

« Autour de phèdre »

Alexandre Lazaridès

Numéro 51, 1989

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/26664ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Lazaridès, A. (1989). Compte rendu de [« Autour de phèdre »]. *Jeu*, (51), 178–181.

«autour de phèdre»

Propos et mise en scène : Jean-Pierre Ronfard. D'après des textes d'Euripide, Sénèque et Racine sur la tragédie de Phèdre. Avec Danielle Bergeron, Daniel Brière, Denis Mercier, Jean-Pierre Ronfard, Lise Roy et Marthe Turgeon. Production du Nouveau Théâtre Expérimental, présentée à l'Espace libre du 19 avril au 13 mai 1989.

«il faudrait le silence et la nuit»

1. la parole

Il y a, dans *Autour de Phèdre*, un moment qu'il faudrait bien se risquer à qualifier de fabuleux. Thésée vient de proférer des imprécations contre le fils incestueux; la nature et les dieux ont été exhortés, presque sommés de punir l'impudent qui a transgressé les lois les plus sacrées; les lieux sont encore vibrants des échos de cette voix imposante (celle de Denis Mercier). L'émotion affleure jusqu'à en être palpable. Et voici que le metteur en scène (Jean-Pierre Ronfard), qui se maintiendra hors jeu du début à la fin, se dresse derrière son pupitre, à notre gauche, et nous parle d'une

voix qui sonne, par contraste avec les vociférations précédentes, assourdie, fragile et comme tout simplement humaine. Il dit qu'il conviendrait de convoquer les voix de la nature — tonnerre, éclair — pour susciter à présent l'horreur et, ce disant, exhibe un parallépipède noir et plat, une chose de rien du tout, une cassette pour tout dire, sur laquelle on suppose que lesdites voix ont été capturées et domestiquées par le génie humain, puisqu'il faut, pourrait-on croire, faire plus que vrai en art pour sembler réaliste... soit.

Mais curieusement, cette idée paraît soudain déplacée, incongrue, inconvenante : une obscénité au sens premier et violent du mot. J'invoque intérieurement le metteur en scène : non, pas ça ! Qu'avons-nous à faire de ces semblants ? La mort d'Hippolyte n'a pas besoin de ces grandiloquentes échasses ! Alors, comme si cette supplique (qui était restée, inutile de le préciser, entièrement muette) avait été entendue et agréée par quelque divinité complice, le metteur en jeu hésite, tourne et retourne, songeur, la chose entre ses doigts et, finalement, se ravise : peut-être bien que la voix humaine,

Autour de Phèdre au Nouveau Théâtre Expérimental : «Ils sont cinq à modeler leurs membres et leurs postures.»
Photo : Mario Viboux.



que la parole, à elle seule, suffirait à susciter le tragique escompté?... *Exit* la technologie; soulagement. On en aura été quittes pour le suspens. Réaction cathartique qui dessille les yeux et les ouvre à une réalité seconde: le spectacle tragique ne doit, ne peut être que gestes et voix; tout le reste est rigoureusement superflu. En mettre plein les yeux, plein les oreilles, c'est empêcher de voir et d'entendre!...

La scène qui succède à cette minute étonnante — le récit de la mort d'Hippolyte, où Euripide et Sénèque prolongent Racine sans solution de continuité, en dépit des siècles et de l'histoire — est un moment de théâtre nu et pur, comme décapé et lavé des valeurs sensibles de la perception. On a l'impression de comprendre au-delà de la perception, et presque malgré elle, dans un face à face aveugle avec le tragique. L'acteur semble avoir disparu, comme dissous dans l'incandescence de sa médiation entre le spectateur et cet au-delà qu'il nous permet d'entrevoir, un au-delà dont il représente ici et maintenant le chiffre. Moment magique où se révèle, avec une évidence absolue, tel qu'en lui-même, le théâtre.

