

« Ruy Blas »

Micheline Cambron

Numéro 58, 1991

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/27360ac>

[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

Cambron, M. (1991). Compte rendu de [« Ruy Blas »]. *Jeu*, (58), 155–158.

fuse, gicle tantôt comme du feu, tantôt comme un crachat ou du venin. À ces moments, la diction est tellement précipitée, bousculée, que les spectateurs (qui ne sont pas tous dans les premières rangées) ont peine à comprendre le texte. Il aurait fallu trouver le compromis qui aurait permis d'entendre les mots, tout en donnant l'illusion du débordement incontrôlable.

La comédienne n'hésite pas non plus à recourir à une interprétation presque naturaliste. Quand elle se jette sur son lit et qu'elle se met à sangloter de toute son âme épuisée, ses sanglots sonnent affreusement vrais. On en a le cœur serré. Quand elle s'évanouit au reçu d'une lettre apparemment indifférente de son bien-aimé, sa syncope semble vraie tout autant. Quand, dans un jeu de scène remarquable, elle s'en prend à son lit, s'accroche aux barreaux, les secoue, on comprend que cette lutte est métaphorique, que cet objet est un être, un corps, un homme, et que ce lit est le lieu étroit qui la renvoie à son enfer intérieur puisqu'il a été le lieu de la séduction et du bonheur aboli. Elle passe par tous les états d'âme où la passion peut jeter un être entièrement séduit et aussitôt abandonné : colère, haine, dépit, jalousie, humiliation... Un véritable traité de la passion est contenu dans ces *Lettres de la religieuse portugaise*. C'est peut-être cet aspect moral qui fait l'intérêt de ce spectacle.

alexandre lazaridès

«ruy blas»

Texte de Victor Hugo. Mise en scène : Guillermo de Andrea; décor: Michel Demers; costumes : François Barbeau; éclairages : Claude Accolas. Avec Gérard Poirier (Don Salluste de Bazan), Serge Bossac (Gudiel, un alcade, Montazgo), Denis Bernard (Ruy Blas), René Gagnon (Don César de Bazan), Dominique Briand (le marquis del Basto, Covadenga), Jacques Lorain (le marquis de Santa Cruz, Don Antonio Ubilla), Sylvain Bellerose (le comte d'Albe, le marquis de Priego), Roch Lafortune (un huissier, Don Manuel Arias, un aiguzil), Geneviève Rioux (Doña Maria de Neubourg, reine d'Espagne), Yvette Brind'Amour (la duchesse d'Albuquerque), Georges Carrère (Don Guritan), Nathalie Mallette (Casilda), Ruth Dahan (une duègne), Luis de Cespedes (le comte de Camporeal), Geb Pelletier-Vloico (un page), Françoise Deschênes (un laquais) et Widemir Normil (un serviteur). Production du Théâtre du Rideau Vert, présentée au Théâtre Saint-Denis du 30 octobre au 24 novembre 1990.

un drame néo-classique

La présentation de la pièce *Ruy Blas* n'a guère provoqué l'enthousiasme de la critique, et la décision de mettre en scène cette pièce de Hugo a largement été mise sur le compte de l'engouement actuel pour le théâtre «classique». Certes, cette pièce est un «classique» puisqu'il s'agit de l'une des meilleures pièces du théâtre romantique. Mais il semble que, dans l'esprit de la critique comme dans celui du metteur en scène, le «classicisme» de la pièce ait gommé sa facture romantique : en effet, le travail scénique fait au Rideau Vert ramène *Ruy Blas* dans l'univers tragique abstrait de Corneille ou de Racine. Guillermo de Andrea le dit d'ailleurs explicitement dans son texte de présentation : «[...] l'espace scénique que j'ai choisi n'est pas un décor historique, mais un espace libre et utopique qui nous permettra de comprendre les états d'âme du héros.» Rien ne saurait être plus éloigné des intentions de Hugo qui affirme dans la *Préface de Cromwell* : «Au lieu d'une individualité comme celle dont le drame abstrait de la vieille école se contente, on en aura vingt, quarante, cinquante, que sais-je? de tout relief et de toute proportion. Il y aura foule dans le drame¹.»

