

« Jacques et son maître »

Michel Biron

Numéro 81, 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/25535ac>

[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

Biron, M. (1996). Compte rendu de [« Jacques et son maître »]. *Jeu*, (81), 177–180.

« Jacques et son maître »

Texte de Milan Kundera. Mise en scène : Martine Beaulne, assistée d'André Rioux et de François Cormier ; décor : Richard Lacroix ; costumes : Mérédith Caron, assistée de Normand Thériault ; maquillages : Angelo Barsetti ; éclairages : André Rioux ; musique originale : Silvy Grenier ; maître d'armes : Huy Phong Doan. Avec Normand Canac-Marquis (Jacques), Roch Castonguay (le Chevalier et un serviteur), Paul Doucet (Fils Bigre, Jean et le Commissaire), Rosalie Hudon-Fecteau (Agathe, Justine et une paysanne), Louise Laprade (l'Aubergiste), Annick Léger (les mères et une paysanne), Aubert Pallascio (le Marquis, le Juge et père Bigre) et Denis Roy (le Maître). Coproduction du Théâtre les Gens d'En Bas et du Théâtre français du CNA, présentée au Centre national des Arts (Ottawa) du 9 au 18 mai 1996, au Théâtre du Bic du 27 juin au 10 août 1996 et à l'Espace GO du 19 novembre au 14 décembre 1996.

Normand Canac-Marquis (Jacques) et Denis Roy (le Maître).
Photo : Raymond Charette.

Le XVIII^e siècle de Kundera

Jacques et son maître, hommage à Denis Diderot (Gallimard, 1971), le premier livre que Kundera ait écrit directement



en français, constitue un hommage non seulement à Diderot, mais aussi au XVIII^e siècle français auquel l'auteur de *la Lenteur* (Gallimard, 1995) ne cessera par la suite de retourner. Il n'y retournera toutefois pas en tant que dramaturge, mais plutôt en tant que romancier et essayiste, *Jacques et son maître* étant, sauf erreur, sa seule pièce de théâtre écrite ou traduite en français. On saura gré aux Gens d'En Bas et au CNA de nous la faire redécouvrir et de nous permettre d'apprécier ainsi la force de continuité de l'œuvre de Kundera.

On serait tenté d'ajouter toutefois, non sans un peu de malveillance sans doute, que ce choix permet au lecteur de Kundera de mieux comprendre pourquoi l'écrivain franco-tchèque n'a pas écrit davantage pour le théâtre. Le romancier ou l'essayiste observe le dramaturge par-dessus son épaule, et la pièce, malgré quelques bonnes scènes, n'est pas du meilleur Kundera. Bien que d'une intelligence égale à celle des autres textes de l'auteur, *Jacques et son maître* ressemble à une sottise vidée de toute émotion et à moitié efficace seulement, l'ironie se perdant quelque peu dans le jeu des subtiles variations que Kundera fait subir au texte de Diderot. Dès le début, on sent l'écrivain intimidé par la scène, comme pris d'un certain vertige devant des spectateurs trop nombreux, trop présents, trop voyeurs même (Diderot, lui, s'adresse à un lecteur, ce qui est bien différent). Il leur avoue candidement son inconfort, sa gêne d'être là devant eux à devoir composer avec leur amitié. La salle ne demandait pas mieux que d'entrer dans le jeu du valet et de son maître, mais elle était en même temps tenue à distance, comme si elle était forcée de prendre à la lettre le mot d'esprit de Jacques et de son maître lorsque, à peine

entrés sur scène, ils interpellent directement les spectateurs : « Ne pourraient-ils pas regarder ailleurs ? »

