

Scapin un archétype au sein de deux institutions

Gilbert David

Numéro 89 (4), 1998

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/16523ac>

[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

David, G. (1998). Scapin : un archétype au sein de deux institutions. *Jeu*, (89), 8–16.

Scapin : un archétype au sein de deux institutions

Ceci n'est pas une critique...

Il se trouve que j'ai vu en début de saison 1998-1999 deux productions des *Fourberies de Scapin* à quelques semaines d'intervalle, une première fois à la Comédie-Française, la seconde au Théâtre Denise-Pelletier. Dans les circonstances, disons-le d'emblée, il ne me semble pas primordial d'en proposer maintenant une critique, au sens habituel du terme. La presse quotidienne et les médias électroniques, à Paris comme à Montréal, s'en sont déjà acquittés. Le genre, comme chacun sait, a ses mérites et ses limites – y compris dans une revue comme *Jeu*. N'y aurait-il pas mieux à faire, à bonne distance de l'événement ? Par exemple, une analyse de la réception journalistique ici et là ne serait pas sans intérêt. Pour ma part, je préfère tenter de vérifier si l'analyse du lieu et des discours d'accompagnement d'une production ne serait pas de quelque utilité pour comprendre la *place* occupée par tel ou tel théâtre dans une société donnée. En d'autres mots, à travers l'étude comparée de deux productions des *Fourberies de Scapin*, je chercherai à circonscrire ce qui oriente le *sens social* d'une représentation théâtrale, au-delà du jugement de valeur qui traverse obligatoirement toute critique, peu importe son argumentaire.

Le manque d'argent n'explique pas tout

La Comédie-Française, avec une subvention annuelle de l'État qui dépasse les 40 millions de dollars, propose avec la salle Richelieu (1790) une sorte de palais, trahissant ses origines aristocratiques jusque dans ses marbres et ses salons luxueux dont l'un abrite (sous plexiglas) le fauteuil vermoulu où s'est affaissé l'auteur-interprète du *Malade imaginaire* en 1673. De son côté, le Théâtre Denise-Pelletier (TDP), avec moins d'un million de dollars de subvention par année – toutes sources confondues –, exhibe son kitsch d'ex-cinéma de quartier, le Granada, avec en prime un *blow-up* en couleurs de madame Pelletier qui semble sortir tout droit d'un salon de beauté. Là-bas, la mère de toutes les institutions théâtrales en France, en plein cœur de la capitale d'un pays de 60 millions d'habitants, ici une fragile entreprise qui vivote « à l'Est » de la métropole amochée d'une province de 7 millions et quelques d'individus.

Les Fourberies de Scapin

TEXTE DE MOLIÈRE. MISE EN SCÈNE : JEAN-LOUIS BENOIT, AVEC LA COLLABORATION ARTISTIQUE DE FRÉDÉRIC BÉLIER-GARCIA ; DÉCOR ET COSTUMES : ALAIN CHAMBON ; LUMIÈRES : ALAIN BANVILLE. AVEC CHRISTIAN BLANC (ARGANTE), MALIK FARAOUN (GÉRONTE), ISABELLE GARDIEN (HYACINTE), GÉRARD GIROUDON (SCAPIN), ODILE GROSSET-GRANGE (CARLE), NICOLAS LORMEAU (LÉANDRE), LAURENT D'OLCE (OCTAVE), BRUNO RAFFAELLI (SYLVESTRE), DELPHINE SALSKA (NÉRINE) ET FLORENCE VIALA (ZERBINETTE). PRODUCTION DE LA COMÉDIE-FRANÇAISE, REPRISE À LA SALLE RICHELIEU (PARIS), À COMPTER DU 9 SEPTEMBRE 1998.

MISE EN SCÈNE : JOSEPH SAINT-GELAIS ; SCÉNOGRAPHIE : JULIE CHARLAND ; COSTUMES : MARIE BELLEMARE ; ÉCLAIRAGES : CLAUDE COURNOYER ; MUSIQUE ORIGINALE : PIERRE VOYER. AVEC OLIVIER AUBIN (CARLE), STÉPHANE BELLAVANCE (OCTAVE), SOPHIE BOURGEOIS (ZERBINETTE), CHANTAL DESLAURIERS (NÉRINE), MATHIEU GAUDREAU (SYLVESTRE), SÉBASTIEN GAUTHIER (ARGANTE), MARTIN HÉROUX (SCAPIN), MAUDE NANTEL (HYACINTE), PATRICE ROBITAILLE (LÉANDRE) ET CLAUDE TREMBLAY (GÉRONTE). PRODUCTION DU THÉÂTRE DENISE-PELLETIER (MONTRÉAL), PRÉSENTÉE DU 29 SEPTEMBRE AU 24 OCTOBRE 1998.



