

**Résister**  
*Le Cid, Nathan le sage, La Serva Amatorosa*

Benoît Melançon

---

Numéro 85 (4), 1997

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/25554ac>

[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

Melançon, B. (1997). Compte rendu de [Résister : *Le Cid, Nathan le sage, La Serva Amatorosa*]. *Jeu*, (85), 30–36.

BENOÎT MELANÇON

# Résister

Certaines mises en scène devraient tout avoir pour déplaire : les concepteurs paraissent céder au goût du jour, vouloir séduire le public à coups d'accommodements, bousculer les primats historiques fondamentaux des œuvres. D'autres, au contraire, devraient emporter l'adhésion : on prévoit de s'y amuser, l'imagination visuelle est au rendez-vous, les comédiens sont convenables. Or c'est l'inverse qui parfois se produit : on est ravi là où on ne devrait pas l'être, et ennuyé quand on aurait cru être convaincu.

## L'Espagne médiévale, les *Hells Angels* et la démocratie

Serge Denoncourt, en montant *le Cid* au Théâtre Denise-Pelletier, jouait gros. Comment faire passer ce texte auprès d'un public majoritairement scolaire ? Est-il possible de l'adapter pour les spectateurs, jeunes ou non, de 1997 ? Le metteur en scène apportait une première réponse à ces questions par le dessin des costumes, en mêlant la tradition et l'actualité, de classiques robes sombres et des cuirs noirs et rouges tirés du cinéma – *Blade Runner*, *Mad Max* – ou des informations télévisées – *Hells Angels* et consorts : « Gormas », pouvait-on lire au dos du blouson en cuir de don Gomès, tandis que Chimène, sa fille, revêtait une ample robe d'une coupe sans âge. Ce mélange des styles empêchait une lecture univoque : ce qui était donné à voir n'était d'aucune époque, même si cela évoquait des événements médiévaux, leur dramatisation au XVII<sup>e</sup> siècle, le monde d'aujourd'hui, voire un futur proche.

Le décor, réduit au minimum, n'était pas plus précis sur le plan chronologique : côté cour, deux massifs piliers qu'on imaginait de pierre – et voilà. La caractérisation des espaces devait donc prendre appui sur autre chose que sur le décor : les accessoires, les éclairages, l'occupation du lieu scénique. Peu nombreux, les accessoires désignaient un cadre spatiotemporel – les passes d'armes sont d'une époque révolue – et une volonté de mise à distance de ce cadre – dans la vie quotidienne, fût-elle princière, les vêtements ne descendent généralement pas des cintres, pas plus que les cartes : les fers dont sont armés les bras de don Gomès (Daniel Gadouas), de don Diègue (Aubert Pallascio), de don Rodrigue (Patrice Godin) et de don Sanche (Gabriel Sabourin) signaient l'appartenance

