

***Nathan le Sage* — Une force tranquille : Denis Marleau en Avignon**

Josette Féral

Number 84 (3), September 1997

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25463ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Féral, J. (1997). Review of [*Nathan le Sage* — Une force tranquille : Denis Marleau en Avignon]. *Jeu*, (84), 104–114.

JOSETTE FÉRAL

Nathan le Sage :

une force tranquille

Denis Marleau en Avignon

Dans le paysage théâtral québécois, c'est un fait incontournable : Denis Marleau fait figure d'extra-terrestre, un peu martien, original assurément, solitaire sans aucun doute. Dès ses premières productions dans les années quatre-vingt, alors que le Théâtre UBU n'en était encore qu'à ses premiers pas, il est entré sur la scène québécoise en *outsider*, ouvrant une brèche dans le panorama dominant du théâtre de l'époque. Sa démarche artistique, qui importait sur les scènes locales des textes dadaïstes jamais portés à la scène auparavant, faisait découvrir un jeu d'acteur hautement stylisé, doté d'une technique précise, où les prouesses vocales et physiques des acteurs ont surpris et séduit un public enthousiaste.

Ceux qui, pressés de cataloguer l'artiste, s'approprièrent à parler d'un style de jeu Marleau, ont vu les productions qui devaient suivre déplacer leurs attentes. À côté de *Merz Opéra* (1987) et de *Luna-Park* (1992), qui mettaient en scène textes merziens et textes futuristes de Blok, Khlebnikov, Maïakovski, Kroutchonych et Gouro, et qui maintenaient cette impression de choix dramaturgiques délibérément modernes, des mises en scène comme *Oulipo Show* de Queneau, Calvino et Copeau, comme *Théorème* de Pasolini, *Ubu Cycle* de Jarry ou la *Trahison orale* de Kagel ne faisaient que confirmer une prédilection de Marleau pour les textes qui ont fait la modernité de notre époque et qui laissaient à l'artiste l'espace et la liberté lui permettant de voyager à l'extérieur de la tradition théâtrale. Ces œuvres l'autorisaient, en outre, à importer souvent sur la scène des techniques de montage et de collage où le public retrouvait un certain ludisme de la scène qui porte désormais la marque de l'artiste. Ces choix permettaient à Marleau « d'approfondir un certain travail sur les ressources vocales, sur la performativité de l'acteur en relation avec des textes impossibles à dire d'un point de vue naturaliste, de favoriser des rencontres hybrides entre le théâtre et les arts visuels, la musique et la danse ». Ces textes et pratiques ont nécessairement contribué à un renouveau théâtral au Québec, réinscrivant la pratique locale dans la continuité d'une histoire globale dont elle a trop souvent été coupée.

Nathan le Sage

TEXTE DE GOTTHOLD EPHRAÏM LESSING ; TEXTE FRANÇAIS DE DENIS MARLEAU ET MARIE-ÉLISABETH MORF. MISE EN SCÈNE : DENIS MARLEAU, ASSISTÉ D'ALLAIN ROY ; SCÉNOGRAPHIE : MICHEL GOULET ; MUSIQUE ORIGINALE : DENIS GOUGEON ; COSTUMES : PATRICE CAUCHETIER ; ÉCLAIRAGES : GUY SIMARD ; CONSEILLER À LA DRAMATURGIE : YANNIC MANCEL. AVEC MICHELINE BERNARD (SITTAH), ANNE CAILLÈRE (RECHA), SERGE DUPIRE (LE TEMPLIER), PHILIPPE FAURE (LE FRÈRE LAI), SAMI FREY (NATHAN), GABRIEL GASCON (LE DERVICHE ET LE PATRIARCHE), CHRISTINE MURILLO (DAJA) ET AURÉLIEN RECOING (SALADIN). PRODUCTION DU FESTIVAL D'AVIGNON ET DU THÉÂTRE UBU, PRÉSENTÉE À LA COUR D'HONNEUR DU PALAIS DES PAPES EN AVIGNON, DU 10 AU 20 JUILLET 1997, ET EN TOURNÉE EN FRANCE DU 26 JUILLET AU 19 DÉCEMBRE 1997.