Claude Tremblay (Géronte)
et, à l'arrière-plan, Martin
Héroux (Scapin) dans les
Fourberies de Scapin au
Théâtre Denise-Pelletier.
Photo : Josée Lambert.

Groulx. Que viennent-ils faire dans cette galère ? Ils ont beau avoir été « bien formés », la mise en scène de Joseph Saint-Gelais les pousse vers les facilités de la « composition ». Joseph Saint-Gelais a, dit-on, beaucoup fréquenté Molière, mais son travail sur *Scapin* est superficiel, sans véritable enjeu scénique. En bout de piste, cela fait passablement vieux jeu, en dépit de la jeunesse de la distribution... J'y reviendrai.

Évitons pourtant de ne voir dans ce statut contrasté qu'une simple histoire de gros sous. On peut en effet avoir beaucoup d'argent et un petit esprit, et vice-versa.

Ainsi, l'une et l'autre compagnies se réclament des « grands textes ». Là s'arrête toutefois la ressemblance. Car, pour l'une, le théâtre de répertoire (du plus ancien au contemporain) appelle un travail artistique en profondeur (c'est-à-dire *critique*), tandis que, pour l'autre, le répertoire mondial semble être une simple commodité, un fonds qui sert des fins avant tout *pédagogiques*, en périphérie de l'art. La Comédie-Française incarne aujourd'hui une vision élitaires qui n'est en rien conservatrice. Antoine Vitez est déjà passé par là¹. La représentation des textes n'y est pas assujettie au postulat traditionnel qui voudrait que le sens d'une œuvre soit arrêté une fois pour toutes, prisonnière qu'elle serait de quelques clichés rassurants. Avec Didier Bezace, Jean-Louis Benoit a fondé le Théâtre de l'Aquarium en 1970 et il fait partie de la génération post-soixante-huitarde qui a remodelé en profondeur le paysage théâtral. Sa mise en scène de *Scapin* est tonique, précise et inventive, de sorte que l'œuvre en est grandie. Au TDP, Molière n'a plus grand-chose à dire, et l'on y joue à fond la carte du gros divertissement. Pour le public d'adolescents, on a choisi de jeunes interprètes, frais émoulus pour la plupart de l'option-théâtre du collège Lionel-

1. À vrai dire, ce fut loin d'être toujours le cas à la Comédie-Française, pour s'en tenir à son destin depuis 1945. C'est une raison de plus pour ne pas désespérer tout à fait des prétendues institutions théâtrales du Québec.

Lieux de mémoire et mise en marché

Ces deux théâtres sont, chacun à sa manière, des lieux de mémoire. L'activité théâtrale est toujours au présent, mais elle a un passé qu'atteste ou non le lieu théâtral. Au Théâtre Français, les bustes en marbre des auteurs tutélaires – Molière, Corneille, Racine, etc. – ont valeur emblématique : ce théâtre est, on l'a dit, voué aux « grands textes », d'où la consécration sculpturale des auteurs. Au TDP, la mémoire est photographique et elle célèbre les pionniers du théâtre montréalais, d'Antoine Godeau à Jean Duceppe – la « série » de portraits de fondateurs de compagnies s'arrête avec ce dernier en 1973... Autrement dit, le théâtre est le fait d'entrepreneurs, non d'auteurs².

La salle Richelieu est un théâtre à l'italienne qui peut loger 892 spectateurs. Cette salle est chaleureuse, presque intimiste. On gagne certes à y avoir une place au parterre – à la rigueur dans une baignoire, ce qui fut mon cas cette fois-ci –, plutôt qu'à la troisième galerie ou dans une loge latérale, mais l'acoustique est partout de grande qualité, y compris pour les places « aveugles », je le sais d'expérience. Le Théâtre Denise-Pelletier contient quelque 889 fauteuils, mais son acoustique est désastreuse, ce qui pousse les acteurs à forcer leur voix, en criant aux oreilles des spectateurs assis aux premières rangées pour être compris des plus éloignés. Cette salle a un plafond trop haut pour un espace dépourvu de balcon, et son parterre s'étire tout en longueur – deux tares qui en font le lieu théâtral le plus ingrat de Montréal³.

