

Du *fatum* au Zeus des vues

Patricia Belzil

Numéro 79, 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/27074ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

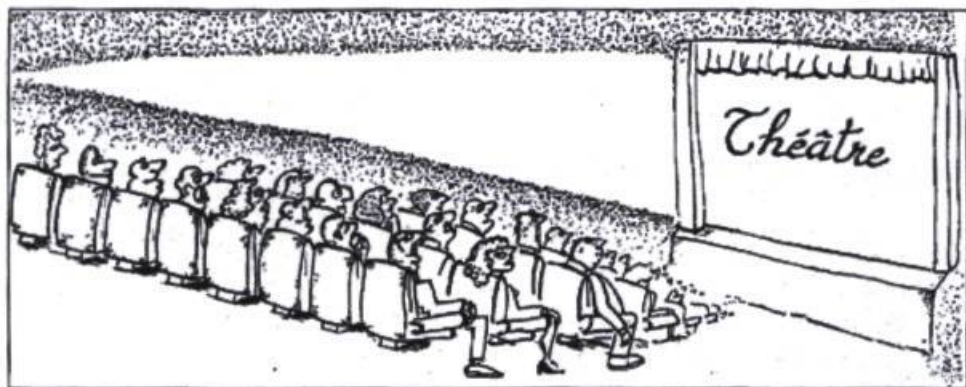
[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Belzil, P. (1996). Du *fatum* au Zeus des vues. *Jeu*, (79), 120-124.

Théâtre au ciné

Patricia Belzil



Dessin : Jean-Pierre Langlais.

Du *fatum* au Zeus des vues

Le facteur – Ils sont sérieux, là, ou bien donc ils jouent ?

Le metteur en scène – C'est sérieux : ils jouent.

Gilles Noël, *Erreur sur la personne*

Le cinéma aime le théâtre. Ne lui offre-t-il pas, à l'occasion, de flamboyants cadeaux, comme *Cyrano de Bergerac* et, plus récemment, *Richard III* ? Il sait aussi lui faire de plus discrets hommages ; et c'est là peut-être qu'il dit le mieux la force qu'avait et que garde le tréteau de bois. Voilà en effet que Jane Campion, Gilles Noël et Woody Allen signent avec leurs derniers films des œuvres qui saluent la clairvoyance du théâtre. Célébrée par un art qui repose lui-même une illusion – similaire mais souvent camouflée¹ : l'illusion filmique se cache sous un réel... *illusoire* –, l'illusion théâtrale n'est ici présentée ni comme surannée ni comme factice (si les situations ou le jeu sonnent faux, au cinéma, on dit que c'est « trop théâtral »), au contraire. Le théâtre y est une instance omnisciente, détenant et révélant les secrets de la fiction cinématographique et mettant en abyme ses enjeux.

Ces trois cinéastes creusent donc un espace tout à fait privilégié au théâtre ; enclavé dans la fiction, celui-ci se voit conférer une étonnante emprise sur le réel, une sorte

1. Pas toujours, bien entendu. Eliseo Subiela (*Últimas Imágenes del Naufragio*), Léos Carax (*Les Amants du Pont-Neuf*), par exemple, ou Jaco Van Dormael (*Le 8^e Jour*) multiplient au contraire les scènes de pur délire fantaisiste, qui rappellent au spectateur qu'il est au cinéma et que le « gars des vues » est un fameux magicien.

de lucidité aiguë, suggérée (Campion), explorée (Noël) ou appuyée (Allen) chez eux sur les modes tragique, dramatique ou comique.