Sami Frey et Aurélien
Recoing dans *Nathan le
Sage*, de Lessing, mis en
scène par Denis Marleau
et présenté au Festival
d'Avignon à l'été 1997.
Photo : Brigitte Enguerand.

Paradoxalement, les autres mises en scène de Marleau, celles qui ont suivi, n'ont cessé de déplacer cette vision. Denis Marleau est resté fidèle à lui-même. Il n'a cessé de surprendre, déjouant les attentes et s'attaquant à des textes apparemment éloignés de ses premiers coups de cœur. *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès fut une première surprise ; une mise en scène où l'on sentait encore très fortement la vision du metteur en scène et certains choix de jeu stylisé qui donnaient force et sens à l'ensemble. Renouant avec la dramaturgie de l'interdit et des extrêmes, celle qu'il avait déjà abordée avec Mishima et Pasolini, la mise en scène de Marleau, admirablement servie par la scénographie de Michel Goulet, trouvait alors une force d'impact où l'on sentait le désir de ramener au théâtre le tragique de la vie. Puis il y eut *Woyzeck* de Georg Büchner, *Lulu* de Frank Wedekind, *Maîtres anciens* de Thomas Bernhard, *le Passage de l'Indiana* de Normand Chaurette. Marleau s'attaquait à des textes proprement théâtraux, plus classiques en un certain sens, où le metteur en scène devait se mettre avant tout à l'écoute du texte et de son auteur. Chaque fois, Marleau innovait, tentant de se dégager de ses habitudes de travail, tentant d'oublier ce qu'il avait fait antérieurement afin d'innover, de demeurer disponible. Son approche devenait presque classique, celle d'un metteur en scène ayant une vision personnelle certes forte, mais dont la priorité demeurait la fidélité au texte et à la pièce : « Quand je monte une œuvre comme *Roberto Zucco*, je suis un metteur en scène complètement au service



Un lieu théâtral
chargé d'Histoire :
la Cour d'honneur du
Palais des Papes.

de la pièce. Je ne me pose pas de question ; j'entre dans le texte. Pour cela, il faut que je n'aie pas envie de faire un travail d'auteur. Chez Beckett comme chez Koltès, on retrouve des écritures assez riches pour pouvoir y voyager et comprendre comment les pièces ont été construites, comment se sont organisées leurs visions poétiques¹, faisait-il observer alors.

Une puissante dramaturgie

C'est dans cette continuité qu'il faut situer la mise en scène de *Nathan le Sage* présenté par Denis Marleau dans la Cour d'honneur du Palais des Papes en Avignon en juillet 1997, une œuvre forte dont le public, séduit l'an dernier par *Maîtres anciens*,

1. Voir l'entretien de l'auteur avec Denis Marleau, « Je sentais de plus en plus que je ne deviendrais pas un acteur », dans *Jeu* 62, 1992.1, p. 101-120. NDLR.

Affronter la Cour d'honneur, l'une des scènes les plus importantes du monde par le prestige qu'elle impose et par le sens symbolique qu'elle véhicule est donc une gageure [...]

attendait beaucoup. Il n'y eut pas de bataille rangée ni d'enthousiasme délirant, mais le public fit un accueil très chaleureux à la pièce. La critique, par contre, fut plus partagée, reconnaissant le talent incontestable de Marleau mais regrettant que la mise en scène ne fût pas aussi éblouissante que l'avaient été les autres œuvres de l'artiste venu en Avignon l'année précédente.

Ce clivage observé à propos de *Nathan le Sage* entre public et critique est courant en Avignon comme il l'est d'ailleurs de façon plus générale dans le milieu. Le spectateur a souvent l'impression que le critique partage rarement ses enthousiasmes et ses déceptions, à un point tel que l'on peut parfois se demander au nom de qui parle le critique, à qui il s'adresse, à quelle fin².

Affronter la Cour d'honneur, l'une des scènes les plus importantes du monde par le prestige qu'elle impose et par le sens symbolique qu'elle véhicule est donc une gageure, un défi à relever ; de nombreux metteurs en scène et chorégraphes s'y sont souvent brûlé les ailes, et certains en sont sortis meurtris³. On n'occupe pas impunément un si vaste plateau. Le lieu est chargé historiquement, et les murs sont riches, pour le spectateur fidèle, d'une foule de souvenirs. Le mur du fond de scène en particulier est là, présent, terriblement présent, et il en impose.

