

« Macbeth »

Philip Wickham

Numéro 63, 1992

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/27994ac>

[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

Wickham, P. (1992). Compte rendu de [« Macbeth »]. *Jeu*, (63), 137–140.

d'une troublante beauté, et l'on se rend compte de toute la littérarité de sa facture en entendant Léopold dire : «*quand la détresse suinte les murs*» ou Marie-Louise : «*quand l'ardeur ne peut plus que détruire*». Comme cette richesse d'images et d'émotions devient alors tout à fait vraisemblable!

À toi, pour toujours, ta Marie-Lou, l'une des pièces les plus intéressantes de Michel Tremblay, pose un défi de taille : celui de jouer sans filet une œuvre pour quatre voix dissonantes; le Théâtre de la Commune l'a relevé sans ambiguïté.

Jean-Louis Tremblay

«Macbeth»

Texte de William Shakespeare; traduction : Michel Garneau. Mise en scène : Wajdi Mouawad; éclairages : Sylvain Bédard et Daniel Laberge; costumes : Élise Provost. Avec Nathalie Babin-Gagnon, Yvan Bienvenu, José Bilodeau, Olivier Choinière, Robert Drouin, Gérald Gagnon, Bernard Grondin-Jacob, Marie-Hélène Guérin, Franguy Ladouceur, Michel Laprise, Isabelle Leblanc, Wajdi Mouawad, Marc-André Piché, Jean-Stéphane Roy et Sophie Wajda. Production du Théâtre Ô Parleur, présentée dans le Vieux-Montréal du 26 juillet au 1^{er} septembre 1991.

Au pied du mur

En 1991, quelques événements théâtraux, issus de la nouvelle génération des artistes de la scène, ont fait exception à la règle des théâtres d'été, entraînant le répertoire estival ailleurs que dans les sentiers habituels de la légèreté ou de la facilité. Parmi les finissants de l'École nationale de théâtre, deux jeunes troupes offraient plus qu'un simple produit de consommation. Le Théâtre Pluriel et le Théâtre Ô Parleur, qui présentaient respectivement *Fenêtre sur qui?*¹, d'après Hitchcock, et *Macbeth*, dans l'adaptation de Michel Garneau, ont donné à réfléchir sur le phénomène de la représentation théâtrale. La seconde pièce a interrogé particulièrement les conventions théâtrales de temps et de lieu.

Fondateur du Théâtre Ô Parleur (ex-Haut Parleur), Wajdi Mouawad part du postulat qu'on ne va pas au théâtre de la même façon ou pour les mêmes raisons qu'on allume le petit écran ou qu'on achète un billet de cinéma. «Le Théâtre Ô Parleur s'appuie sur le texte pour trouver la position dans laquelle devra être placé le spectateur durant la représentation².» Le théâtre, par son caractère rituel, exige une certaine initiation, un conditionnement du spectateur. Celui-ci peut vouloir lire le texte avant la représentation, s'informer sur la troupe et sur les comédiens, mais ce ne peut être que secondaire. Ce qui importe avant tout, c'est qu'il soit préparé à se confronter à des personnages infiniment plus grands que nature, à visiter un lieu entièrement habité par leurs passions démesurées.

En écho à la *shakespearemania* qui a frappé Montréal récemment, Wajdi Mouawad a choisi une tragédie du grand auteur élizabéthain pour concrétiser une telle rencontre. Non pas une traduction française, mais la version «bâtarde» de Michel Garneau. Malgré l'étrangeté de sa réécriture, Garneau avait peut-être compris mieux que d'autres l'inspiration de Shakespeare; les personnages de *Macbeth*, rustres et gaillards, sont mieux faits pour s'exprimer avec une parlure franche et écorchée que dans une langue soignée. Le texte de Garneau, créé en 1978 au Cinéma Parallèle par le Théâtre de la Manufacture, s'inscrit dans le courant de désacralisation des années soixante-dix qui visait à transposer les grands mythes universels dans l'enceinte de la culture québécoise. Explorer à nouveau aujourd'hui cette réécriture de Shakespeare comporte des risques. À cause du retentissement de la création, bien sûr, mais aussi parce que la langue «québécoise»³ sur scène ne suscite plus le même débat qu'à l'époque de sa création. Élevé à un tel niveau de «raffinement», ce Shakespeare en «québécois», aujourd'hui, apparaît surtout comme un exercice de style passablement extravagant. Mais un défi demeure un défi. Il l'est