À la Comédie-Française, la mise en scène de *Scapin* est tonique, précise et inventive, de sorte que l'œuvre en est grandie.

La publicité de la Comédie-Française est d'une impeccable sobriété. Nul besoin, là, de verser dans la surenchère pour mousser l'image de marque de l'institution qui se contente de faire état des spectacles à l'affiche (on y pratique l'alternance, comme on sait), avec la simple liste des œuvres, des auteurs et des metteurs en scène, coiffée du nom de l'administrateur général en titre, Jean-Pierre Miquel. On s'adresse de toute évidence à un public averti qui a appris à reconnaître des « signatures ». Au TDP, on a décidé de mettre en vedette le metteur en scène en le gratifiant d'une photo qui le montre allongé sur un Récamier, souriant, un doigt enfoncé dans un gros livre refermé, alors qu'en mortaise la tête de Martin Héroux est associée au rôle-titre de Scapin. De plus, la célèbre réplique « Que diable allait-il faire dans cette galère ? » chapeaute la mention des crédits. Une fois le spectacle lancé, une longue citation élogieuse, tirée d'une critique de *La Presse*, achèvera le tableau publicitaire d'une campagne axée sur la *personne* du metteur en scène – une première au Québec –, dont l'apparente jovialité ne parvient pas à faire oublier la vanité d'un tel contentement de soi.

Programmes : pourquoi Scapin ?

Le programme de la Comédie-Française – c'est le moins qu'on puisse dire – n'est pas *donné*. Il en coûte 30 F (près de 9 \$) pour une brochure de 32 pages, sous une couverture cartonnée en couleur, ce qui ne nous épargne même pas la publicité... Un simple feuillet recto verso est quand même distribué gratuitement à tous les spectateurs qui peuvent ainsi avoir droit à des données minimales sur le spectacle. Le programme

2. Henry Deyglun est associé à l'Arcade, Gratien Gélinas à la Comédie-Canadienne, Jean-Claude Germain au Théâtre d'Aujourd'hui...

3. En passant, son gabarit permettrait qu'on y incruste une véritable scène élisabéthaine, ce qui nous changerait du banal rapport frontal de la grande majorité des théâtres montréalais.

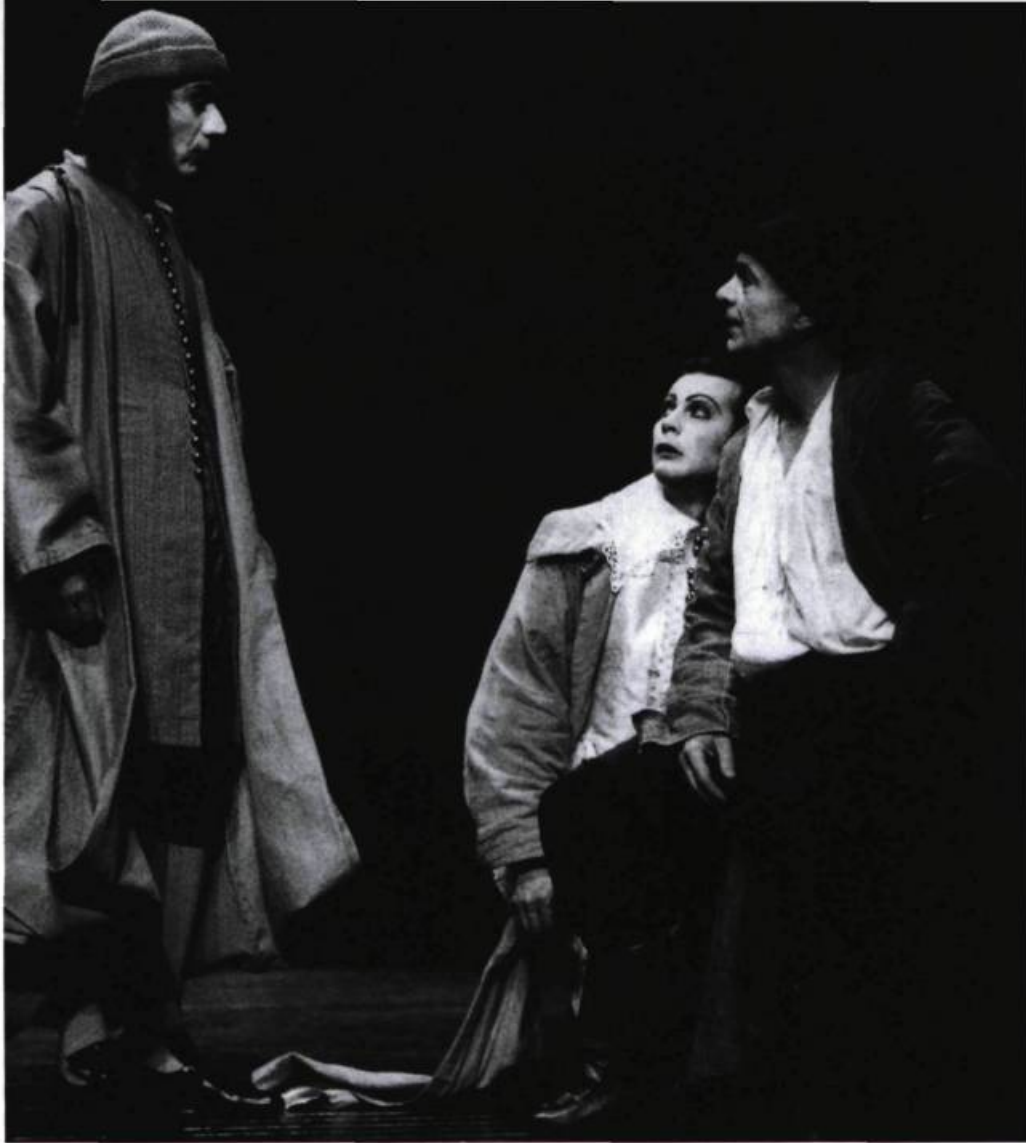
Au TDP, Molière n'a plus grand-chose à dire, et l'on y joue à fond la carte du gros divertissement.