The Piano/La Leçon de piano de Jane Campion

Une toute petite séquence de *la Leçon de piano*, anodine en apparence, annonce le sort tragique de l'héroïne. Dans la forêt néo-zélandaise, où cohabitent Maoris et colons britanniques, un propriétaire terrien a fait venir pour l'épouser une veuve avec sa fillette. Distante à l'égard de cet étranger qu'elle n'aime pas, la jeune femme se laisse peu à peu séduire par un autre homme. Un soir, dans le salon de l'héroïne, on s'affaire aux préparatifs d'une séance théâtrale où l'on jouera *Barbe-Bleue*. Le révérend dirige les travaux, aidé des servantes de la maison. Pour amuser les femmes, il fait une démonstration de jeux d'ombres : invitant l'une d'elle à lui prêter sa main, il crée l'illusion qu'il la coupe avec une hache. Par ce banal petit intermède théâtral, Campion annonce la punition que le mari jaloux fera subir à sa femme. En effet, lorsqu'il découvre l'adultère, celui-ci enferme l'infidèle, puis, décidant de lui faire confiance à nouveau, il la laisse libre en lui interdisant formellement de revoir son amant. Elle désobéira et, trahie par sa fille, se verra infliger un cruel châtement : s'emparant d'une hache, l'époux furieux lui amputera un doigt. Un mari qui châtie, comme *Barbe-Bleue*.

Troublante clairvoyance de ce qui est censé être faux (le théâtre) au sein du vrai (le film) : le film affirmait ainsi l'extraordinaire pouvoir de concision du théâtre, capable de contenir tout ce que nous sommes ou pourrions être. On voit d'un autre œil, après coup, la séquence de la représentation proprement dite où les Maoris, confondant la réalité et le théâtre, se précipitent sur la scène pour empêcher le meurtre de la huitième femme de *Barbe-Bleue*. À un mur sont « accrochées » les sept têtes ensanglantées des femmes tuées. On s'empresse alors d'expliquer aux Maoris l'illusion – on ne peut plus rudimentaire, les comédiennes avaient simplement passé la tête dans des trous – et on présente les actrices, bien vivantes, à leurs valeureux sauveurs, que l'on remercie de leur prompt secours.

Erreur sur la personne de Gilles Noël

C'est également par un élan du héros vers la scène pour sauver la comédienne qui s'est placé un revolver sur la tempe que se termine *Erreur sur la personne*, premier long métrage de Gilles Noël. Ici, l'illusion théâtrale se déploie véritablement, elle envahit la réalité filmique.

Une mystérieuse jeune femme, Maria (Macha Grenon), squatte une piscine désaffectée au dernier étage d'un édifice. Elle se déguise en femme fatale, différente chaque fois comme une actrice et ses personnages, et vole les cartes de crédit des hommes à qui elle donne rendez-vous en plaçant une petite annonce. L'argent de ses larcins, elle l'envoie anonymement au Théâtre de la Corde Raide, où l'on répète *Mademoiselle Julie*, en signant du nom de l'héroïne de Strindberg. Quand elle ne sort pas, elle lit les répliques de ce personnage, obsédée par le rôle que sa mère tint jadis au même théâtre et par la fin tragique de celle-ci, abattue sur scène en voulant elle-même tuer son mari, metteur en scène colérique qui la délaissait pour une jeune comédienne.

Assistant clandestinement aux répétitions de *Mademoiselle Julie*, la fragile mécène est hantée par les images de son enfance, alors qu'elle épiait ses parents qui répétaient. Le metteur en scène est joué par Denis Marleau, et Luc Picard est le comédien qui incarne Jean (il a tenu ce rôle au Rideau Vert aux côtés de Sylvie Drapeau), ce qui décuple l'effet de réel des répétitions par rapport à l'univers de la pièce. Cette ligne entre la réalité et le théâtre n'est pourtant guère assurée, ni pour Maria qui se projette dans le personnage, ni pour la comédienne l'incarnant et qui, au cours d'une improvisation sur le thème de la jalousie proposée par le metteur en scène, en profite pour adresser des reproches bien réels à son partenaire – son amoureux dans la vie –, ni pour le facteur (Carl Bécharde) qui entre à ce moment et s'inquiète de la tournure de la discussion : « On dirait que ça va mal. Ils sont sérieux, là, ou bien donc ils jouent ? » « C'est sérieux : ils jouent », rétorque le metteur en scène.