2. l'espace

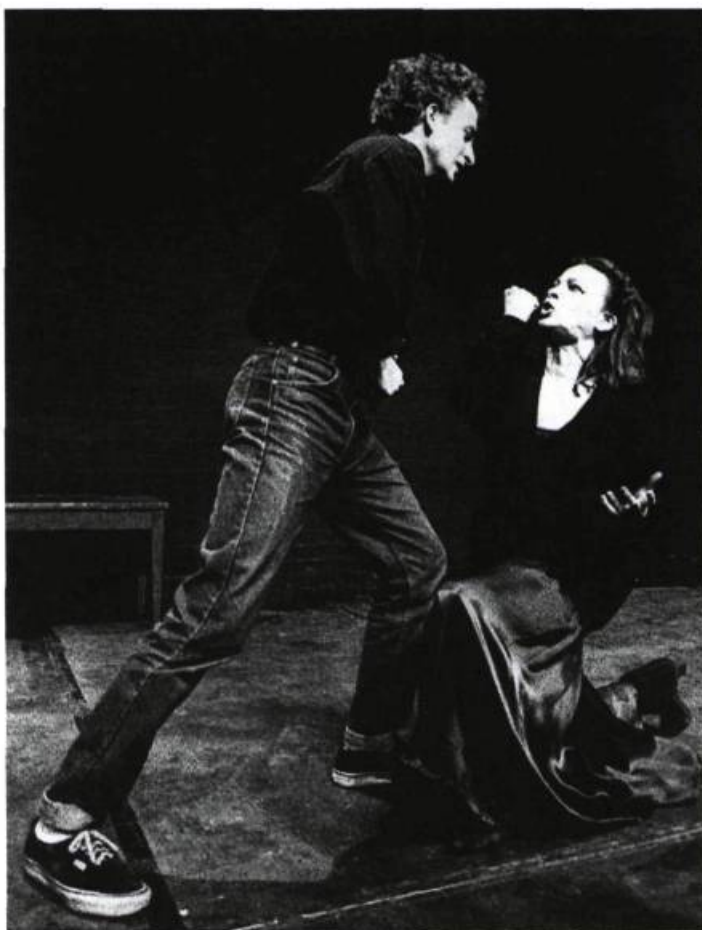
Si, comme l'a montré Lucien Goldmann dans *le Dieu caché*, la tragédie de Racine affirme l'impossibilité du compromis, le spectacle du Nouveau Théâtre Expérimental à l'Espace libre semble résulter, par analogie, du refus de tout compromis, de toute alliance suspecte avec les marchands d'illusion réaliste. Ici, le geste inaugural du metteur en scène aura été de délimiter géométriquement l'espace tragique, de le restreindre, au vu et au su de tous, dans un rectangle tracé à l'aide d'un ruban gommé rouge et qu'il ne franchira pas lui-même. Geste d'arpenteur mais acte fondateur: cette frontière symbolique n'est pas tant le signe d'un interdit qu'un exorcisme, une protection contre l'envahissement incontrôlable du tragique et de ses démons. Rituel apotropaïque¹ que les rideaux de scène (ah! le velours rouge...) devaient anciennement et ne peuvent plus maintenant signifier, la postmodernité répugnant à ces

démarcations tranchées, à cet excès de pureté. Quant au décor, rien qu'un mur aveugle, d'un gris carcéral, et un banc. La manipulation de l'éclairage est discrète et se fait ouvertement à partir d'un pupitre installé à gauche. Cette machine apparemment prosaïque, sans masques ni cothurnes, était destinée à un grand envol. Explique qui pourra.

3. le corps

La réussite d'un spectacle, surtout quand elle est aussi exceptionnelle, dépend sans doute de la convergence de multiples facteurs en un point de rencontre dialectique, je veux dire unique et innombrable à la fois, puisqu'il se situe dans l'imaginaire de chacun, tout en définissant l'expérience plus ou moins identi-

«La scène où Phèdre dit, crie, vomit à la face d'Hippolyte le monstre incestueux qui l'habite.» Photo: Mario Viboux.