Que voient-ils, ces spectateurs ? Une forêt d'arbres inclinés, hauts comme des barreaux de prison montant jusqu'au ciel. Au milieu de cette forêt spectaculaire, Jacques et son maître toisent la salle puis s'en retournent au texte, enchaînant aussitôt avec la célèbre ouverture de *Jacques le fataliste* : « D'où venaient-ils ? Du lieu le plus prochain. Où allaient-ils ? Est-ce que l'on sait où l'on va ? » Du roman de Diderot à la pièce de Kundera, la situation de départ n'est guère changée, le texte est à peine modifié, mais les questions n'en résonnent pas moins de façon tout autre. C'est que, si les deux héros ne savent toujours pas où ils vont, nous savons, nous, d'où ils viennent : ce sont des créatures romanesques venues tout droit du XVIII^e siècle. Ils le savent d'ailleurs aussi bien que nous, puisqu'ils ne cessent de mettre en cause leur maître commun, qui, se disent-ils, n'était peut-être après tout qu'un mauvais poète, tout comme du reste leur nouveau maître contemporain qui les a replongés malgré eux dans le récit sans fin de leurs aventures amoureuses. Au lieu de rapporter leur discours à la seule fatalité dont Jacques se réclamait (c'était écrit là-haut, avait-il appris de son capitaine), ils sont la création de plusieurs maîtres successifs et deviennent moins le jouet de la fatalité que celui de la répétition infinie de l'histoire. « Que périssent tous ceux qui se permettent de réécrire ce



qui a été écrit, hurle le maître ! Qu'ils soient empalés et brûlés à petit feu ! Qu'ils soient châtrés et qu'on leur coupe les oreilles ! » Le problème s'est donc déplacé : il ne s'agit plus de savoir d'où l'on vient ni où l'on va, mais comment récrire une histoire sans verser dans la répétition, dans ce que Kundera nommera péjorativement le « rewriting ».

Normand Canac-Marquis (Jacques), Louise Laprade (l'Aubergiste) et Denis Roy (le Maître). Photo : Raymond Charette.

Le sens de la variation

Dans la mise en scène de Martine Beaulne, le plaisir de la variation constitue le fil conducteur de la pièce. C'est toujours la même histoire qui se répète, et pourtant les sentiments changent et leur valeur n'est jamais identique. Comme le dit Jacques après s'être aperçu que son histoire était risiblement semblable à celle de l'ignoble Chevalier de Saint-Ouen : nous avons commis exactement le même acte déshonorant (tous deux ont trompé leur meilleur ami pour séduire une femme) ; or, il est clair que je ne suis pas un salaud et que l'autre, le noble hypocrite, en est un. Approbation du maître, qui voit là l'amorce d'une

1. Denis Diderot, *Jacques le fataliste*, Paris, Garnier-Flammariion, 1970, p. 25.

grande vérité peut-être. Celui qui raconte l'histoire est gracié d'avance par ceux à qui il s'adresse, quels que soient ses méfaits et en dépit de son infériorité sociale, qui se retourne ici en une supériorité intellectuelle et humaine. Ainsi l'histoire de Jacques reproduit celle du Chevalier de Saint-Ouen et, par inversion, celle de son maître.

Par ailleurs, Martine Beaulne exploite des variations d'un autre ordre, qu'on appellerait volontiers intertextuel. Jacques et son maître sont identiques aux deux héros de Diderot, à ceci près qu'ils n'ont pas de cheval, ce qui les oblige à expliquer aux spectateurs comment ils peuvent voyager ainsi, en pleine forêt. En somme, ils doivent résoudre un problème de vraisemblance (comment deux « va-nu-pieds » peuvent-ils traverser la France ?) qui ne se posait pas à leurs ascendants romanesques. Ils y parviennent de la façon la plus simple, en invoquant les lois du genre auxquelles ils sont désormais astreints : s'il est facile d'introduire des chevaux dans un roman, on ne peut pas amener deux chevaux sur la scène.

Ces deux exemples de variations illustrent bien les deux niveaux de la pièce : d'une part, Kundera représente des intrigues parallèles qui conduisent aux mêmes actes et qui semblent se dédoubler l'une par l'autre ; d'autre part, le dialogue théâtral reprend, en l'accommodant aux besoins de la scène, le dialogue du roman. Il y a donc double réduplication, à la fois dans la fable représentée et dans le commentaire de ceux qui racontent la fable. À cela s'ajoutent des va-et-vient entre les deux niveaux, les narrateurs se glissant dans la peau de leur propre personnage pour s'en détacher ensuite et reprendre le fil de leur récit.