La réalité devient de moins en moins étanche, également, pour le personnage central, Renard (Michel Côté), policier chargé d'enquêter sur la jeune fraudeuse. Devenu sourd après avoir reçu une balle à la tempe, il peut se couper à loisir du monde extérieur en baissant le volume de son appareil auditif (ou, au contraire, capter des conversations à distance, autre façon d'intervenir sur le réel). Comme Maria, il est aux prises avec un souvenir douloureux : celui de sa femme assassinée sous ses yeux dans un souk. « La vie n'est que le rêve d'un rêve. C'est autre part qu'on est éveillé », se répète-t-il en errant dans les rues de Montréal à la recherche de la fascinante Mademoiselle Julie. Cette phrase, il l'a lue par hasard sur l'affiche d'un spectacle. Mais pour cet homme qui échappe trois fois à la mort (la balle à la tempe, une tonne de briques tombées d'un échafaudage et, au moment du coup de théâtre final, une balle dans le poumon), la vie est faite de signes, de croisements, de coïncidences ; c'est une destinée qu'il suit sans s'étonner, un peu absent de la réalité : il n'est pas insignifiant qu'au mur de sa chambre soit accrochée *l'Oreille coupée* de Van Gogh, *écho* de sa perception schizophrénique de sourd et d'homme blessé, isolé dans une autre réalité. Le poids du souvenir, dirait-on, paraît bien plus réel que le reste, comme si la seule réalité palpable était cette mort en direct, qui lui revient sous forme de clichés en cascade – clichés qui, de surcroît, existent bel et bien, car il faisait des photos de sa femme au moment où elle s'est effondrée.

Ces photos, Renard les conserve dans un coffret, mais cela ne doit pas leurrer : prises figées du réel, ce sont elles qui le tiennent captif, prisonnier du passé. De la même façon, les scènes du passé de Maria, en noir et blanc, qu'elle se repasse comme un vieux film, l'emprisonnent : l'univers théâtral de la mère s'est refermé sur l'enfant, univers familial que la jeune femme recherche en allant tâter le velours des costumes dans les loges et qu'elle retrouve chez elle, où elle vit entourée de mannequins. Un micro que Renard a dissimulé dans le manteau de la mystérieuse Mademoiselle Julie le relie, grâce à l'appareil auditif, à son univers imaginaire. Dans une très belle scène où elle lit, comme toujours, la pièce de Strindberg, il lui donne la réplique à distance, s'infiltrant ainsi au cœur de son monde secret.

Unis dans la fiction, ils se rejoindront tout à fait à la faveur d'un quiproquo adressé au destin : l'actrice qui joue Mademoiselle Julie veut mourir parce que celui qu'elle



Maria en Mademoiselle Julie (Macha Grenon) dans *Erreur sur la personne*, un film de Gilles Noël (Québec, 1995).
Photo : Céline Lalonde.

aime, et qui joue Jean, est l'amant de celle qui joue Christine ; le soir de la première, elle charge l'arme qui servira dans la pièce au suicide du personnage – et au sien ; or Maria, qui court au-devant de son destin comme pour répéter celui de sa mère, lui administre du chloroforme dans sa loge avant le spectacle. C'est elle qui jouera ce soir Mademoiselle Julie. Elle entre donc, sous le regard éberlué du metteur en scène et de l'acteur. Le premier incite le second à donner la réplique à l'intruse : *the show must go on*. Avant la scène finale, la « vraie » Mademoiselle Julie tente de prévenir le drame, mais elle est retenue en coulisse par le metteur en scène. Assis dans la salle, Renard comprend le danger et se précipite. Par un faux geste, Maria tire sur son sauveur. Dans ses yeux horrifiés, on voit qu'à l'instant la réalité vient de la rattraper, comme si le drame présent avait chassé l'ancien.