1. Qui repousse les mauvais esprits. N.d.l.r.

que d'un ensemble de spectateurs. Le paradoxe est que ce point, ce lieu a un nom et un corps : l'acteur, l'actrice. Ils sont cinq, trois femmes, deux hommes, vêtus de façon quotidienne : chemises, jeans, bottes ou chaussures. Aucune couleur locale. Ils sont cinq à modeler leurs membres et leurs postures pour mimer les idées et les descriptions que le metteur en scène en quête du tragique formule comme en un demi-sommeil où se confondent le réel et le possible, cinq prisonniers du maigre espace qu'il leur a alloué pour être l'instrument malléable de ses songes de démiurge. Ils ne sont que cinq, mais apparaissent parfois foule, tantôt dispersés, tantôt noués les uns aux autres, par les bras, les mains, les torsos, les cuisses, les jambes, limaille projetée dans la volonté obscure d'un champ magnétique aux lignes de force imprévisibles. D'autres fois, c'est comme si personne n'occupait la scène, alors qu'ils sont tous cinq encore là, mais pétrifiés, invisibles à l'oeil qui les regarde sans plus chercher à les percevoir, égaré par les fantômes qu'ils ont réussi à lever par leurs gémissements et leurs silences; le spectacle se transporte alors ailleurs, dans un lieu comme décalé. Le passé le plus lointain vient ainsi se fondre dans le présent immédiat, abolissant le temps et l'espace, surtout quand la pression intérieure des forces contraires exige presque la danse pour s'exprimer et libérer les acteurs suppliciés par leur personnage, les corps brusquement se figent, comme saisis, dans des tableaux chorégraphiques qui rappellent les frises des vases grecs où la sévérité des formes épouse admirablement la sensualité des lignes. Cette exaltation de l'ensemble, outre qu'elle ne s'obtient que comme somme d'un long travail, témoigne du renoncement à l'individualisme des acteurs qui composent les rouages solidaires du tragique.

4. le texte

Dionysos et Apollon avaient été tous deux convoqués à cette fête de l'émotion et de l'intelligence. Nous assistons à tous les tâtonnements qui accompagnent la recherche du tragique, dans un pas à pas qui aurait pu bien facilement tomber dans l'ornière didactique mais qui se révèle, au contraire, un atout

cathartique. Peut-être parce que nous découvrons, au terme de cette démonstration magistrale, que les ingrédients consacrés du tragique — dieux et monstres, méprise et mort — ne sont qu'une autre façon de dire et d'exorciser nos peurs et nos hantises.

On le sent, on le voit même dans la scène où Phèdre dit, crie, vomit à la face d'Hippolyte le monstre incestueux qui l'habite. Phèdre aura-t-elle jamais été plus tragiquement ambivalente avant Marthe Turgeon? Les vers de Racine ont-ils jamais semblé plus délicatement déchirants que dits par elle? Cette scène que nous croyions connaître entre toutes prend valeur d'un cri modulé par la folie amoureuse. Les mots sont les mêmes, bien sûr, mais leur sens semble transfiguré, autre, lié de façon nécessaire à ce lieu et à cet instant, à cette femme et à ce metteur en scène, à tous les spectateurs que le hasard et des affinités ont regroupés ce soir-là. Quelque chose a eu lieu en notre présence qui ne se répétera plus, nous en sommes conscients; quelque chose nous a été donné qui nous habitera longtemps. Un événement, un avènement. Peut-être cela même qu'on croit être le sacré?

C'est bien cela qui hante les tragiques et qui a rendu possible, je crois, le montage des extraits d'Euripide, de Sénèque et de Racine, en même temps que ce montage témoigne de la possibilité d'être du sacré. Parfois, ce n'est qu'un vers de l'un ou de l'autre qui est dit, en guise d'illustration au soliloque du metteur en scène, et ce vers erratique traverse l'espace comme un vaisseau fantôme venu du fond des nuits, comme un lambeau de mémoire. Ce procédé occupe la première moitié du spectacle. La suite sera consacrée aux aveux de la Phèdre racinienne, d'abord à sa nourrice, ensuite à l'amant — adoré et abhorré, et à la malédiction de Thésée suivie du récit de la mort d'Hippolyte, l'une et l'autre scènes étant constituées de passages des trois écrivains. Dans l'ensemble, l'unité de ton se révèle étonnante en dépit des détails crus propres aux Anciens et dont les bienséances du XVII^e siècle auraient été offusquées. Quand la machine tragique aura fini de broyer ses victimes, le metteur en scène leur

concédera, en guise de repos, «le silence et la nuit». Et le noir se fera lentement pour tous.

alexandre lazariidès

«ubu cycle»

D'après Alfred Jarry. Mise en scène : Denis Marleau; décor : Claude Goyette; costumes : Lise Bédard; lumières : Dominique Gagnon; réalisation du décor et des accessoires : Claude Goyette et Bernard Champoux; bande sonore : Richard Soly. Avec Carl Béchar, Pierre Chagnon et Danièle Panneton. Production du Théâtre Ubu, présentée à la Salle Fred-Barry du 22 avril au 13 mai 1989.