Denis Marleau a donc investi la Cour avec une pièce à la dimension du lieu, une pièce colossale, un monument peu joué sur les scènes françaises : *Nathan le Sage*. Cette œuvre de Gotthold Ephraïm Lessing est centrale dans le répertoire actuel allemand. Écrite en plein Siècle des lumières, cette œuvre pionnière, présentée comme modèle par Goethe, fut la plus parfaite expression de l'humanisme rationaliste de l'*Aufklärung* et servit de modèle à la réforme de tout le théâtre allemand qui allait suivre. Montée en 1783, deux ans après la mort de son auteur, la pièce fut un échec et ne fut plus jouée pendant de nombreuses années, même si plusieurs publications en ont été faites au XIX^e siècle. Sans doute la facture de l'ensemble de l'œuvre, quelque peu lourde, explique-t-elle cette négligence. Pourtant l'œuvre de Lessing est un exemple de fusion harmonieuse du rationalisme et du sentiment qui constitue l'idéal des Lumières. Plus proche du théâtre des idées et du théâtre de Diderot et de Voltaire que du théâtre du classicisme qui le précède et que Lessing réfutait, il s'agit d'une œuvre de combat, œuvre polémique que Lessing publie deux ans avant de mourir et qui paraît comme le témoignage des convictions profondes qui ont orienté sa vie. Interdite pendant la guerre par les nazis en raison de son idéologie et des idées qu'elle véhiculait, elle fut montée sur toutes les scènes allemandes après la fin de la guerre et demeure aujourd'hui au répertoire de nombreux théâtres institutionnels en Allemagne.

2. C'est ainsi que le journal *Libération*, par exemple, fera une critique féroce de *Nathan le Sage* – la seule du genre d'ailleurs – et portera aux nues la pièce *la Dispute* de Stanislas Nordey, un spectacle d'une vacuité totale où le public s'ennuyait ferme une fois les premières minutes passées. Dans ces deux cas, l'écart est si grand entre la réception de l'œuvre par le public et la critique que l'on peut sérieusement mettre en doute le sérieux des jugements portés.

3. En 1995, ce fut le cas de Jacques Lassalle avec *Andromaque* d'Euripide. Voir mon article, « Avignon sur fond de tragédie », *Jeu 72*, 1994.3, p. 112-116. En 1996, ce fut le cas d'Alain Francon avec *Richard II* de Christopher Marlowe.

L'œuvre est donc considérable. Elle représente plus de quatre heures et demie de représentation si on n'y effectue aucune coupure. Elle n'avait jamais été montée en France avant la mise en scène qu'en fit Bernard Sobel voilà près de dix ans. Denis Marleau reprend donc le texte dans une nouvelle traduction qu'il effectue avec Marie-Élisabeth Morf, revoyant ces 4 000 vers pour leur donner une facture plus actuelle⁴. Le sujet est d'une très grande actualité puisqu'il traite de la tolérance entre les trois religions fondatrices : les religions juive, chrétienne et musulmane⁵.

Nathan le Sage :
le plus bel exemple
de l'esprit de tolé-
rance, d'humanisme
et de philanthropie
de l'âge des
Lumières.

Lessing écrit donc ce *Nathan le Sage* en 1779. Il est, à l'époque, bibliothécaire dans le duché de Braunschweig et polémique violemment depuis plusieurs années contre le pasteur Goeze de Hambourg, dont l'intolérance ne supporte pas les remises en question théologiques que publie l'auteur dans « Fragments d'un anonyme ». Il est vrai que Lessing sème le doute sur l'idée de la révélation divine et sur la suprématie de la religion chrétienne en publiant des textes, jusqu'alors inconnus, de théologiens reconnus s'interrogeant sur certains préceptes jugés comme des vérités incontestables. La querelle atteint de telles proportions que Frédéric le Grand s'en mêle et impose à son vassal de cesser toute polémique et de soumettre désormais tous ses écrits à la censure. Forcé de se taire, Lessing décide de s'en remettre au théâtre pour véhiculer ses idées. Il fera de la pièce qu'il envisage – *Nathan le Sage* – un magistral poème dramatique qui véhiculera ses convictions et sera le plus bel exemple de l'esprit de tolérance, d'humanisme et de philanthropie de l'âge des Lumières. S'y poseront les questions de la tolérance et des rapports entre la foi et la raison qu'il avait déjà abordées dans certains de ses textes de jeunesse. Il va de soi que, derrière cette vaste entreprise, Lessing désire avant tout fustiger l'intolérance de certains chrétiens qui l'entourent et dont le Templier, le Patriarche et Daya offriront la transposition dramaturgique. Son message sera donc un message de tolérance. *Nathan le Sage* sera à la fois un conte philosophique, un drame bourgeois et un conte oriental.