### *Le Cid*

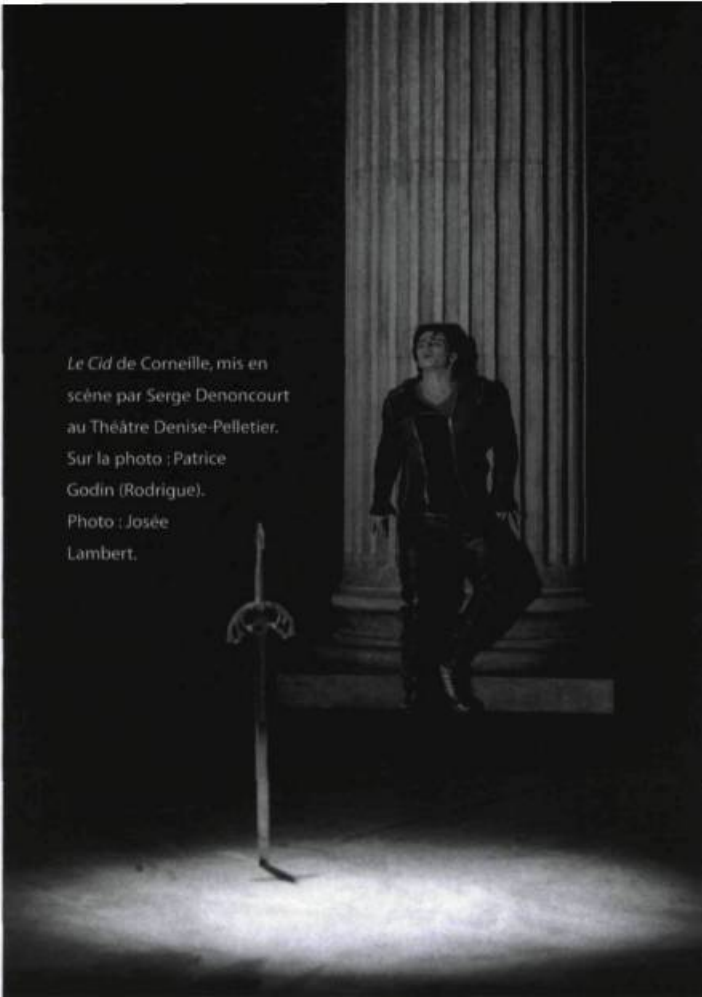
TEXTE DE PIERRE CORNEILLE. MISE EN SCÈNE : SERGE DENONCOURT, ASSISTÉ DE GENEVIÈVE LAGACÉ ; SCÉNOGRAPHIE : LOUISE CAMPEAU ; MUSIQUE ORIGINALE : MICHEL SMITH ; COSTUMES : LUC BÉLAND, ASSISTÉ DE LINDA BRUNELLE ; ÉCLAIRAGES : MICHEL BEAULIEU ; ACCESSOIRES : VICTORÉ PROPS ; CONSEILLÈRE EN DICTION : HUGUETTE UGUAY ; MAQUILLAGES, COIFFURES : ANGELO BARSETTI. AVEC ANNICK BERGERON (L'INFANTE), JEAN-FRANÇOIS BLANCHARD (DON ARIAS), CÉLINE BONNIER (CHIMÈNE), PIERRE CHAGNON (LE ROI), DANIEL GADOUAS (DON GOMÈS, COMTE DE GORMAS), PATRICE GODIN (DON RODRIGUE), HAN MASSON (LÉONOR), AUBERT PALLASCIO (DON DIÈGUE), MARCEL POMERLO (DON ALONSE), GABRIEL SABOURIN (DON SANCHE) ET MONIQUE SPAZIANI (ELVIRE). COPRODUCTION DU THÉÂTRE DENISE-PELLETIER ET DU THÉÂTRE FRANÇAIS DU CENTRE NATIONAL DES ARTS, PRÉSENTÉE AU THÉÂTRE DENISE-PELLETIER DU 30 SEPTEMBRE AU 24 OCTOBRE 1997.

### *Nathan le Sage*

TEXTE DE GOTTHOLD EPHRAÏM LESSING ; TRADUCTION : FRANÇOISE REY. MISE EN SCÈNE ET VERSION SCÉNIQUE : ALEXANDER LANG ; ASSISTANCE À LA MISE EN SCÈNE : JOSAPHA MICARD ET LAURENT MUHLEISEN ; COLLABORATION ARTISTIQUE : ELISABETH GAULHOFER ; DÉCOR ET COSTUMES : MARCEL KELLER, ASSISTÉ D'ANGÉLIQUE PFEIFFER ; ÉCLAIRAGES : HANS HAAS ; MAQUILLAGES : COLETTE KRAMER. AVEC VINCENT DE BOUARD (LE SULTAN SALDIN), MICHEL FAVORY (NATHAN), CATHERINE FERRAN (DAJA), ÉRIC FREY (UN DERVICHE), THIERRY HANCISSE (UN JEUNE TEMPLIER), JEAN-FRANÇOIS RÉMI (UN FRÈRE CONVERS), CÉLINE SAMIE (RECHA), IGOR TYCZKA (LE PATRIARCHE DE JÉRUSALEM), PHILIPPE CARLE-EMPEREUR, JÉRÔME CROSNIER, GERSENDE DUFROMENTEL, HENRI HAMELIN, JEAN-PIERRE LE CLOAREC, ALEXANDRA ROBERT, LENY SELLAN ET VINCENT VERNILLAT. PRODUCTION DE LA COMÉDIE-FRANÇAISE, PRÉSENTÉE DU 18 OCTOBRE 1997 À FÉVRIER 1998.