1. Voir la critique de Patricia Belzil, «Fenêtre sur le spectateur», *Jeu* 61, 1991.4, p. 137-139.

2. Programme du spectacle.

3. Au sujet de la traduction de Michel Garneau, voir l'article de Bernard Andrès et Paul Lefebvre, «D'un texte à sa mise en signes», *Jeu* 11, printemps 1979, p. 80-88. N.d.l.r.

d'autant plus pour un metteur en scène d'origine libanaise qui peut traiter la question de la langue avec plus d'objectivité peut-être...

Sur les deux coups après minuit

La première préoccupation du jeune metteur en scène a été d'interroger le lieu théâtral conventionnel. En cela, Mouawad poursuit les tentatives récentes d'investir théâtralement les lieux qui ne sont pas prévus à cet effet et ajoute à cela une réflexion sur l'heure de la représentation, dans le but, également, de forcer la frontière parfois ténue entre le théâtre et la vie.

Étant donné que plusieurs scènes de *Macbeth* se déroulent la nuit, le «lever du rideau» a été fixé à deux heures du matin, à juste titre, afin de tirer pleinement profit de l'obscurité et du climat nocturnes. Un tel choix restreint déjà le public auquel on s'adresse : seuls les spectateurs les plus convaincus viennent au rendez-vous, en surmontant les problèmes que suscite cette dérogation aux «règles» de la sortie de théâtre. Les conditions nouvelles de la représentation inquiètent le spectateur, bousculent ses attentes et déstabilisent ses habitudes.

Le lieu de ce rendez-vous nocturne était tout aussi inquiétant que son heure exceptionnelle. On nous convoque d'abord à la Place d'Youville dans le Vieux-Montréal, un endroit solitaire et un peu louche, presque sinistre la nuit. Du pied de l'obélisque où le groupe de spectateurs est réuni, on scrute la façade de vieilles pierres sombres et froides des édifices dont la plupart semblent inhabités. En douce, concrète et visible, la ville, toute chargée de son Histoire, empreint cette rencontre théâtrale d'une temporalité qui déborde le quotidien et instaure un climat tragique où l'insécurité semble rôder comme une ombre dans tous les coins.

Enfin arrivent des personnages costumés à l'allure vaguement théâtrale; ils semblent issus de quelque troupe foraine du Moyen Âge. Pendant que l'un joue d'une petite flûte, un autre, en guise de prologue (écrit spécialement pour cette mise en scène), nous entretient de l'acte de communion que constitue au théâtre la rencontre de l'auteur, du comédien et du spectateur. En les

suivant à travers les sombres rues du Vieux-Montréal, où l'air du port transporte des vapeurs marines et la rumeur des sirènes, le groupe forme une lente procession que scrutent d'un œil inquisiteur les quelques passants. Dans une petite ruelle où, sur les dalles, ruissellent de minces filets d'eau, les trois sorcières du drame shakespearien nous barrent la route et scandent le renversement des valeurs dans une langue presque trop familière pour être théâtrale, mais trop âpre pour être réelle. Le climat de la pièce est ainsi fixé :

C'qu'y'a d'l'air beau, c'est laite,
C'qu'y'a d'l'air laite, c'est beau,
L'méchant dans l'bon, l'bon dans l'méchant [...]
(acte I, scène 1)

La procession continue sa lente marche jusqu'à ce qu'elle atteigne un immense mur de pierres centenaire, la façade arrière de l'Église Notre-Dame. Le reste de l'action de *Macbeth* se déroulera au pied de cet édifice colossal qui peut représenter à la fois un château ou le flanc d'une montagne à l'orée d'une forêt, et signifier en même temps la rudesse et le primitivisme des passions humaines. Une lanterne à la main, les personnages sont appuyés au mur, dos au public, et attendent que les spectateurs s'assoient en demi-cercle autour d'une aire de jeu qu'ils délimitent. Cette subtile mise en place de l'espace et de l'ambiance dramatiques subit malheureusement un lent refroidissement à mesure que se déroule la pièce. Après l'étonnement que suscitent la crudité du texte de Garneau et l'impétuosité avec laquelle il est dit, la représentation tombe graduellement à plat.