Nathan le Sage est donc, pour Denis Marleau, un choix séduisant. Outre l'importance de la pièce dans le répertoire mondial et sa « rareté » sur les scènes, elle permet à l'artiste d'explorer une dramaturgie du XVIII^e siècle, époque qu'il n'a encore jamais abordée. La fascination de Marleau pour la littérature allemande n'est pas récente. Il a déjà exploré à plusieurs reprises les fondements de la théâtralité allemande : il y a eu Büchner, Wedekind, Bernhard. Lessing n'est donc qu'une étape de plus dans cette exploration d'une dramaturgie dont l'âpreté et la modernité le séduisent. D'un texte à l'autre, on observe que les œuvres choisies par Marleau mettent en scène des personnages qui posent avec acuité la question de l'identité dans notre monde moderne, une identité qui se forge dans nos rapports aux autres et à nous-mêmes, rapports difficiles parfois, superficiels souvent, au terme desquels le sujet émerge toujours en quête de soi.

4. Si la traduction de Denis Marleau et de Marie-Élisabeth Morf publiée par Actes Sud nous a paru efficace et précise, celle qu'en avait faite François Rey pour Bernard Sobel nous a paru également poétique et riche en nuances. Donc, contrairement à une pratique devenue courante, la retraduction du texte ne nous semblait pas s'imposer ici.

5. Bien sûr, il n'est pas question à l'époque de religion bouddhique.

Tout autre est l'horizon de *Nathan le Sage*. Les personnages y semblent avoir une identité forte, identité religieuse avant tout mais, au fil du texte, chez certains d'entre eux, cette identité se lézarde pour laisser surgir d'autres réalités.

Des identités qui se lézardent

La pièce se passe au XII^e siècle, durant la troisième croisade. Elle met en scène Nathan, riche juif revenant d'un fort long voyage et retrouvant à son retour sa fille – Recha – dont on l'informe qu'elle a failli périr dans un incendie. Sauvée des flammes par un Templier qui passait par là, celle-ci voue à son sauveur, qu'elle a à peine aperçu et qu'elle confond avec un ange, une adoration sans borne. Le Templier a été gracié par Saladin, sultan de Jérusalem, en raison d'une ressemblance que ce dernier a cru voir avec un frère disparu. Fortement sollicité par Recha qui désire le remercier, le Templier la fuit ne voulant avoir aucun commerce avec une juive. Informé du désir de sa fille, Nathan rencontre le Templier pour le remercier et l'invite chez lui. Ce dernier, tout d'abord réticent à l'idée de rencontrer un juif, finira par se laisser convaincre et tombera amoureux de la jeune fille dès qu'il l'apercevra. Il s'en ouvrira à Nathan, qui manifestera une certaine réserve, mal comprise par le Templier, qui en sera heurté. Il prêtera cette absence d'enthousiasme du père à des préjugés religieux avant de découvrir que la prudence de Nathan n'était due qu'à la sagesse et au désir de vérifier la parenté pouvant exister entre le Templier et la jeune fille. Les événements se précipitent et des révélations apprennent à tous que Recha n'est que la fille adoptive de Nathan. Ce dernier l'a élevée dans la religion juive bien qu'elle fût originellement chrétienne. Mais cette révélation à peine rendue publique, une autre vient la corriger. Loin d'être chrétienne, Recha et le Templier sont en fait les deux enfants du frère de Saladin, musulman ayant épousé une chrétienne et ayant été tué au cours des combats. Tous les personnages se retrouvent réconciliés. Recha n'épousera pas le Templier, mais elle trouvera en lui le frère vers lequel elle s'est sentie tout naturellement portée.