Il suffit d'ailleurs de comparer les notations de

¹ Victor Hugo, *la Préface de Cromwell*, Montréal, les Éditions Fernand Pilon, 1947, p. 77.

Hugo sur le décor de *Ruy Blas* (la forme des guéridons et la couleur des tentures y sont précieuses!) et la scénographie toute dépouillée qu'en a tirée Michel Demers pour mesurer la distance qui sépare la production du Rideau Vert d'avec l'éthos romantique surchargé de détails quasi naturalistes. Pourtant, je l'avoue d'emblée, cette distance entre le projet hugolien et la mise en scène, cette volonté de «classiciser» *Ruy Blas* me semble précisément ce qui permet à la pièce de trouver une nouvelle pertinence.

En effet, cette histoire de laquais épris de justice (et de la Reine en plus), devenu Grand d'Espagne grâce aux sombres machinations du vilain Don Salluste, et qui, pour sauver l'honneur de celle qu'il aime, se suicide au cinquième acte, après avoir occis l'infâme, a toutes les apparences d'un mélodrame. Cela n'a d'ailleurs rien d'étonnant; les libertés prises avec les règles et les unités par les auteurs de mélodrame ont largement préparé le drame romantique. Mais, avouons-le, si la débauche de sentiments (les bons comme les mauvais), l'accumulation des détails pittoresques (vêtements, décors, langage), les renvois historiques obscurs (ils l'étaient déjà au XIX^e siècle pour contourner la censure, alors aujourd'hui...) donnent à la pièce sa saveur romantique, ils l'éloignent aussi de la sensibilité théâtrale actuelle en l'inscrivant — bien involontairement — dans le registre télévisuel des «séries» historiques à grand déploiement.

À l'opposé, certains éléments de la pièce, d'inspiration plus classique — Hugo était grand admirateur de Corneille et de Racine — exercent une fascination certaine sur notre sensibilité fin de siècle : les paradoxes qui meuvent certains des personnages, la scansion mélodique de l'alexandrin qui inscrit dans le déploiement du langage l'ordre conventionnel du drame, le parallélisme entre le destin individuel et les enjeux du politique. Précisément, les aspects dramatiques mis en relief par Guillermo de Andrea.

En effet, l'interprétation des comédiens préservait avec efficacité les tensions qui habitent les personnages. Denis Bernard manifestait une sorte de fougue tantôt retenue, tantôt exacerbée

qui soulignait les déchirements de celui qui n'est ni véritablement laquais ni légitimement noble; son jeu qui, physiquement, semblait toujours un peu «emprunté» — sauf au cinquième acte, là où, justement, disparaissent les vêtements d'emprunt — ne correspond sans doute pas à l'image canonique du héros romantique. Mais *Ruy Blas* n'a ni la nonchalance ni la morgue de Lorenzaccio, il n'a pas non plus l'assurance aristocratique du Cid (qui apparaît, étonnamment, comme une figure du héros romantique, sans doute à cause de la surimpression de l'image de Gérard Philipe) et il traîne tout au long de la pièce un sentiment de malaise que seule sa colère contre les vautours du régime (au troisième acte) parviendra à masquer. Ce malaise se trouvait d'ailleurs accentué par la césure de l'entracte, curieusement placé entre la quatrième et la cinquième scène du troisième acte. En effet, il n'y a pour *Ruy Blas* qu'un seul moment de véritable jubilation, cette scène (la quatrième du troisième acte) où, dans un monologue extatique, il affiche un bonheur sans mélange et proclame son sentiment de maîtrise sur l'univers :

Le dévouement se cache au fond de mon amour
Pur et loyal! Allez, ne craignez rien!

Cette envolée est abruptement brisée; rejetant la fin de l'alexandrin au début de la scène suivante (ce qui rompt avec toutes les règles), Hugo fait entrer Don Salluste qui donne au monologue cette réplique effrayante :

Bonjour.