Avec un minimum de moyens

Dans cette mise en scène, Wajdi Mouawad a voulu afficher la pauvreté des moyens à sa disposition et montrer jusqu'où peut mener l'élan créateur. Il faut applaudir sa volonté d'exploiter l'art de l'évocation grâce à un minimum de moyens. Mais à mon sens, le théâtre demeure un acte de séduction qui exige que la pauvreté, même si elle est omniprésente, soit dissimulée, en partie du moins. S'il est vrai qu'on pêche parfois par excès de luxe, le contraire ne me paraît pas souhaitable pour autant. Dans sa mise

Gérald Gagnon dans le rôle titre du *Macbeth* de Shakespeare traduit par Michel Garneau et produit par le Théâtre Ô Parleur. Photo : Bruno Braën/Clair Obscur.



en scène de *Macbeth*, en voulant trop rapprocher le monde de la fiction de celui de la réalité, Mouawad les a confondus.

Les costumes sont visiblement des vêtements recyclés, usés. Ceux de Lady Macbeth et de son homme, comme ceux des soldats et des sorcières, sont faits de rapiécages, d'assemblages grossiers de cuir, de denim et de gros drap. De tous ces costumes se dégageait une certaine uniformité de ton. Par contre, en nivelant les différences de classe à l'intérieur du drame, ils nivelait les hiérarchies qui doivent obligatoirement transparaître. On a souligné à trop gros traits que les costumes étaient le fruit d'un bricolage. Dans plusieurs cas (une chienne de travail pour le roi), ils manquaient nettement d'élaboration.

C'est un spectacle qui n'a pas craint de mordre la terre, qui n'a pas eu peur de se salir. Beaucoup de scènes se déroulent au sol, et dans les scènes de bagarres, la poussière monte en nuages, ce qui rend l'air pesant et difficile à respirer. L'éclairage, mis à part quelques projecteurs clairs dirigés en biais, se limite aux lampadaires du stationnement où la pièce est jouée. Visuellement, le spectacle est terne, et le peu d'éclairage dissimule

l'expression faciale des comédiens. Quant à l'environnement sonore, hormis les bruits de la ville, il est inexistant. Quelques accessoires (un panier de supermarché qu'utilisaient les sorcières) provoquent des effets plus insolites qu'efficaces. Le trône royal est réduit à un tapis rouge; un parapluie de la même couleur couvre la tête du roi, entouré d'une suite sans grands atours.

L'interprétation a souffert aussi de quelques irrégularités ou longueurs. Les comédiens et le metteur en scène ont choisi de jouer ce drame à bout de nerfs, sur une corde raide qui aurait parfois mérité des relâchements. On aurait aimé sentir plus d'intériorité et voir moins de bagarres, moins d'énergie dissipée. Il serait faux de croire que le texte de Garneau, parce qu'il est écrit en «québécois», est facile à dire. Ces jeunes comédiens, probablement plus habitués à jouer dans un français standard, étaient souvent tentés par une diction soignée qui les éloignait du texte.

Il ne faudrait pas dénigrer pour autant le travail et le courage de cette jeune troupe, qui s'est lancée à corps perdu dans ce projet. Bien que ce *Macbeth* du Théâtre Ô Parleur ait été présenté comme une production à part entière, il s'est agi

avant tout d'un exercice fort salutaire, vivifiant même, qui nous a entraînés loin des cadres habituels de la représentation. Il a surtout démontré le désir très louable d'interroger les conventions, ce dont le théâtre a toujours besoin afin d'évoluer.