Telle est une partie du récit, celle qui relève du drame bourgeois. Les personnages se rencontrent, s'aiment et voient leur amour transformé en liens fraternels avec facilité. Les révélations se bousculent dans la deuxième partie au cours d'une narration où dominant non l'action mais les discussions entre personnages. En effet, composant la trame de ce drame bourgeois qui assure la dynamique des personnages, un conte philosophique beaucoup plus profond et beaucoup plus central à la pièce en constitue à la fois le cœur et le sens. Car les trois personnages principaux représentent chacun l'une des religions dominantes dans le monde occidental : Nathan est juif, le Templier est chrétien, Saladin est musulman. Une certaine compréhension et un certain respect mutuel unissent Nathan et Saladin. Ils sont tous deux tolérants, Nathan sans doute plus que Saladin, mais ils tentent de se comprendre et de s'écouter. Le Templier plus jeune fait figure d'exalté, un exalté qui finit bien vite par entendre la voie de la raison non sans avoir commis quelques erreurs sous l'emprise d'une foi mal comprise. Si Nathan est sans contredit le grand sage de la pièce, celui qui oppose sans cesse le calme de ses raisonnements aux passions et aux pièges qui se tendent autour de lui, Saladin ne manque pas d'une certaine ouverture d'esprit et d'une certaine sagesse pleine de ruse.

Voulant ainsi mettre au défi Nathan de dire laquelle des religions est la plus vraie, il se fait conter une parabole que Lessing emprunte au *Décameron* de Boccace, qui constitue le point central de la pièce. Il s'agit de l'histoire d'un anneau que, dans une même famille, les pères transmettent de génération en génération, à celui de leurs fils qu'il préfère. Cet anneau, une fois transmis, a le privilège de rendre « agréable à Dieu et aux hommes » celui qui le possède. Or, au cours des années, il arrive qu'un père aimant de façon égale ses trois fils et ne désirant point les départager fait faire deux anneaux absolument identiques au premier et en confie un à chacun de ses enfants au moment de mourir. Une fois le père mort, les fils soudain conscients que leur père les a trompés désirent faire reconnaître que leur anneau est le seul original et le seul vrai, et font appel à un juge pour départager entre eux celui qui détient ainsi la vérité. Mais le juge, impuissant à distinguer entre les anneaux, leur signifie l'amour égal que leur père leur portait et les invite à s'en montrer dignes. La vérité est désormais celle des trois anneaux et non plus dans l'un d'entre eux. Parabole des religions, ce conte résume fort bien le message de l'œuvre. Il faut accepter une vérité multiple.



Ce conte qui répond à la question de Saladin affirme bien qu'aucune des religions n'est plus vraie que l'autre. Elles sont toutes vraies pour autant que ceux qui y adhèrent se montrent dignes des principes que chacune d'entre elles véhicule. Impressionné par cette leçon, Saladin en oubliera d'emprunter à Nathan l'argent dont il a besoin pour renflouer ses caisses et mener ses guerres, et il conservera un certain respect pour l'homme.

En fait, il apparaîtra que, par-delà les différences religieuses, certains gestes que Nathan et Saladin ont accomplis les rapprochent : Nathan a sauvé une jeune chrétienne et l'a élevée comme sa fille, Saladin a sauvé un jeune Templier malgré le fait que ce dernier était venu reprendre Jérusalem aux musulmans. Or la jeune fille sauvée et le Templier sont frère et sœur. Tous deux ont donc sauvé la mémoire d'Assad, musulman. Long parcours, dirons-nous pour faire de ces jeunes des chrétiens, des juifs et des musulmans tout à la fois.