*Le Cid* de Corneille, mis en scène par Serge Denoncourt au Théâtre Denise-Pelletier. Sur la photo : Patrice Godin (Rodrigue). Photo : Josée Lambert.



### **La Serva amorosa**

TEXTE DE CARLO GOLDONI ; TRADUCTION : MARCO MICONE. MISE EN SCÈNE : DANIEL ROUSSEL, ASSISTÉ DE LORRAINE BEAUDRY ; DÉCOR : DAVID GAUCHER ; COSTUMES : MÉRÉDITH CARON ; ÉCLAIRAGES : CLAUDE ACCOLAS ; MUSIQUE : CLAIRE GIGNAC ; ACCESSOIRES : JEAN-MARIE GUAY ; MAQUILLAGES : ANGELO BARSETTI. AVEC MARKITA BOIES (CORALINE), STÉPHANE BRETON (LELIO), VIOLETTE CHAUVEAU (ROSOURA), STÉPHAN CLOUTIER (ARLEQUIN), MICHEL LAPERRIÈRE (BRIGHELLA), MARC LEGAULT (MAÎTRE AGAPITO), GÉRARD POIRIER (OTTAVIO), SERGE POSTIGO (FLORINDO), LINDA SORGINI (BEATRICE) ET GHYSLAIN TREMBLAY (PANTALON). PRODUCTION DU THÉÂTRE DU NOUVEAU MONDE, PRÉSENTÉE DU 30 SEPTEMBRE AU 25 OCTOBRE 1997.

historique des personnages, mais le châle noir de Chimène (Céline Bonnier) et la carte de Séville attaquée par les Maures (IV.iii), lorsqu'ils tombaient des nues, montés sur des cadres, indiquaient que l'on était au théâtre. Les éclairages découpaient le plateau en espaces contrastés : là on se battait (I.iii), ici on avouait son amour (II.v ou III.i-iv), ailleurs on s'inclinait devant son roi (V.vii), après avoir été « éprouvé » par lui (IV.v). Dans un univers apparemment sans mur, il y avait néanmoins des frontières à respecter. Pour délimiter l'espace régalien, le metteur en scène avait réglé les déplacements des membres de la cour de telle sorte qu'ils partaient souvent du fond du plateau, pour ensuite s'approcher de l'orchestre : cette profondeur du champ, pour le dire avec le vocabulaire du cinéma, conférait au roi de Castille (Pierre Chagnon) et à sa suite leur majesté.

Cet aspect de la scénographie était capital, car il renvoyait à ce qui constitue peut-être la grande difficulté de la pièce de Corneille pour un créateur contemporain. Pour les créateurs originaux de la pièce, on peut supposer que le traitement du personnage du roi exigeait déférence : la nature de la société d'Ancien Régime et l'argument de la pièce font de lui le pivot du *Cid* – c'est parce que le roi a préféré, comme gouverneur,

don Diègue à don Gomès et que celui-ci a battu l'autre en duel que Rodrigue, le fils du premier, tue le second ; c'est encore le roi qui pose ses conditions à la demande de vengeance de Chimène quand elle réclame la tête de l'assassin de son père ; c'est enfin lui qui, littéralement, a le dernier mot de la pièce, en imposant à Rodrigue de différer son « hymen » avec Chimène, et de laisser « faire le temps, [sa] vaillance et [son] roi ». Toutefois, depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, les choses ont considérablement changé et la hiérarchisation comportementale des sociétés d'ordres n'a plus force de loi : soit le metteur en scène cherchera à retrouver l'historicité de l'œuvre, et il respectera la dignité que l'on doit aux classiques (« Jamais à son sujet un roi n'est redevable »), soit il contestera la pertinence de cette interprétation, et il obligera le public à réfléchir au rôle de la figure royale, hier comme aujourd'hui, suivant en cela l'exemple de Corneille lui-même dans l'« Examen » de sa pièce (« je me suis cru bien fondé à le faire agir plus mollement qu'on ne ferait en ce temps-ci, où l'autorité royale est plus absolue »). Denoncourt est de ceux qui refusent de se plier à la tradition, du moins sans réflexion préalable. D'une part, on l'a vu, il mettait en relief l'importance du roi en lui réservant un espace scénique