Philip Wickham

«Beauté baroque»

Drame poétique de Jean Salvy, inspiré du roman de Claude Gauvreau. Mise en scène : Jean Salvy; conception du décor et des accessoires : Francine Marcotte; costumes : Michel Robidas, assisté de Gaëtan Tyler; éclairages : Gérard Souvay; musique : Julie Vincent, d'après une entrée de cirque de Nino Rota; bande sonore : Richard Soly. Avec Éric Cabana, Raymond Legault et Julie Vincent. Production du Théâtre du Café de la Place, présentée du 22 janvier au 7 mars 1992.

La beauté fait du trapèze

Un communiqué de la Place des Arts rapporte ce propos de Jean Salvy, auteur et metteur en scène d'un drame poétique tiré de *Beauté baroque*, «roman moniste» écrit en 1952 par Claude Gauvreau : «On y trouve les lignes les plus fantastiques de la littérature francophone, par la beauté du style, du vocabulaire et de la pensée.» Il n'y a rien de plus faux. *Beauté baroque* est une catastrophe esthétique colossale. Le style en est bâclé, il n'a d'ailleurs aucune importance. Le vocabulaire? Un foutoir. La pensée? Minimale ou absente. Et ce prodige narratif avance cahotiquement, s'autodilue de langueur en longueur, oscille entre un simililyrisme d'une banalité à pleurer et des assertions esthético-philosophiques pétaradantes, figées dans cette grandiloquence expéditive et monologique dont le surréalisme tardif, emporté par ses surenchères, fit grande et lassante consommation. Gauvreau fut un écrivain important et, dans certaines pages, un grand écrivain, mais *Beauté baroque* est un navet. Cela arrive aux meilleurs. Au sujet de cette narration en prose, c'est Jacques Marchand qu'il faut entendre : «Règle générale,

chaque fois qu'il veut écrire consciemment ou consciencieusement de façon poétique, Gauvreau se transforme *subito presto* en poète médiocre d'un autre siècle¹, ou Jacques Ferron qu'il faut écouter, quand il se souvient de cette lecture publique à laquelle Gauvreau convoqua le groupe de ses amis et quelques satellites : «On répondit à sa convocation, on l'écouta, il ennuya, car son roman n'était pas le chef-d'œuvre qu'il croyait².»

Roman partiellement à clés³, *Beauté baroque* ne pouvait l'être, ce chef-d'œuvre. Sa lecture publique eut lieu un soir d'avril 1953 dans un appartement de la rue Sherbrooke, devant un jury de quinze personnes et une suppléante dont Gauvreau prit soin de signaler à Borduas qu'elle avait été agréée par sa mère et par lui-même⁴. L'affaire est un peu pitoyable, car le mot «jury», en l'occurrence, n'a pas que sa dimension littéraire. Ce que Gauvreau convoque devant ses deux juges d'élection («Maman» et Borduas), c'est un véritable tribunal, le modèle réduit d'une autorité et d'une réalité qu'il a décidé de combattre pour leur imposer sa loi, contre vents et marées et, s'il le faut, contre les faits eux-mêmes. De là résulte que, s'il est une spécificité rhétorique à *Beauté baroque*, elle est celle de la plaidoirie, genre oratoire, dont le texte hérite la rhétorique, les effets de manche, la façon de raconter (allant de remontrances en objurgations). Mais de là résulte aussi l'échec esthétique du texte gauvréen, car il n'y a rien de plus incompatible avec l'esthétique romanesque que la récitation d'un plaideur solidaire. Les accusés? Ils sont l'enfer, ce sont les autres, c'est-à-dire tous ceux qui, à l'inverse du poète de la défense et de l'accusation (Gauvreau, comme souvent, tient les deux rôles), n'ont pas su reconnaître la Béatrice, la Laure, la Nadja automatisée. Les dominantes de pathos sont ici l'hyperbole et l'invective.

Malgré tout cela, le spectacle proposé par Jean Salvy, défendu avec abnégation par Julie Vincent,

1. Jacques Marchand, *Claude Gauvreau, poète et mythocrate*, Montréal, VLB éditeur, 1979, p. 268.

2. Jacques Ferron, *Du fond de mon arrière-cuisine*, Montréal, Éditions du Jour, 1973, p. 250-251.

3. Jacques Marchand, *op. cit.*, p. 267.

4. *Ibid.*, p. 263.