

« Ténor demandé »

Chantal Gamache

Numéro 58, 1991

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/27369ac>

[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

Gamache, C. (1991). Compte rendu de [« Ténor demandé »]. *Jeu*, (58), 180–182.

«ténor demandé»

Texte de Ken Ludwig. Traduction et adaptation : Danièle et Sophie Lorain. Mise en scène : Denise Filiatrault; décors : André Barbe; costumes : François Barbeau; éclairages : Guy Simard; accessoires : Sylvie Boucher; arrangements musicaux : François Sasseville. Avec Henri Chassé, Louis-Georges Girard, Marie-Christine Perreault, André Robitaille, Lucie Routhier, Gildor Roy, Arlette Sanders et Guylaine Tremblay. Production du Théâtre du Rideau Vert, présentée au Théâtre Saint-Denis du 4 décembre 1990 au 6 janvier 1991.

un rire automatique

Ténor demandé (*Lend me a Tenor*), pièce pour rire de l'auteur américain Ken Ludwig, constitue un rare morceau d'horlogerie théâtrale, impeccablement monté. Tous les niveaux de ce spectacle sont construits avec précision et professionnalisme. La mécanique rigoureuse et bien huilée fonctionne comme prévue. Chacun à son poste, qu'il soit manifeste ou caché, semble intervenir avec souplesse, talent et pertinence. Rien ne cloche sur le plan spectaculaire et, validation incontestable de la bonne marche de la machine, les réactions du public ponctuent le rythme du montage.

L'action unique se passe au début des années trente, au cours d'une seule journée et dans un même lieu. Il y a là tendance à respecter les unités classiques. L'humble bras droit d'un impresario clinquant et ignare remplace à brûle-pourpoint, dans le rôle d'Otello, un grand chanteur italien invité que l'on croit parti définitivement pour l'autre monde. Mais il n'avait que trop absorbé de somnifères et de vin, et il réparaît. Deux Otello. Des imbroglis, des malentendus, des portes qui claquent, des va-et-vient, des drames, une mort, une résurrection et, à travers cela, des histoires d'amour qui s'effluent et se croisent.

Danièle et Sophie Lorain ont traduit le texte de l'anglais au français pour le public québécois. Elles ont heureusement évité certains pièges inhérents à ce travail : traduire est une aventure difficile et audacieuse¹. Leur version tempérée et

leur adaptation de *bon ton* sont de ce point de vue assez bien réussies. Les traductrices ont su glisser juste *ce qu'il faut* de québécismes, de tics montréalais de langage et de manière pour que le public s'y retrouve. Elles ont opté pour une langue colorée, juste et discrète. Il faut dire que ce qui importe avant tout dans la traduction d'un tel texte, c'est la préservation de la provocation du rire (rythme, jeux de mots, sous-entendus, etc.). Cette dernière doit servir de balise à l'équivalence dans la transposition. Sinon l'essentiel du genre est massacré.

Et ce texte circule allègrement entre les comédiens qui le parlent avec naturel. Soumis à la cohésion d'ensemble sur laquelle repose la production plus ou moins réussie d'un tel spectacle, aucun d'eux ne tente de monopoliser l'attention du spectateur ni d'envahir la scène par l'éclat de sa performance verbale personnelle. Ni recherche d'effets attendus ni trop de réserve. Ce qui est rare dans la production bourgeoise d'un vaudeville. Du naturel et du rythme. De l'homogénéité, sans monotonie, dans l'accentuation. Chaque comédien occupe consciencieusement une place qu'il remplit amplement, bien articulée à celles des autres.

L'agilité soutenue et l'inscription disciplinée des acteurs dans une mécanique théâtrale très précise sont à remarquer. Les mouvements de scène resserrés dans un seul lieu troué d'innombrables portes sont nombreux et nécessaires au genre autant qu'à l'action. Ils pourraient donner lieu à des gestes indécis, à des confusions et donner à voir une espèce d'agitation imprécise et insensée, des accrochages. Ils exigent des acteurs le sens du rythme, la conscience et la maîtrise de leurs interactions avec les autres comédiens, non seulement sur le plan de l'intention, du ton, de l'intensité, mais aussi sur celui d'une pratique physique concrète. La cadence des déplacements est orchestrée avec minutie, et respectée. Sur ce plan-là encore, tout est bien et sous contrôle.

L'espace scénique, décoré par André Barbe, est harmonieux et simple, fonctionnel, sans plus. Encore là, il aurait été facile de glisser dans l'exagération, mais nous pouvons observer de la

1. Voir à ce sujet le dossier de *Jeux* 56 consacré à la traduction théâtrale. N.d.l.r.

mesure, de l'efficacité. L'espace aussi remplit son rôle. Il en est de même des costumes de François Barbeau dont la réputation n'est plus à faire. Le double Otello est particulièrement bien réussi.

Si ce spectacle constitue une mécanique si efficace, nous le devons certainement, en large part, au talent, à l'expérience et au professionnalisme de Denise Filiatrault. La mise en scène est sans bavure et énergique. Elle respecte les principes du genre et la culture d'ici. Elle fonctionne. La metteuse en scène a mis en marche un processus qui se déroule avec rigueur. Denise Filiatrault connaît bien le *timing* du rire. Elle connaît bien aussi les réactions du public qu'elle a moult fois comblé. Le spectacle se présente comme si le rire du public en faisait intégralement partie. Il s'y inclut naturellement, au bon moment, pris dans l'engrenage *vaudevillesque*. Il est entraîné malgré lui dans le développement et lui est nécessaire. Le processus mécanique continue. Le rire fuse à

nouveau. Et ainsi de suite.