Leçon à redire dans le monde déchiré d'aujourd'hui où les guerres de religion font rage de nouveau ; l'à-propos de monter *Nathan le Sage* dans un contexte où les extrémismes et les intégrismes se multiplient est donc particulièrement heureux. À une



Nathan le Sage, Théâtre
UBU/Festival d'Avignon,
1997. Sur la photo : Sami
Frey et Serge Dupire.
Photo : Brigitte Enguerand.

rance, dont Nathan est incontestablement la figure centrale. Sage et riche, respecté par tous ceux qui l'approchent, généreux de son bien, il sait en imposer à tous. Le regard qu'il pose sur les choses, les êtres et les circonstances est bienveillant et toujours rationnel. Alors que son entourage s'alarme de certains événements (convocation chez Saladin ou chez Sittah par exemple, la sœur du Sultan), Nathan reste calme et maître de la situation. Deux moments manifestent toutefois une certaine émotivité chez le personnage – inquiétude ou curiosité vite dominée : la scène 1 de l'acte I, où il apprend que sa fille a failli périr dans un incendie, et la scène 7 de l'acte IV, où le Frère lai lui révèle que c'est lui qui est venu lui porter autrefois un bébé de quelques semaines en lui demandant de le sauver. À part ces moments où la fibre paternelle de Nathan vibre chaleureusement, il existe peu de scènes où l'émotion se manifeste. Nous sommes bien à une époque qui valorise avant tout la raison sur les passions.

Comment s'étonner dès lors que le jeu de Nathan, incarné par un Sami Frey parfaitement adapté au rôle, soit sobre et tout en retenue ? En choisissant cet acteur, c'est toute l'image habituelle de Nathan que Denis Marleau veut changer, celle du vieillard que les années ont rendu sage. Avec la personnalité de Sami Frey, acteur de cinéma plus encore que de théâtre, personnage charismatique sur scène et à l'écran, c'est un

époque où l'on se demande trop souvent le bien-fondé des choix dramaturgiques des metteurs en scène, il est aussi heureux que Denis Marleau ait opté pour une œuvre si riche de sens. Le théâtre renoue ici avec sa fonction initiale, celle de nous parler de la société qui nous entoure. Toutefois les choix étaient risqués : le texte était long, les discussions théologiques nombreuses, le style un peu verbeux, l'action peu dramatique et les personnages principaux dans leur ensemble n'offraient le tableau d'aucune passion dévorante mais plutôt celle d'une raison restant maîtresse des émotions. Seuls les jeunes (Recha, le Templier) et les personnages secondaires (Daya, le Patriarche) cédaient à un fanatisme dangereux, dont les conséquences auraient pu être dramatiques si elles n'avaient été immédiatement maîtrisées par ceux qu'elles auraient pu détruire.

Le spectacle passe par l'oreille

La mise en scène adoptée par Marleau face à ce monument est celle du respect et d'une écoute au plus près de l'œuvre et du texte. Pas d'effet spectaculaire recherché mais un genre d'oratorio où la parole et l'argumentation comptent. Chaque mot dit par les personnages est important. Se construit ainsi sous nos yeux bribe par bribe, maxime par maxime, un traité de la tolé-

mythe que vient voir le public. Sami Frey semblait fait pour le rôle. Séduit par le personnage de Nathan, il lui a donné son allure jeune, malgré ses soixante ans, et la présence qu'il apporte incontestablement avec lui. Plein de réserve, le personnage en impose certes par sa présence. Il reste digne, serein, retenant son émotion, comme privé de passion. S'il est vrai que le spectateur regrette parfois un jeu qui aurait pu être plus chaleureux et plus dynamique, il s'explique aisément les choix de la mise en scène en se disant que le personnage de Nathan est celui d'un homme que la vie a durement blessé, lui qui a perdu autrefois sa femme et ses sept fils dans cette guerre contre les musulmans. Il n'a donc pas de motif de se réjouir, même si le temps et la raison semblent avoir gommé ses blessures. Cette vie, Nathan l'aborde désormais avec calme, sans angoisse, presque sans surprise, laissant l'énervement à son entourage.

Sage, Nathan l'est donc à double titre : il a, d'une part, cette sagesse que donne tout d'abord la richesse. Celle-ci lui permet de faire preuve d'une générosité qui ne peut qu'attirer la considération autour de lui. Il a, d'autre part, cette sagesse que lui apporte la raison et qui lui donne cette force tranquille qui trouvera nécessairement une solution à tous les problèmes. Il ne faut donc pas être surpris que le jeu de Sami Frey ait plutôt mis de l'avant cette grande réserve. L'on sent toutefois qu'il suffit d'un rien touchant les liens paternels pour que l'inquiétude s'installe au cœur du personnage : une inquiétude qui n'a jamais à voir, pour Nathan, avec ses richesses ou avec son bien-être personnel mais uniquement avec ses relations à sa fille. Les deux scènes où Nathan sort de sa réserve l'espace à peine de quelques répliques concernent toutes deux l'éventualité de perdre sa fille.

