

« Yerma »

Alexandre Lazaridès

Number 69, 1993

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/29189ac>

[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. (1993). Review of [« Yerma »]. *Jeu*, (69), 176–178.

Reste le décor juste et efficace de Margaret Coderre-Williams. Noir, sale et froid, il apparaît comme le sombre envers de celui du T.N.M. Ses deux étages — les quartiers du commandant et du garde, en haut, cohabitant avec la loge de l'actrice allemande forcée de jouer Jessica, les cages où pourrissent les diverses catégories de prisonniers, en dessous — représentent à la fois un théâtre, un tribunal et une prison. Reste surtout ce sévère et poignant dialogue que Tibor Egervari et Elie Wiesel ont entamé avec Shakespeare. Avec Shakespeare et avec nous. Une parole qu'on aimerait réentendre. Avec des comédiens à sa taille, cette fois.

Marie-Christiane Hellot

«Yerma»

Pièce en trois actes de Federico García Lorca (1934); adaptation : Jean Camp. Mise en scène : Guillermo de Andrea, assisté de Carol Clément; décor : Richard Lacroix; costumes : François Barbeau; éclairages : Michel Beaulieu; chorégraphie : Julia Cristina; recherche musicale : Pierre Le Duc; recherche vocale : Marcos Marin. Avec Lola Castro (une lavandière), Julia Cristina (la femelle), Guillermo d'Astous (le mâle), Françoise Faucher (la vieille femme), Marie-Hélène Gagnon (une belle-sœur), Pierre Le Duc (l'homme à la guitare), Sylvie Legault (la jeune femme), Hélène Loiseau (Dolores), Marcos Marin (le jeune homme qui chante), Jacinthe Potvin (une lavandière, une vieille), Denis Roy (Victor), Monique Spaziani (Maria), Guy Thauvette (Juan), Marie Tifo (Yerma), Manon Vallée (une belle-sœur) et Roberto Argüello ou Rémi Lacorne (l'enfant). Production du Théâtre du Rideau Vert, présentée du 9 novembre au 4 décembre 1993.

Photo : Guy Dubois.



Entre drame et tragédie

Yerma est le drame de la stérilité du couple; c'est un sujet dont la portée paraît de prime abord limitée, mais qui peut faire vibrer, sans qu'on force la note, des sentiments universels, tels l'espoir et son corollaire obligé : l'attente, à condition, bien évidemment, que cet élargissement du thème soit recherché et montré. La stérilité elle-même pourrait être haussée au rang de quelque symbole, celui, par exemple, de l'impuissance humaine devant les décrets et les caprices de la nature — d'une nature assimilée au Créateur dont les desseins, comme on le sait bien, demeurent généralement insondables¹. Mais, pour accéder à la grandeur tragique du symbole, il faut également que l'individu ne revendique la responsabilité de son impuissance...

Reste à définir ce que serait la «responsabilité de l'impuissant»; l'intérêt de la pièce de Lorca réside dans ce paradoxe scandaleux, dans l'indicible à dire malgré tout, plutôt que dans les souffrances, tout émouvantes qu'elles puissent être, de la femme privée d'enfant; la tragédie ne peut se situer qu'aux extrêmes limites de l'humain. Ce qui aurait permis aussi, me semble-t-il, de dépasser ce qu'il y a de poussiéreux dans cette vision que la femme avait d'elle-même, à l'instar de toute la société, à savoir que sa justification suprême résidait dans la procréation. Il faut noter, à cet égard, que *Yerma* est animée beaucoup plus par un instinct qu'elle est incapable de s'expliquer, par un cri des entrailles, plutôt que par un quelconque besoin de don de soi altruiste; la nature animale parle en elle; et Juan, son mari toujours perplexe, de s'étonner de cet entêtement déraisonnable, de ce défi sacrilège lancé au Créateur².

Je crois que *Yerma* aurait pu être représentée à la hauteur de ce tragique-là. Guillermo de Andrea s'en est tenu aux

aspects dramatiques de la pièce; l'émotion était au rendez-vous, mais peut-être que l'essentiel a été perdu. La dernière réplique, celle que *Yerma* dit sur le corps de son mari qu'elle vient d'étrangler : «J'ai tué mon enfant!», semble venir trop tard, parce que rien dans le spectacle ne nous préparait à la comprendre comme une expression d'impuissance tragique.