particulier. D'autre part, et *contradictoirement*, il l'avait engoncé dans un costume frisant le burlesque – mi-gisant médiéval, mi-carte à jouer – et il lui avait demandé une diction raboteuse – tantôt noble, tantôt risible. Qui connaît la place de la voix dans le travail de Denoncourt et les prestations antérieures de Pierre Chagnon, notamment au Théâtre UBU, sait que c'était là un choix de mise en scène, et non le fruit de faiblesses dans son jeu : si l'autorité royale a disparu dans les sociétés démocratiques, si l'honneur et la gloire (dans l'acception ancienne du mot) n'y ont de fondement qu'individuel, le théâtre qui les donne à voir et à entendre n'est-il pas en droit de s'interroger sur ce qu'ils peuvent bien représenter – et sur les façons de les représenter ?

On aurait pu craindre le pire de certains des partis pris de Serge Denoncourt pour son *Cid*. Déguisés en loubards stylisés, les comédiens auraient pu jouer un quelconque *Hells Angels à Séville*. Le manège du châle et de la carte aurait pu n'être qu'un effet visuel gratuit. Le roi, seul parmi les personnages à s'attirer les rires de la salle, aurait pu faire sombrer le spectacle dans le comique. De même, le nombre de répliques figées par la tradition scolaire aurait pu le ramener à une série de prévisibles moments de bravoure – « Ô rage ! ô désespoir ! ô vieillesse ennemie ! », « Rodrigue, as-tu du cœur ? », « Va, cours, vole, et nous venge », « À moi, comte, deux mots », « Je suis jeune, il est vrai ; mais aux âmes bien nées § La valeur n'attend pas le nombre des années », « Mes pareils à deux fois ne se font point connaître, § Et pour leurs coups d'essai veulent des coups de maître », « À vaincre sans péril, on triomphe sans gloire », « Va, je ne te hais point », « Cette obscure clarté qui tombe des étoiles », « Et le combat cessa faute de combattants », « L'amour n'est qu'un plaisir, l'honneur est un devoir », etc. Pourquoi ces craintes sont-elles restées infondées ?

D'abord parce que Denoncourt a refusé de privilégier une lecture – la traditionnelle contre la moderne, pour schématiser. Son spectacle est à la fois d'hier et de maintenant et, par conséquent, ni d'hier ni de maintenant. Le metteur en scène a bel et bien voulu rappeler que l'intrigue du *Cid* est une intrigue politique située dans un état de société dominé par le pouvoir royal, sur les plans historique autant qu'artistique, mais il a aussi fait ressortir la dimension passionnelle de cette intrigue et la jeunesse des protagonistes. Au-delà de la relation impossible entre Chimène et Rodrigue, c'est la passion guerrière des pères



Annick Bergeron (l'Infante)  
et Han Masson (Léonor)  
dans *le Cid* au Théâtre  
Denise-Pelletier. Photo :  
Josée Lambert.





*Le Cid* (Théâtre Denise-Pelletier, 1997). Patrice Godin (Rodrigue) et Céline Bonnier (Chimène). Photo : Josée Lambert.

et des fils qu'il a soulignée, autant que la passion contrariée de l'infante pour Rodrigue (« Je mis, au lieu de moi, Chimène en ses liens, / Et j'allumai leurs feux pour éteindre les miens »). Tragi-comédie, *le Cid* n'est ni une tragédie (on a retenu essentiellement le texte de 1637 et non celui de 1660, jugé trop sage), ni un drame romantique avant la lettre, ni seulement une pièce politique ; elle est tout cela, et mieux, 260 ans après sa création. Denoncourt ne l'a jamais oublié.