des *Fourberies de Scapin* comprend des informations diverses sur la Comédie-Française, les crédits détaillés du spectacle, 14 photos superbes en noir et blanc de la production (plusieurs font une pleine page et une autre, en plein centre, occupe une double page) et, bien entendu, des textes, tous signés du nom de leurs auteurs sauf un (mais sans aucune autre identification de « fonction »). Jean-Pierre Miquel mentionne dans un court billet que la dernière mise en scène de la comédie de Molière au Français remonte à 1973 et pourquoi il en a confié la reprise à Jean-Louis Benoit. Ce dernier situe la pièce dans la trajectoire moliéresque, note qu'à l'approche de la cinquantaine, c'est, pour l'auteur et interprète de Scapin, « repousser peut-être les ombres de la mort qui le gagnent », et annonce son parti pris : la férocité de la pièce empêche d'y voir une œuvre simplette. « Il y a de la mélancolie chez Scapin. Cet homme est seul », écrit encore le metteur en scène qui repousse fermement tout recours à la *commedia dell'arte*. Suit un texte de Jean-Loup Rivière⁴ sur « La farce virtuose » dont la qualité d'analyse et d'écriture est remarquable. En plus petits caractères, un extrait d'un texte d'Alfred Simon, paru en 1955, et un article d'Odile Faliu consacré à la fortune de cette pièce à la Comédie-Française complètent le tout.

Au TDP, le programme, d'une facture et d'un format on ne peut plus modestes, ne coûte que 2 \$ (à ce prix, on comprend mieux l'apport publicitaire). Sans doute parce que ce théâtre s'est toujours préoccupé d'initier les élèves du secondaire aux langages dramaturgique et scénique, *Les Cahiers* offrent au spectateur, quel qu'il soit, une matière généreuse et souvent stimulante. Le numéro consacré aux *Fourberies de Scapin* fait 51 pages bien tassées (13 autres pages, imprimées tête-bêche, sont réservées par la suite à deux productions présentées à la Salle Fred-Barry). D'entrée de jeu, Pierre Rousseau, directeur artistique, défend son choix d'une jeune équipe de comédiens pour cette production, en prenant exemple sur Jean-Pierre Ronfard au début des années soixante-dix et... sur Copeau qui, en 1917, avait distribué un Louis Jovet de 30 ans dans le rôle de Géronte. A-t-il feint d'ignorer que ces deux mises en scène ont logé peu ou prou à l'enseigne du théâtre de tréteau, ce dont se défend bien Joseph Saint-Gelais dans les mêmes pages en déclarant que « les Scapin sautillants, trop proches d'une certaine conception de la *commedia dell'arte*, m'ont toujours tombé sur les nerfs » (p. 44) ? Paul Lefebvre⁵, pour sa part, signe trois textes, en plus de l'entrevue avec le metteur en scène, et il propose notamment de précieux commentaires sur les sources de la comédie de Molière et sur la généalogie du fourbe dans l'imaginaire européen, qui conduit du dieu Hermès à Scapin, en passant par l'esclave chez Plaute et le Scappino de la *commedia*. Le texte « Voir Naples et mourir », de Véronique Borboën, est une curiosité, sans plus : la localisation de l'action de la pièce dans ce port italien n'a pas du tout inspiré la « scénographie » – en fait, un décor plaqué et sans chaleur – de Julie Charland. Le texte de Marie-Ève Gagnon sur les valets dans le théâtre de Molière est plus pertinent, en permettant de mettre en relief la singularité de Scapin. Quelques courts textes circonstanciels d'un