Dans ce même esprit de rupture, le jeu de la première partie et celui de la deuxième est contrasté dans la mesure où une certaine agitation empreint les deux derniers actes du récit, celle où se noue et se dénoue l'intrigue, contrairement à une première partie posant laborieusement les protagonistes. C'est, en effet, dans cette partie que l'action s'accélère autour de la reconnaissance de la religion de Recha à sa naissance. L'exaltation de Daja, la gouvernante chrétienne de Recha, et la passion du Templier vont nouer l'intrigue, attirant involontairement le danger sur Nathan et sa fille en la personne du Patriarche (Gabriel Gascon), personnage dogmatique et intolérant qui incarne à lui seul tout ce que Lessing abhorre chez les fanatiques. Il est important d'éclaircir rapidement le passé. Nathan, préoccupé de sauver son bien le plus cher, ne ménagera pas ses efforts pour faire éclater la vérité, une vérité qui le servira en fin de parcours puisqu'il pourra enfin ne plus rien cacher au monde et rester le père de Recha.

Le jeu des acteurs s'inscrit donc dans cette lecture. Et la distribution, française pour l'essentiel et québécoise en partie, a adopté ce ton sage. Aurélien Recoing pose un Saladin impatient et prodigue plutôt sympathique, Anne Caillère une Recha enthousiaste et prompt à s'enflammer, Serge Dupire un Templier plutôt mélancolique manquant un peu d'impétuosité, alors que le Patriarche joué par Gabriel Gascon est détestable à souhait.

Nous sommes dans un théâtre d'idées où une vérité se met en place – celle précisément de la multiplicité possible des vérités. L'on sent que dans ce parcours les moments importants privilégiés par Lessing sont les débats philosophiques, ceux qui portent sur

Nous sommes dans un théâtre d'idées où une vérité se met en place – celle précisément de la multiplicité possible des vérités.

les questions théologiques. Ce sont précisément ces moments que la mise en scène de Denis Marleau a choisi de faire entendre sans esbrouffe et sans ostentation.

Cette importance accordée au texte, Marleau l'a affirmée à plusieurs reprises :

Le texte est certainement important dans ma démarche. Mon désir part surtout de là. Quoi qu'il en soit, en salle de répétition, je cherche le spectacle dans sa totalité, avec le texte et au-delà du texte. Pour moi, le théâtre passe autant par l'oreille que par la vue. D'ailleurs, je n'adhère pas à cette notion de théâtre visuel ou de théâtre de l'image... Il me semble évident que le théâtre ne peut se laisser réduire à une seule dimension. Sur un texte qui est mis en scène se superposent plusieurs langages ou écritures : c'est comme une accumulation de couleurs sur une toile. Autrement dit, une représentation se matérialise avec le concours de tous les sens, d'une manière réelle et symbolique, donc complexes... comme on peut visualiser des voix, toucher les choses du regard, faire voir les mots entendus⁶.

Cette profession de foi, la mise en scène de *Nathan le Sage* la confirme. Tout a été mis en place pour bien faire entendre le texte : la scénographie de Michel Goulet est sobre, métallique, faite de tubulures évoquant des enluminures orientales. Elle y dessine des volumes, des espaces symboliques dont la particularité est d'être à la fois semblables et différents. Différents en ce qu'ils désignent clairement les lieux de culte correspondant aux différentes religions (la synagogue avec l'étoile de David pour Nathan, le minaret et le croissant pour Saladin, la coupole d'église et la croix pour le Templier), semblables en ce que l'architecture des lieux se ressemble. Ils demeurent d'ailleurs tous ouverts l'un sur l'autre sans cloisonnement et sans rupture, ce qui montre bien qu'au fond, comme dans le conte des anneaux, ils sont presque identiques. Voisins l'un de l'autre, même mitoyens, peu de choses différencient la palmeraie où se promène le Templier, la maison de Nathan et le palais du Saladin, si ce n'est en fond de scène les symboles religieux plutôt discrets.