Si le spectacle était tellement prenant, c'était encore à cause de la fougue des acteurs, surtout les jeunes. Patrice Godin (Rodrigue), Céline Bonnier (Chimène) et Annick Bergeron (l'Infante) insufflaient aux vers de Corneille une puissance qui forçait l'admiration : l'écoute du public était là pour en témoigner. Les autres comédiens n'étaient pas toujours à la hauteur – le soir de la première, Monique Spaziani (Elvire) était inaudible en lever de rideau et Aubert Pallascio ne perdait pas que son duel à l'épée avec Daniel Gadouas –, mais peu importait : le public était entraîné par l'intensité des passions et obligé de s'interroger sur leur sens. Denoncourt a vu par où la pièce

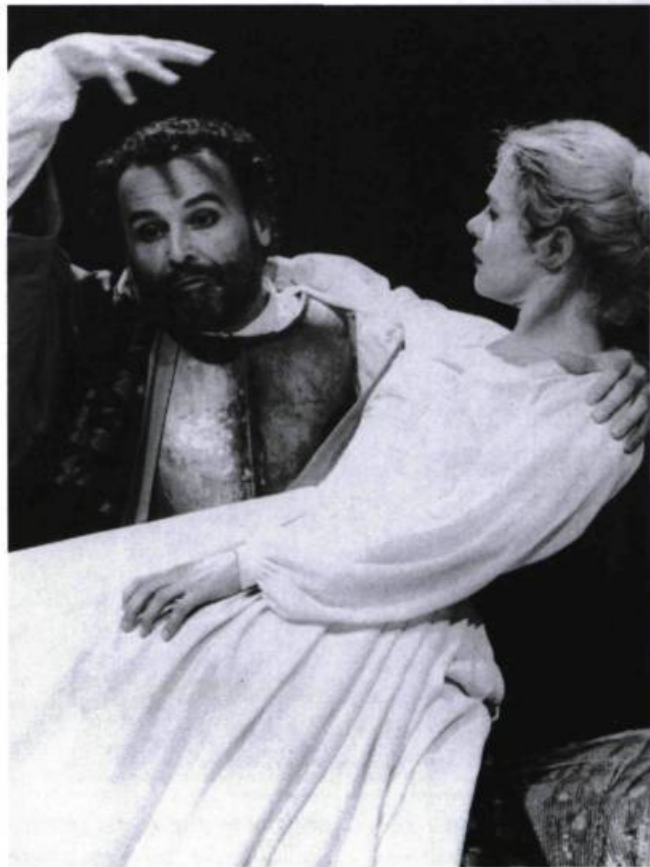
résistait le plus et il a refusé de ruser avec elle : tout en en faisant entendre la moindre réplique – ce qui n'est pas rien –, il a ciblé sa lecture, choisi sa résistance.

### Jérusalem, ses croisades, son boucher

Le hasard a fait que pendant les représentations du *Cid* à Montréal la Comédie-Française créait *Nathan le Sage* de Lessing. Quoique ce spectacle ait beaucoup souffert en France de la comparaison avec la mise en scène du même texte par Denis Marleau à Avignon (voir *Jeu*, 84, p. 104-114), il n'en reste pas moins que les décisions d'Alexander Lang jettent un jour nouveau sur les problèmes de la création des œuvres du passé.

Le texte de Lessing, monté dans la traduction de Françoise Rey, date de l'*Aufklärung*, mais il n'est pas aussi clairement déterminé par la structure politique d'Ancien Régime que celui de Corneille, ce qui en facilite en quelque sorte la lecture aujourd'hui. Qu'est-ce que ce « poème dramatique », en effet, pour son metteur en scène allemand ? Un éloge sans ambages de la tolérance (pas seulement religieuse) et de l'humanité. Dans la Jérusalem des Croisades, métaphore des fanatismes modernes pour Lang, le juif Nathan, soucieux de marier sa fille, et le sultan musulman Saladin, épris de justice, sont opposés radicalement au patriarche catholique, incarnation vivante de ce que Voltaire, un contemporain de Lessing, appelait « l'Infâme » : le préjugé, la persécution, le refus de l'altérité. Deux jours après avoir vu ce spectacle, apprendre par la télévision l'attentat de Louxor, qui a causé au-delà de quarante morts, en accentuait, comme si besoin était, la sanglante actualité.