Guillermo de Andrea a choisi de présenter le vers en entier, enjambant en quelque sorte la fin de l'acte, et de jouer le contraste entre l'extase et la chute en concrétisant le monde de lumière dont parle le texte : une lumière vive issue d'une voûte ouverte baigne le quatrième acte, puis, au son de la voix du méchant Don Salluste, la voûte se referme, et *Ruy Blas* reste saisi dans le noir. La suspension dramatique se fait ici suspense, puisque l'entracte suit, et le pathos du drame romantique se trouve bien servi par cet entracte qui n'en mérite plus le nom.

Les autres interprétations respectaient également

À l'avant-plan, Geneviève Rioux dans le rôle de Doña Maria de Neubourg, «une reine d'Espagne charmante, très digne» et Yvette Brind'Amour, la duchesse d'Albuquerque. À l'arrière-plan, un page, Geb Pelletier-Vloico. Photo : Guy Dubois.

la logique hugolienne : Geneviève Rioux composait une reine charmante, très digne, dont la psychologie un peu incohérente s'exprimait nettement dans les changements de ton et de débit, seuls mouvements un peu vifs de Maria de Neubourg avant la violence du dénouement. Gérard Poirier incarnait un Don Salluste fort convaincant, avec juste assez de cynisme dans la voix et l'œil pour dépasser la caricature du sombre vilain des mélodrames. René Gagnon, plein de vivacité dans le rôle de Don César, faisait rire sans peine, habitant l'espace avec toute la désinvolture et le panache qui conviennent. Les

personnages de second plan, joués avec sobriété et efficacité, constituaient une cour très crédible, dont les ridicules étaient mis en évidence sans cabotinage. Le jeu des comédiens, dépouillé des excès et des emportements qui caractérisent l'éthos romantique, était somme toute «classique» malgré le manque d'unité psychologique.

Les costumes, excessivement larges, donnaient quant à eux à tous les hommes une mine engoncée et, contrairement au jeu, paraissaient chargés. Rappelons cependant que, dans la pièce, les costumes que l'on donne, vole, échange, jouent

un rôle capital : l'habit fait le moine et, plus qu'une sorte de guenille, le vêtement constitue la batte menueuse qui règle les mouvements du monde. D'ailleurs, l'une des plus belles scènes était celle où, dans une virevolte de capes et de plumes, les grands d'Espagne se partagent la dépouille de l'Empire. Aussi la mise en relief des costumes est-elle pleinement justifiée. D'autant que, malgré la dimension des manteaux et des pourpoints, Guillermo de Andrea n'a pas voulu, semble-t-il, user des vêtements de manière mélodramatique : le pourpoint de Don César nous était à peine montré, Ruy Blas ne cachait pas sa livrée sous un grand manteau noir comme le réclame Hugo au cinquième acte. Les costumes participaient au sens du récit, au mouvement scénique, ils constituaient aussi des taches de couleurs (ou de blancheur, en ce qui concerne la reine) bienvenues. Mais, ici encore, c'est le texte, le drame lui-même qui se trouvait servi.

De la même manière, les décors, réduits à un dispositif scénique très dégagé et à quelques accessoires, échappaient à la surcharge qu'appellent les descriptions de Victor Hugo. Plutôt que d'évoquer une réalité historique qui déborderait



la pièce, la scénographie de Michel Demers épousait les nécessités du texte, préférant le conventionnel au figuratif. Ainsi, les fenêtres et les portes étaient-elles le plus souvent hors champ et les accessoires fort peu nombreux. De plus, l'espace, largement dégagé, n'adoptait pas les lignes naturalistes (avec illusion perspectiviste) de la représentation d'un intérieur. Plutôt qu'un plan horizontal rompu par la présence de meubles divers, le dispositif scénique se déployait tantôt selon une ligne verticale (par la présence de la voûte dont j'ai parlé ainsi que par cette ouverture au toit d'où tombe Don César au quatrième acte), tantôt selon une ligne diagonale ascendante associée à la reine (l'escalier gravi au premier acte, le mausolée pieux du second acte), très signifiante eu égard à l'ascension sociale de Ruy Blas. Accordée aux effets de l'éclairage, cette ligne ascendante imprimait à la scénographie une sorte de mouvement métaphysique.