4. Jean-Loup Rivière occupe l'importante fonction de conseiller artistique et littéraire au sein de la Comédie-Française et il est également le rédacteur en chef des *Cahiers de la Comédie-Française*, un solide trimestriel fondé en 1991.

5. Paul Lefebvre est conseiller littéraire au sein du TDP et rédacteur en chef des *Cahiers*.



Laurent Rey (Sylvestre),
Laurent d'Olce (Octave) et
Gérard Giroudon (Scapin) dans
les Fourberies de Scapin à la
Comédie-Française. Photo
(tirée du programme) :
Laurencine Lot.

intérêt inégal⁶, en plus des renseignements d'usage sur la distribution et les artisans, complètent ce programme de bonne tenue, mais dépourvu curieusement de photos de la production à l'affiche ou, à défaut, de traces du travail artistique (maquettes de costumes, plantation, etc.).

Ce qui frappe le plus, à la suite de l'examen de ces deux programmes, c'est d'une part le soin apporté à la documentation photographique pour la production à la Comédie-Française, comparé à l'absence totale de documents directs pour celle du TDP, et c'est, d'autre part, le mode d'intervention du metteur en scène dans le discours « programmatique » :

6. Un témoignage d'un voyageur français qui a séjourné à Naples en 1785 (p. 39-40), une lettre de Vincent de Paul qui raconte comment il fut enlevé par des Turcs (p. 41-42) et une page de conseils pour jouer Molière par des élèves en concentration « théâtre » d'une école secondaire (p. 45).

alors que Jean-Louis Benoit signe lui-même un texte, Joseph Saint-Gelais s'en remet à la médiation d'un interlocuteur. Les metteurs en scène québécois écrivent peu sur le théâtre, c'est bien connu. La culture au Québec baigne dans l'oralité plus ou moins primaire – du « t'sé-veux-dire » aux *talk-shows* débiles –, et on peut penser que le clivage entre la pratique et la « théorie » appellerait une réflexion au sein de l'institution sur ce qui serait apte à l'atténuer. Je constate que la Comédie-Française comme le TDP font appel à un « conseiller littéraire ». Cependant, le Théâtre Français va plus loin : le metteur en scène de *Scapin* a eu un « collaborateur artistique » en la personne de Frédéric Bélier-Garcia, un professeur de *philosophie*. Le théâtre québécois n'en est pas là, sauf exception notable – au Théâtre UBU, par exemple. Est-ce trop demander aux metteurs en scène d'ici d'être préoccupés par l'avenir de l'art, au-delà du régime productiviste⁷ qui semble être devenu la norme, même et surtout chez les compagnies les mieux subventionnées ?

Mises en scène et réception

S'agissant d'une œuvre classique, la question se pose toujours de savoir pourquoi et surtout comment elle sera *représentée*. À cet égard, la Comédie-Française n'a pas toujours été un modèle à suivre. Pendant longtemps, et pour s'en tenir au XX^e siècle, l'institution française a ronronné dans les pires conceptions prémodernes, voire anti-modernes. Ce n'est plus le cas depuis presque vingt ans. On aimerait en dire autant du TDP qui oscille depuis dix ans, pour faire image, entre Monsieur Bonhomme et les incendiaires... L'identité de cette compagnie est constamment fragilisée par sa vocation piégée de « théâtre pour ». Qu'on s'en éloigne, comme l'a fait un temps Brigitte Haentjens avec courage, et voilà que le malaise s'installe au conseil d'administration, en rendant intenable une démarche artistique de quelque rigueur. Qu'on affiche la volonté de recentrer le projet sur le public d'étudiants, comme s'y emploie Pierre Rousseau depuis quelque temps, cela donne un éclectisme qui juxtapose quelques propositions exigeantes au milieu de plusieurs productions médiocres⁸, celles-là servant comme de raison de caution artistique à celles-ci. La direction du TDP emprunte ainsi la pente dangereuse qu'avait suivie le Théâtre Populaire du Québec... ce qui s'est soldé par une fermeture.