Alors qu'ils se croisaient et se perdaient sans cesse, leurs vies convergent à ce moment indéterminé, sur la frontière entre la réalité et le théâtre : quand il va vers la scène et atteint son univers à elle, interrompant la fiction théâtrale, et quand elle descend du plateau, telle une actrice qui sort de son personnage. Ils quittent tous deux leur monde isolé – c'est du moins ce que suggère la fin, où, sur l'image d'un appareil médical indiquant des fonctions vitales normales, la voix *off* de Maria, confiante, assure qu'« il va vivre ».

Il y aurait beaucoup à dire encore sur le film de Gilles Noël, sur sa poésie, sur ses images et ses silences suggestifs qui nous font glisser dans l'intériorité du personnage

de Renard (Michel Côté, subtil et suave, trouve là un rôle substantiel) et, enfin, sur la finesse de son scénario où l'humour sait s'effacer devant la gravité.

Mighty Aphrodite/Maudite Aphrodite de Woody Allen

Chez Woody Allen, on s'en doute, on est loin de cette gravité, même si cette fois c'est la tragédie grecque qui est conviée à participer activement à l'univers cinématographique. Si, dans le film de Campion, le théâtre vient souligner la tragédie, chez Woody Allen, les interventions du chœur grec et de Cassandre, intégrées à l'action de façon réaliste, désamorcent les velléités de tragédie. Et si le héros de Gilles Noël semble porté par son destin, sensible aux hasards qui le mènent jusqu'à celle qui, vraisemblablement, devait remplacer l'absente, le héros de *Mighty Aphrodite* veut contrôler le destin pour parer à toute éventualité.

Woody (appelons-le ainsi : je n'ai pas retenu le nom du personnage interprété par le réalisateur) veut connaître la mère de son fils adoptif, Max, qu'il trouve tout à fait génial et qu'il veut prémunir, le cas échéant, contre quelque héritage congénital. Le chœur gronde : il n'a pas le droit d'intervenir dans le destin de Max ni dans celui de la mère. Cassandre s'agite, qui voit du danger partout. Quand Woody fouille dans les dossiers des services publics pour trouver le nom de la mère de l'enfant, le coryphée s'indigne, sous prétexte que c'est illégal, mais se voit rabrouer : « Pas étonnant que tu sois resté chef de chœur ! », car lui, Woody, n'a pas peur de l'action, il est de la trempe des héros. C'est ainsi qu'il parvient à dénicher la plantureuse et truculente Linda Hash, prostituée et vedette de films pornos, brave fille, attachante, juste assez intelligente pour se douter qu'elle n'est pas très futée. Il s'évertuera à la remettre dans la bonne voie, tentera de lui trouver un bon prétendant pour que Max, s'il la retrouve un jour, ne découvre pas une femme aux mœurs légères.

Le visage terreux, portant des habits ayant traversé les âges, le chœur fait de cocasses implorations dans les ruines d'un théâtre grec et commente l'action, mais seuls le coryphée et Cassandre, interlocuteurs privilégiés, interviennent dans le réel en apparaissant à Woody. Malgré leur aspect de reliques de l'Antiquité, les Grecs dominent la réalité contemporaine, sur laquelle ils sont « branchés » : implorent-ils « Zeus ! Zeus ! », qu'un répondeur se déclenche : « Ici Zeus, je ne suis pas là pour le moment... » Actualisés, ils apparaissent comme de vieux routiers, considérant la réalité où évolue Woody comme une histoire de plus à raconter et qu'il faut bien terminer en beauté puisque la mode est au *happy end*.

Et le destin dont ils se réclament et dont Woody se moque aura le dernier mot, *fatum* truqué ici par le Zeus des vœux... Les efforts du père adoptif pour caser la mère naturelle échoueront : la bonne Linda trouvera toute seule l'homme de sa vie, un beau pilote tombé en panne et tombé du ciel sur sa route... Et le narrateur de s'exclamer : « Quel *deus ex machina* ! »

Qui a dit que le cinéma est parfois trop théâtral ? ◆