisha retrouve enfin son amant, mais la réalité n'est plus à la hauteur de ce que l'imagination a embelli; déçue, elle se retourne vers la peintre qui la gagne, mais qui vient de perdre ce qu'elle aimait en elle... Bref, cinq nô modernes où on ne sait jamais de quel côté du miroir se trouve la réalité.

On a dit de la pièce de Mishima qu'elle a contribué plus que toute autre adaptation à diffuser en Occident l'art ancestral du nô. La mise en scène de Martine Beaulne favorise cette intégration de l'ancien et du moderne. En effet, les costumes vont, de façon heureuse, de

Cinq Nô modernes de Mishima mis en scène par Martine Beaulne, coproduction du Théâtre du Rideau Vert et du Centre national des Arts : «la grande beauté visuelle du spectacle vient [...] appuyer le contenu tragique des contes, esthétisme, narcissisme et tragédie allant souvent de pair». Photo : Guy Dubois.



l'évocation du kimono traditionnel au veston-cravate occidental, en passant par le fichu sur la tête de l'humble paysanne et l'uniforme blanc de la nurse sexy. On a gardé du nô traditionnel le plancher de bois et la règle de jouer pieds nus, mais quelques personnages portent des chaussures occidentales. Les masques du nô ont été sacrifiés, mais les maquillages rappellent tantôt le fard blanc des geishas et les doubles sourcils des acteurs du théâtre japonais, tantôt les yeux bridés de l'homme nippon occidentalisé. Par ailleurs, la musique passe des gongs — faits de plaquettes de bois — et de la voix chantée (Katherine Pycock), tous deux encadrant le début et la fin de chaque conte d'un cérémonial traditionnel, à une musique qui m'a rappelé, à certains moments et sans que j'aie pu en trouver la raison, celle de *l'Opéra de quat'sous*. Les époques et les cultures se croisent donc de façon harmonieuse et le propos de la pièce reste solidement lié à ses racines culturelles. La gestuelle des comédiens, dirigée par Jocelyne Montpetit, suffirait d'ailleurs à identifier l'origine nipponne de la pièce même si les costumes, les décors et la musique étaient exclusivement occidentaux. En effet, évoquent avec éloquence le style japonais, par exemple, la raideur du dos d'un homme agenouillé dans une position de sujétion, la pose accroupie d'une suppliante qui scande sa réplique le visage tourné vers le plancher ou, enfin, la posture, qui d'agenouillée devient à quatre pattes dans le feu de l'argumentation, des deux partenaires d'un couple en querelle.

Cette mise en scène vient appuyer le sens de la pièce dans la mesure où Mishima n'avait pas voulu dissocier le contenu universel du texte, et sa langue magnifiquement ciselée, de son écrin culturel; la grande beauté visuelle du spectacle vient aussi appuyer le contenu tragique des contes, esthétisme, narcissisme et tragédie allant souvent de pair. De même, les éclairages dramatiques, souvent en contre-plongée, soulignent avec efficacité le caractère fantomatique ou imaginaire de certains personnages, alors que les scènes mimées et chorégraphiées, fort bien exécutées par les comédiens, mettent, elles aussi, en saillie la dimension narcissique de la souffrance et de la passion qui sont données à voir.

Si l'œil du spectateur est comblé, son oreille est cependant irritée par le jeu verbal des comédiens, qui est inégal et qui distrait du texte, gâchant partiellement le spectacle. Seuls les deux derniers contes sont exempts d'annonnements avec accent québécois, incongrus et choquants au milieu d'une beauté si soignée; malheureusement, ils sont présentés après l'entracte et une partie de la salle ne tient pas le coup, du moins ne l'a pas tenu à la représentation à laquelle j'ai assisté. Il faut mentionner, cependant, les tentatives intéressantes des comédiens, dans certains passages, pour transcrire par leur débit le rythme de la langue nipponne; si l'oreille francophone en est surprise, elle n'en est cependant pas agacée comme elle peut l'être par les maladroites mentionnées plus haut. Soulignons aussi le jeu toujours juste de Marie-France Marcotte, d'Élise Guilbeault et de Jocelyn Bérubé.

Gavée d'esthétisme, je me suis surprise, par ailleurs, à me laisser aller à quelques moments d'inattention sans qu'ils soient liés à un sentiment d'irritation. Tant de beauté, même si elle est chaleureuse, tend, en effet, à rendre ce spectacle autosuffisant; il se donne à voir et maintient le public dans une certaine passivité. Sa longueur sert aussi d'insensibilisant; cinq contes d'amour mortifère sont, en effet, présentés comme autant de miniatures de jade dans un même écrin et rivalisent entre eux pour capter l'attention du spectateur. Celui-ci répond d'abord avec émotion, mais finit par laisser son cœur accroché à une pièce et écoute celles qui suivent avec un intérêt atténué par la saturation. Peut-être aurait-il mieux valu laisser le public sur sa faim plutôt que le gaver ainsi?

Malgré ces réserves, *Cinq Nô modernes* m'apparaît être un heureux événement. Son contenu, d'envergure universelle, est d'actualité dans le contexte socioculturel contemporain marqué par l'exacerbation de l'individualisme, la quête de sens et la recherche de nouveaux styles de vie. Sa couleur nipponne, exotique pour le public québécois, crée une mise à distance permettant de recevoir le message venu du fond des temps sur l'amour, la mort, la beauté.

Hélène Richard