Quoi de plus judicieux de la part d'une troupe qui porte le nom de «Théâtre Ubu» que de monter un spectacle intitulé *Ubu Cycle*? La logique est imparable, et on pourra même s'étonner de constater que l'équipe du metteur en scène Denis Marleau ait attendu si longtemps pour offrir un pareil spectacle. Il ne faut pas oublier cependant que le théâtre de Jarry multiplie les pièges et les chausse-trappes et qu'il faut bien de l'habileté — entendre de l'expérience — pour les éviter systématiquement.

Rien de plus hétéroclite, apparemment, que l'oeuvre de Jarry; le collage d'extraits de textes divers qui formaient *Ubu Cycle* permettait d'en rendre compte. Le contexte culturel dans lequel a vécu le père d'Ubu n'y est sans doute pas étranger. Né dix ans après la défaite de Sedan et la Commune de Paris, mort moins d'une décennie avant la Première Guerre mondiale, Alfred Jarry vit dans une période extrêmement troublée, précédant de peu le dadaïsme mais écrivant à une époque où le positivisme est encore très à la mode. Son théâtre répond à cette situation, provoquant des tensions — qui se dénouent dans le rire —, glissant de l'ordre au désordre, ou plutôt tanguant entre un ordre faux, provoqué artificiellement, et un désordre en profondeur, qui risque sans cesse de provoquer une quelconque catastrophe. Le langage en est ici l'exutoire, la trame burlesque.

Cette oscillation entre ordre et désordre était reproduite sur scène, dans un premier temps, formellement, par le jeu très symétrique des trois comédiens-virtuosos — Carl Béchar, Pierre Chagnon et Danièle Panneton — qui se déplaçaient en respectant des figures géométriques simples — cercles, lignes droites par-devant ou par-derrrière, etc. — et par l'asymétrie du décor, fait d'un mur bricolé avec des bouts d'un peu n'importe quoi, collage sur lequel étaient projetées régulièrement des ombres chinoises qui venaient accentuer son aspect éclaté. Le décor est un terrain dévasté sur lequel les comédiens viennent imposer leur cadence, diabolique.

À défaut d'armes, les déflagrations sont produites par le langage, parfois ordurier, souvent grotesque, qui joue sur tous les registres de la voix, les comédiens accélérant parfois le jeu en annonçant à toute vitesse des scènes qu'on ne prend pas la peine de représenter. À d'autres moments, au contraire, le travail des comédiens impose la lenteur et la répétition, comme dans cette scène du décervelage, intitulée «les tortures du Père Ubu», véritable pièce d'anthologie, où les protagonistes énoncent à tour de rôle des descriptions de tortures surgies d'une imagination fertile, les répètent à satiété en les reprenant toujours dans le même ordre, puis en les «bégayant», les mots se déformant et se redoublant, en écho, dans la bouche des comédiens.

Véritable ascèse, comme dans les précédents spectacles du Théâtre Ubu, le travail des comédiens est remarquable, ceux-ci faisant preuve d'une virtuosité qui mérite d'être soulignée. Habillé sobrement, c'est par ses éructations que Père Ubu, joué par Pierre Chagnon, provoque la démesure. Dans le rôle, plus flamboyant dans cette représentation, de Mère Ubu, Carl Béchar s'impose de façon spectaculaire. Quant à Danièle Panneton, elle relève de manière fort adéquate le défi d'un rôle polyvalent. La rigueur du jeu n'a d'égale que celle de la mise en scène, et il faut encore une fois mentionner la qualité du travail de Denis Marleau.

Il y a donc fort peu de choses négatives à dire