Ainsi privé de l'apparat romantique, le texte se donne pour ce qu'il est, une longue suite d'alexandrins rendus fulgurants par les antithèses et les oxymorons dans lesquels Hugo révèle son génie. Ces vers sont, à n'en pas douter, ce à quoi Hugo tenait le plus; à travers eux il se rapproche de Corneille et de Racine, qu'il rêve, et il donne au drame une majesté que les associations grotesques du récit auraient facilement pu anéantir. Ce qui est perdu en poids de réel est gagné en poids de sacré. Les comédiens que j'ai vus sur scène, au Théâtre Saint-Denis, disaient fort bien le vers, attentifs à la musique, peu soucieux de ramener le rythme métrique à celui de la langue quotidienne, sauf peut-être René Gagnon, plus prosaïque parfois dans sa récitation (mais il est vrai que son texte était plus heurté et plus trivial). De sorte que la pièce esquissait une sorte de mélodie fort belle qui accroissait la dimension proprement conventionnelle de la représentation et faisait accepter les excès du récit : la brûlante et chaste scène de séduction de la Reine, les protestations d'innocence et la longue agonie d'un Ruy Blas qui, comme à l'opéra, n'en finit pas de mourir parmi les exclamations de la Reine.

C'est par là sans doute que la pièce est la plus moderne, dans cette façon d'assumer la fiction,

de souligner les ficelles du drame. Alors que les théoriciens contemporains signaient les entremêlements de l'histoire et de la littérature, la volonté de Victor Hugo d'amener l'Histoire sur scène, en marquant bien la dimension conventionnelle de son projet, nous touche au plus vif. Mais Hugo était plus heureux que nous : il a su donner à *Ruy Blas* un beau finale où les méchants sont punis et les bons réconciliés — sinon récompensés. Quant à nous, cet optimisme nous fait défaut. Et sans doute est-ce faute de pouvoir leur donner une semblable fin que nous n'écrivons plus de drames historiques...

micheline cambron

«l'ennemi du peuple»

Texte de Henrik Ibsen; adaptation : Charles Marowitz; traduction : Michel Dumont et Marc Grégoire. Mise en scène : François Barbeau, assisté de Monique Duceppe; décor : André Hénault; costumes : Anne Duceppe; éclairages : Luc Prairie; musique : Michel Robidoux; vidéo : André Hénault et Jean-François Limoges; bande sonore : Richard Soly. Avec Michel Dumont, Alain Fournier, Benoît Girard, Marc Grégoire, Danielle Lépine, Gilles Pelletier, Guy Provost, Louise Turcot, Alexis Brunelle-Duceppe, Michel Daigle, Victor Désy, Paul Dion, Jasmine Dubé, François Dupuis, Michel Goyette, Jean Harvey, Ginette Hébert, Raphaël Hébert, Gilles Michaud, Gérard Paradis et Dominique Proulx. Production de la Compagnie Jean-Duceppe, présentée au Théâtre Port-Royal de la Place des Arts du 31 octobre au 8 décembre 1990.

n'est pas ennemi du peuple qui veut

la quintessence aujourd'hui

Retourner à Ibsen en 1990 signifie parier sur son actualité. Et cette actualité saute aux yeux dans *l'Ennemi du peuple* que François Barbeau a brillamment mis en scène. Certes, le réalisme d'Ibsen pêche aujourd'hui, du moins de prime abord, par un certain manichéisme. Les forces du bien et du mal, de la justice et de la corruption s'y opposent avec une évidence didactique. Mais à bien relire le géant norvégien, on s'aperçoit que sa passion morale, sa puissance dramatique façonnent organiquement son dispositif théâtral. En ce sens, Ibsen se compare aux plus grands :