Ces tubulures créent des coursives, dessinent des escaliers, articulent des ponts et plates-formes diverses, qui ramifient en surface les différents espaces, ce qui oblige les acteurs à des déplacements volontairement tortueux destinés à évoquer le passage d'un lieu à un autre.

Au sol, des mosaïques différentes donnent au plancher de scène couleur et chaleur qui compensent quelque peu la froideur du métal. Elles inscrivent aussi par l'authenticité des dessins les signes tangibles de la Jérusalem d'aujourd'hui. Là encore, si les mosaïques sont différentes selon les lieux, elles n'en demeurent pas moins semblables entre elles ; ainsi, par-delà les distinctions de surface, est créé un espace commun sur lequel se tracent les différences. L'espace rejoue symboliquement pour son compte le message de Nathan.

Des scènes mobiles réservées à Saladin et au Templier s'approchent et s'éloignent en fonction des nécessités du récit selon un procédé déjà utilisé par Marleau dans

6. Extrait de l'entretien avec Denis Marleau, *op. cit.*

Roberto Zucco. Cela a pour résultat de créer une proximité assez grande entre les spectateurs et la scène, malgré l'immensité de la cour. Il est vrai que, pour créer cette proximité, Denis Marleau n'a pas hésité à demander qu'on enlève près de deux cents places en devant de scène, afin que les acteurs puissent être au plus près des spectateurs.

On a beaucoup reproché à cette scénographie de ne pas avoir tenu compte du mur du Palais des Papes, ce mur qui impose souvent par sa présence des scènes nues, comme ce fut le cas pour les Shakespeare de Mnouchkine ou les chorégraphies de Pina Bausch. Le choix de Denis Marleau a été délibéré. On peut le regretter quelque peu, car il est vrai que la scénographie telle qu'elle a été conçue ne semble répondre à aucune contrainte du lieu même où elle a été créée. Elle voyagera par contre sans encombre et trouvera sans doute dans les lieux clos une profondeur que l'immense cour semblait lui ôter. Il n'en reste pas moins que la scénographie servait admirablement bien le récit et compensait, par sa complexité, la rectitude de la pièce. Elle forçait les acteurs à vivre dans leur corps même les déplacements des personnages et à inscrire la distance là où les limites de la scène auraient pu finir par télescoper les lieux différents correspondant à chaque religion.

Ce jeu de ressemblance-différence était présent aussi dans les costumes. Tous les personnages portaient en effet tunique et ceinture dont les coupes se rapprochaient. Seules la couleur des tissus et les coiffes (kipa, turban...) constituaient les signes distinctifs de la différence.

Si l'on tient compte du fait que *Nathan le Sage* met en scène non des psychologies mais des comportements, des types, si l'on tient compte aussi du fait, comme le notait Diderot, qu'il fallait mettre non des caractères sur la scène mais des conditions, alors on peut mesurer à quel point la mise en scène de Denis Marleau est d'une fidélité extrême au projet de Lessing. Ayant adopté une approche respectueuse du texte, à son écoute, toute en simplicité, sans grands effets et sans éclats, Denis Marleau a permis de faire entendre le texte de Lessing et son message. Préférant ne pas imposer une vision scénique forte dont on le sait capable, il a préféré écouter et a choisi le dépouillement, afin de rendre au texte toute sa limpidité. Comme certains critiques l'ont affirmé, il a servi le texte avec « loyauté » et a fait preuve d'une « discrétion intelligente ». Tel que le note fort justement le journal *Aujourd'hui*⁷ : « Il y a longtemps qu'on n'avait vu si clair dans la nuit avignonnaise ! »

À une époque où l'on observe, un peu partout en Europe et tout particulièrement sur les scènes françaises, une surenchère en matière de scénographie, à un moment où le théâtre reste marqué par le souci des belles images, malgré les protestations de nombreux metteurs en scène, à un moment, enfin, où de nombreux choix de textes dramatiques sont souvent sans rapport avec les problématiques de notre époque, il est heureux de voir une mise en scène dépouillée au service d'un texte qui nous parle de nous. **J**

7. 12-13 juillet 1997.