Douloureusement inscrite dans cette actualité, l'intolérance des croyances et des nations que pourfend *Nathan le Sage* aurait pu se suffire à elle-même, mais Lang a voulu marquer le coup, et triplement. Au moment où tombe le rideau, la découverte de l'amour incestueux dans lequel allaient s'engager sans le savoir Recha, la fille adoptive de Nathan, et un jeune templier, qui l'a sauvée des flammes juste avant que ne commence la pièce, ne mène à aucune résolution dramatique : les personnages – Recha, Nathan, le templier, le sultan – regardent la salle, comme s'ils ne savaient comment réagir devant leur situation, et cela les dispense d'embrasser une religion contre une autre. Par ailleurs, Igor Tyczka semblait avoir pris pour modèle, dans son rôle de patriarche, un patriarche bien d'aujourd'hui, en l'occurrence Jean-Paul II : identique costume, semblable posture, pareille gestuelle. Lang a enfin ajouté à la pièce quelques participants de son cru : dans le décor oriental, autour d'un fortin, s'agitent non seulement les créatures de Lessing, mais un couple de touristes, dont les costumes disaient qu'ils étaient du XX<sup>e</sup> siècle, et un boucher au tablier maculé de sang, saucisses à la main. Dans une Terre sainte de carte postale se mêlaient un passé multiséculaire et les voyages organisés, les sentiments élevés et la matérialité des échanges.



Comme chez Denoncourt, cela aurait pu sombrer dans le ridicule et le racolage, et sous les mêmes espèces : adaptation abusive, volonté de plaire, recours désormais conventionnel à l'anachronisme. Pourtant, chez l'un et l'autre, on a su éviter cet écueil. Le jeu de Michel Favory et de Céline Samie y était pour beaucoup dans la mise en scène de Lang, le premier insistant sur la dignité de Nathan, la seconde refusant de peindre Recha en ingénue. De bout en bout, ils gardaient leur emprise sur des rôles qui auraient pu leur échapper, le marchand juif dans le stéréotype, la jeune fille dans les minauderies – pendant que Thierry Hancisse, en templier, hésitait, lui, entre la hauteur du guerrier et l'indétermination de l'amoureux. En outre, la résistance du public venait contenir les ardeurs du metteur en scène et empêcher que la création ne verse dans la caricature.

### **Venise, mariages et richesses**

Un spectateur québécois ne pouvait en effet qu'être frappé par la réaction du public de la Comédie-Française aux facéties d'Alexander Lang. Si ce spectateur a fréquenté les salles montréalaises ces dernières années – tous genres confondus –, il sait l'empire que le rire y exerce, comme il sait que les ruptures chronologiques, linguistiques ou stylistiques y sont reçues avec complaisance, et il aurait eu de quoi s'étonner de la tiédeur du public, non pas devant le spectacle dans son ensemble, mais lorsque le metteur en scène essayait d'en faire trop. Tel coup d'ombrelle de la touriste, telle appari-



tion du boucher, telle réplique prononcée avec l'évident désir de provoquer –, cela était reçu avec la plus grande réserve.

Cette réserve était absente pour *la Serva amorosa* au Théâtre du Nouveau Monde. Non qu'on y ait assisté aux débordements inspirés par une pièce aussi banale que *la Locandiera* – cependant sauvée par la performance de Sylvie Drapeau – ou aux incohérences du public devant *Andromaque* – on y riait ! –, pour prendre deux exemples dans l'histoire récente du TNM, mais les créateurs, sentant qu'on leur passerait un peu n'importe quoi, ne se sont guère donné de mal pour offrir de la pièce de Goldoni autre chose qu'une lecture convenue. On ne s'y ennuyait pas, mais on ne s'y amusait que médiocrement ; c'était partiellement la faute à ce faiseur de Goldoni, partiellement celle des concepteurs. L'italianité ostensible du spectacle et de ses alentours ne participait pas peu au sentiment de déjà-vu : servante en costume d'époque dans le hall, musique traditionnelle ou y prétendant dès l'accueil puis tout au long de la soirée, propos (« Basta ») et chansons en italien en voix *off* avant le lever du rideau et durant la pièce, danses rituelles. L'Italie doit être fort à la mode, pour qu'on la transforme ainsi en icône.