Tous les éléments de ce spectacle théâtral témoignent sans doute de la grande compétence de tous ses artisans. Cependant, ils m'apparaissent un peu, comme le public d'ailleurs, être des automates du rire, mais l'utopie en moins. Le rêve est en effet anonyme ou absent, ou peut-être disparu. Il est remplacé par des clichés de haute qualité aux fonctions éprouvées. Les automates ont été les créations artificielles rêvées d'une pensée magique dans un monde où se développait la machine. On attribuait à cette dernière le pouvoir de remplacer l'homme. On lui a même cru une certaine autonomie. On a d'abord tenté d'imiter les formes vivantes, puis les gestes, puis les fonctions des vivants. L'animation mécanique du monde inanimé permet entre autres de s'en rendre le maître. Ici, la production et le public automates semblent inscrits dans une mécanique où le rêve disparu des hommes laisse pantois un rire mis au service de leurs intérêts.

Ténor demandé au Théâtre du Rideau Vert : «la production bourgeoise d'un vaudeville». Photo : Guy Dubois.



C'est l'asservissement mécanique d'une classe rivée à sa montée et coincée dans la crainte de perdre l'inaccessible supériorité sociale.

Cette mécanique est trop parfaite, trop lisse, le rire trop attendu et supposé. Et je n'ai pas vraiment ri. Un peu déçue, quoique impressionnée, j'observais cette belle machine de l'extérieur. Ce qui faisait rire mes voisins semblait être l'orchestration des résidus bien domptés d'un vieux rire populaire grimant l'échelle sociale, à mi-chemin entre le haut et le bas, ni trop haut ni trop bas. Un rire qui relouque vers le haut qui le domine toujours et qui détourne le regard du bas qui l'habite encore. Un rire correct, sans être savant ni précieux. Un rire qui ne décline pas, qui ne compromet pas, qui ne risque rien, mais qui s'appuie, comme sur de lointains souvenirs bien ancrés dans le cœur, sur la provenance populaire de ceux qui tendent à s'en écarter. Ce bon spectacle pour rire, très bien fait, m'a laissée cependant un peu triste.

chantal gamache

«les contes d'hoffmann»

Opéra en trois actes, avec un prologue et un épilogue. Livret de Jules Barbier et Michel Carré d'après les *Contes fantastiques* de E. T. A. Hoffmann. Musique de Jacques Offenbach. Mise en scène : Bernard Uzan; éclairages : Guy Simard; décors : Michael Eagan; costumes : l'Opéra de Montréal et Reiss-Gomez; rédaction des surtitres : Michel Beaulac; assistant chef d'orchestre : Brian Law. Interprétation : l'Orchestre symphonique de Montréal et le Chœur de l'Opéra de Montréal, sous la direction de Richard Bradshaw. Avec Franco Farina, ténor (Hoffmann), Robert McFarland, baryton (Lindorf, Coppélius, Dappertutto, le docteur Miracle), Odette Beaupré, mezzo-soprano (Nicklausse), Hélène Fortin, soprano (Olympia), Lyne Fortin, soprano (Antonia), Nadia Pelle, mezzo-soprano (Giuletta), Pierre Charbonneau, basse (Luther, Crespel, Schlemil), Gordon Gietz, ténor (Andrès, Spalanzani, Frantz, Pittichinaccio), Keith Boldt, ténor (Cochenille, Nathanaël), Gaëtan Labbé, baryton (Hermann), Maureen Browne, soprano (la mère d'Antonia), Gianna Corbisiero, soprano (Stella). Production de l'Opéra de Montréal, présentée à la Salle Wilfrid-Pelletier de la Place des Arts les 20, 24, 29 novembre et les 1^{er}, 5 et 8 décembre 1990^{*}.

l'opéra : une musique à voir

Les Contes d'Hoffmann, généralement considérés comme le chef-d'œuvre d'un compositeur qui, tout au long du Second Empire, avait accompli l'exploit d'amuser la bourgeoisie en la tournant en dérision dans ses opérettes, demeure un opéra exceptionnel non seulement dans l'œuvre d'Offenbach mais dans tout le répertoire. À la seule audition, le charme en semble indéniable, et les mélodies «collent» à la mémoire, même si, à mon avis, l'ensemble manque quelque peu de souffle et que le recours à des formules de composition trop convenues tourne parfois au procédé. Mais voici qu'en habitant le corps des chanteurs, ceux-ci étant eux-mêmes situés dans un espace défini par le décor, l'éclairage et l'ensemble scénographique, cette musique se revêt d'un remarquable pouvoir d'évocation : preuve merveilleuse que l'opéra est une *musique à voir*.

À vrai dire, les moyens proprement musicaux mis en œuvre par Offenbach dans son opéra ne sont pas si différents de ceux qu'il avait employés dans ses célèbres opérettes où la bourgeoisie, les héros et les dieux étaient fustigés dans un grand

* Les trois dernières représentations ont été annulées à cause d'un conflit de travail à la Place des Arts.