Chœur folklorique

Nous sommes en Espagne, au début des années trente, et la différence d'époque et de mœurs est importante; il était essentiel de la montrer et de la faire ressentir aux spectateurs pour les situer par rapport à l'étrangeté de ce qui n'est plus. Telle est peut-être la fonction des nombreux chants dont Lorca a émaillé sa pièce; leur simplicité savante tente de restituer un monde en contact charnel et poétique avec la terre. Or, c'est plutôt l'aspect folklorique qui ressort (sans peut-être avoir été recherché) des chants et des danses qui agrémentaient la production du Rideau Vert; ces moments sans grande originalité séduisaient tout de même les oreilles et les yeux, mais ne réussissaient pas à s'intégrer dans l'action, même si les figurants, assis au fond de la scène durant tout le spectacle, semblaient faire office de chœur. L'idée était intéressante, mais il y avait quelque chose de gênant à la longue dans la présence immobile et quelque peu contrainte de ces témoins rejetés dans la pénombre; on espérait que leur rôle serait aussi grand que

1. Le thème de l'impuissance sexuelle est souvent évoqué dans l'œuvre de Lorca, tandis que celui de l'homosexualité y est resté souterrain. On peut se demander si la stérilité «naturelle» du couple homosexuel ne permettrait pas d'éclairer de façon nouvelle les recoins psychanalytiques de *Yerma*, où la stérilité est vécue comme une malédiction «accidentelle» et d'autant plus inexplicable.

2. *Yerma* va à l'encontre du message chrétien, et a d'ailleurs scandalisé l'Espagne catholique à la veille du franquisme. Voir Ian Gibson, *Federico García Lorca*, Paris, Seghers, coll. «Biographie», 1990, p. 385-387.

celui du chœur antique, mais, ici, ils semblaient confinés dans une salle d'attente et leur oisiveté alourdissait la scène.

L'eau et la lumière

Pour faire comprendre ce rôle de témoins exclus de l'action, les murs de la maison de Yerma et de Juan, au tout début de la pièce, se soulèvent à la verticale, tel un couvercle, pour exposer l'extérieur et resteront ainsi entrouverts jusqu'à la fin. L'aire centrale de jeu se situe dans la maison de Yerma, mais deviendra, au besoin, place publique ou bord de ruisseau; l'action se transportera parfois dans les lieux périphériques, au prix de la visibilité restreinte par les pans de mur soulevés à mi-hauteur de la scène. C'est un mur tout uni, un peu jaunâtre que les éclairages de Michel Beaulieu faisaient parfois vibrer, mais dont la monotonie à la longue accaparait la vue. À vrai dire, ni les accessoires ni les costumes n'étaient source de couleur ou d'animation; la seule magie visuelle provenait de la lumière changeante qui créait le jour et la nuit avec poésie.

Il y a eu aussi ce beau moment où, lorsque les lavandières se retrouvent au bord du ruisseau en chantant leurs airs où la fierté se mêle de mélancolie inexprimable, l'eau commence à sourdre doucement au milieu de la scène. On aurait voulu que cet instant n'eût pas de fin. Quand Yerma tuera son mari, aux dernières minutes de la pièce, l'eau mélangée de lumière recommencera à couler comme une absolution; elle qui, tantôt, avait servi aux humbles tâches de l'entretien de la vie matérielle semble alors transfigurée dans l'imaginaire du spectateur.

Solitude de Yerma

Quelle que soit l'attention que Guillermo de Andrea et son équipe technique aient pu porter à une scénographie dont le mérite essentiel est sans doute la sobriété,

force est de reconnaître que le spectacle ne tient que grâce à Marie Tifo. Elle donne vie — et quelle vie! — à cette femme que la vie refuse d'habiter. Elle rend intolérable tant de désir inassouvi. L'intensité de son jeu s'élève en un lent crescendo qui culmine dans la scène finale. La pâle réplique que lui donne Guy Thauvette dans le rôle de son mari l'oblige à quelques excès pour maintenir l'incandescence; on imagine ce que cette confrontation finale eût été avec un partenaire aussi généreux qu'elle; dans toutes les scènes qui la mettent en présence de son mari, Yerma semblait toute seule, parce que seule Yerma aimait et souffrait, ou, du moins, nous en convainquait. Françoise Faucher, qui incarne la vieille femme libre de mœurs et de paroles, n'a qu'une seule longue scène; elle s'en est tirée avec tout l'art qu'on lui connaît, en dépit d'une laryngite qui l'a obligée à jouer avec un micro.

Alexandre Lazaridès

Guy Thauvette (Juan)
et Marie Tifo (Yerma).
Photo : Guy Dubois.