Affaire de mariage dont on connaît l'issue dès l'exposition – épousailles à conclure, personnages à bernier, fortunes à amasser, testament à protéger –, *la Serva amorosa* (1752) exige d'être jouée avec entrain : quand on sait où l'on va, il est préférable d'y aller rondement, sinon le risque est grand de s'égarer en chemin. Or la production du TNM manquait de rythme et, au bout de deux heures, on rêvait d'un dénouement rapide. N'était-il pas évident depuis le début que Florindo allait rentrer dans les bonnes grâces de son père Ottavio et épouser Rosaura, qu'Ottavio allait être tiré des griffes de Beatrice, sa cupide épouse, que Coraline allait se révéler la maîtresse femme qu'annonçait le titre, en plus de se trouver un mari ? Pourquoi ne pas aller droit au but ? Il est vrai que le metteur en scène, Daniel Roussel, n'avait pas à chercher à convaincre le public, gagné que ce dernier était par avance à l'auteur et à la rigolade. Il prenait donc le temps de déplacer à vue les trois grandes armoires du décor – on s'y attendait –, d'élaborer des tableaux – il y en avait un à la tombée du rideau –, de demander aux comédiens, notamment Markita Boies (Coraline), de jouer pour la salle – complicité oblige.

Cela étant, il pouvait arriver que le spectacle sorte de son long cours tranquille. Après l'entracte, une scène de tromperie orchestrée par Beatrice, qui se retournera contre elle à cause de l'industrie de Coraline, était une évidente réussite visuelle : à la lueur des candélabres et des lanternes, autour du (faux) cadavre d'Ottavio, dans un décor en bois où les éléments s'emboîtaient les uns dans les autres, les deux femmes rivalisaient d'astuce sous les yeux d'une troupe de personnages auxquels le sens des événements échappait. Il faudrait de même souligner l'ingéniosité du décor de David Gaucher et des éclairages de Claude Accolas, qui, contrairement au reste du spectacle, laissaient une impression durable sur des spectateurs languissants. (Il n'est sûrement pas indifférent que l'on ne retienne de cette *Serva amorosa* que des images.)

Les comédiens du *Cid* et de *Nathan le Sage*, soit par leur ardeur, soit par leur maîtrise et leur retenue, actualisaient des œuvres anciennes, et leur metteur en scène sa-

*Nathan le Sage* de Lessing, présenté à la Comédie-Française en 1997. Sur la photo : Michel Favory et Céline Samie. Photo : Christian Brachwitz, tirée du programme.



*La Serva amorosa* de Goldoni, mise en scène par Daniel Roussel au TNM en 1997. Sur la photo : Linda Sorgini (Beatrice), Gérard Poirier (Ottavio) et Ghyslain Tremblay (Pantalon). Photo : Roland Lorente/Atlas.

vait exploiter cette ardeur et cette maîtrise. Dans *la Serva amorosa*, à l'exception de la méconnaissable Linda Sorgini en Beatrice – elle est au sens propre celle qui anime les marionnettes que constituent son mari et son fils – et, surtout, de Stéphane Breton en Lelio, les interprètes en faisaient juste trop ou juste trop peu. Juste trop : Markita Boies (Coraline), qui renchérisait sur son caractère, plus femme forte que nature, n'hésitant jamais à bien marquer ses bons mots (« Comme si l'esprit intéressait les hommes ! ») ; Gérard Poirier (Ottavio), dont le registre comique ne connaît qu'une forme, le chevrottement du vieux birbe égrillard. Juste trop peu : Serge Postigo (Florindo), qui, à sa décharge, devait incarner un rôle fade ; Michel Laperrière (Brighella) et Stéphan Cloutier (Arlequin), en personnages masqués qu'ils n'ont pas su défendre avec conviction ou constance. À côté de ceux-là, les autres rôles – Pantalon, Rosaura, Agapito – étaient honnêtement joués. Aucun n'était responsable de l'ennui diffus que distillait cette production, mais aucun ne la sauvait non plus.

*Le Cid* et *Nathan le Sage* auraient pu être des échecs artistiques ; la lecture d'un metteur en scène les en protégeait. Chez Roussel, rien de tel – ni échec ni lecture : le tout-venant d'un théâtre qui a oublié de résister. ¶