Bien que ces deux niveaux soient indissociables l'un de l'autre dans l'architecture de la pièce, ils ne bénéficient pas du même investissement scénographique. Même si, conformément à l'ironie de Diderot et Kundera, c'est surtout le « second degré » qui suscite les rires, Martine Beaulne exploite bien davantage le premier niveau, celui des intrigues parallèles. Le texte de Kundera lui laissait-il le choix ? Il aurait été difficile d'articuler toute la pièce autour du seul hommage à Diderot, en donnant plus de poids aux vérités philosophiques qui surgissent ici et là (par exemple : « Que vous regardiez n'importe où, partout, c'est en avant ») et dont la valeur tient justement à ce qu'elles ne se sont pas trop appuyées. Il a fallu, par conséquent, développer chacune des histoires relatées, mais au prix d'une superposition de l'image et du texte qui produit à peu près le même effet que lorsque Bernard Derome illustre sa lecture du journal télévisé avec des gestes idoines. D'intelligent qu'il était, le spectateur devient passif, en attendant que le sketch se termine et que l'on retrouve l'autre niveau, celui des jeux de langage.

Le cul d'Agathe

Ces moments creux se manifestent le plus souvent autour des personnages quasi muets de Justine et d'Agathe, les maîtresses respectives de Jacques et de son maître. La scène où Jacques et Justine, perchés au grenier, font semblant de faire quelque chose n'ajoutait rien à la pièce et aurait gagné à être évoquée de façon indirecte plutôt que représentée aussi superficiellement. L'actrice n'est pas en cause, mais bien son rôle qui semble superflu tout au long de la pièce. On se demande même s'il n'aurait pas été plus habile de ne pas introduire du tout Justine et Agathe sur scène, qui sont

moins des personnages que des figurantes ici. En revanche, le personnage de l'Aubergiste, joué avec aplomb par Louise Laprade, s'impose avec force, sans doute parce qu'il assume à son tour, au même titre que Jacques et son maître, le rôle de narrateur. La scène au cours de laquelle M^{me} de La Pommeraye essaie de séduire le Marquis tout en le poussant à épouser une fille de rue est l'une des plus réussies, portée de part en part par le spectacle du langage du personnage-narrateur et non par des quiproquos boulevardiers.

Dans la pièce de Kundera, le conflit entre le maître et l'esclave (ou le fait de marier un marquis à une fille de rue) crée toutes sortes de situations amusantes quoique attendues. Dans le couple inversé qu'ils forment, le maître a l'apparence tandis que le serviteur possède la substance. Le premier a le pouvoir, le second l'influence. Ce renversement de rôles avait un sens dans une société encore hiérarchisée (au sens que donne à ce mot l'anthropologue Louis Dumont), comme c'était le cas en France au XVIII^e siècle. Aujourd'hui, l'extraordinaire liberté à laquelle Kundera rend hommage à travers Diderot ne provient pas d'abord de ces inversions symétriques, mais du pur besoin de raconter et d'écouter l'histoire des amours de Jacques. Ainsi le renversement des rôles est surtout accentué par le fait que le maître se place de lui-même en situation de dépendance vis-à-vis de son serviteur, l'implorant de continuer le récit de ses amours. Réciproquement, Jacques, s'il fait languir son maître, ne se résout pas à ne pas raconter son histoire et cède si vite aux désirs de son auditeur que le spectateur n'a pas le temps d'éprouver d'impatience, tout juste celui de s'amuser de voir les deux hommes se prendre au jeu de leur récit.

Ils le font de brillante façon, même s'ils semblent toujours pressés d'en finir et d'en rire, ce qu'ils font à la toute fin, dans une apothéose quelque peu forcée où on les voit se jeter dans les bras l'un de l'autre puis éclater de rire.

Derrière le rire faussement ingénu qui unit le maître et le valet, il y a plus toutefois que la seule nécessité de partager un récit. Dire cela, c'est ramener les choses à une célébration trop idéale de la littérature en se flattant de croire que la société actuelle ne veut plus de la littérature et qu'il faut donc la lui proposer comme une valeur absolue. Or, l'hommage à Diderot dépasse le seul hommage à la littérature et vise la liberté du langage, peu importe qu'il soit littéraire ou non. Le langage de la pièce est d'une vulgarité toute masculine qui pourrait se résumer par la question suivante : le cul de Justine ou de Denise, dont Jacques tombe tour à tour amoureux, vaut-il celui d'Agathe ? En entendant réciter la fable immorale de la Gaine et du Coustelet, que le maître ne peut s'empêcher d'apprécier, on comprend pourquoi Kundera aime tant le XVIII^e siècle : une telle liberté de langage est rare aujourd'hui. Reste la citation ou le plaisir inépuisable et pervers de la variation. On aurait tort de s'en priver.

Michel Biron