Alors, *Scapin* ? Jean-Louis Benoit – alternance oblige – utilise pour ce rôle crucial tantôt un jeune acteur (Philippe Torreton, que je n'ai pas vu à l'œuvre et qui a mérité un Molière...), tantôt un moins jeune et très solide comédien (Gérard Giroudon, sociétaire, qui m'a conquis, après une exposition laborieuse). Le metteur en scène du Français s'en tient scrupuleusement à ce qu'il annonce dans le programme : « Dégager les rapports humains de cette comédie et leurs rapports passionnés, nourrit ici le comique sans qu'il soit pour autant "bondissant et aérien". » On aura saisi l'allusion

7. J'entends par là une façon de produire des spectacles sans grand projet discernable, plutôt que du théâtre. Il s'ensuit un certain nombre de conséquences qui relèvent de choix (ou de non-choix) : la programmation d'une « saison », l'attribution des fonctions, dont la mise en scène, et des rôles selon des critères de rentabilité immédiate au *box-office*, un budget très élevé consacré à la « mise en marché », un discours flou (ou scolaire) sur les enjeux sociaux et culturels de la représentation théâtrale, etc.

8. Une grande part de ce résultat tient à l'attribution de mises en scène à des débutants ou à des candidats de second rang...

à la Tradition face à laquelle Benoit marque ses distances : nous sommes avec lui doublement au théâtre, une première fois dans l'enceinte même de la « Maison de Molière » qui commande un rapport respectueux à la matière textuelle (diction et jeu se répondent avec force et finesse), et une seconde fois en accusant, sans jamais forcer la note, la théâtralisation cruelle à laquelle s'adonne l'anti-héros napolitain – jeune ou vieux, il est d'abord sans emploi – qui « se lancera dans la bataille comme ça, avance Benoit, gratuitement, parce qu'il faut bien " avoir de l'humanité " ». Car là est sa vie : aider les hommes en en roulant d'autres, et être payé d'ingratitude. » Ainsi la fameuse scène du sac est-elle jouée comme une mise en abyme de toute la comédie-machination, le rideau s'ouvrant à l'allemande, après une scène jouée rideau baissé, pour dévoiler un gros sac suspendu à mi-hauteur sous un éclairage qui en magnifie instantanément le statut de machine de théâtre, par laquelle tous les coups seront permis. Une autre trouvaille du metteur en scène, parmi bien d'autres, vaut une mention : d'un bout à l'autre de la représentation, l'un ou l'autre des protagonistes saute littéralement à la gorge de son vis-à-vis. La redondance de ce gestus de la violence interpersonnelle permet de souligner ponctuellement la parenté des pères et des fils, également affligés de cette propension à s'en prendre à autrui sans ménagement...

Au TDP, le Scapin de Martin Héroux n'est pas tant mauvais – il a ce qui s'appelle une présence – qu'inabouti. Jeune parmi les jeunes, il n'a pas encore (et pour cause) la maturité qu'attend Saint-Gelais du personnage qui, d'après lui, « est un homme calme qui regarde le monde s'agiter autour de lui ». Et d'ajouter : « Scapin demande selon moi un jeu presque anglais, un peu comme chez les jeunes gens pleins de sang-froid des comédies victoriennes d'Oscar Wilde. Tout le monde s'énerve, sauf Scapin. » Le metteur en scène a bien de la culture, mais a-t-il vraiment lu la comédie de Molière ? Que n'a-t-il au moins lu, dans le *Molière* d'Alfred Simon, cette analyse lumineuse : « Sorti de scène, revenu en coulisse, Scapin tombe dans un néant existentiel. C'est dans un état de chômage et de vacance qu'Octave le rencontre. Aussitôt le démon socratique de la fourberie s'empare de lui. Le bel animal s'éveille, s'étire, frétille et commence à danser. La danse change le monde en théâtre. Sous son insouciance gaieté, une volonté de puissance est à l'œuvre, et sous son ingéniosité sans faille, un pouvoir démiurgique⁹. » Nous voilà, je le crains, très loin des mondains

9. Alfred Simon, *Molière ou la vie de Jean-Baptiste Poquelin*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1995, p. 444.





Les Fourberies de Scapin,
mises en scène par Joseph
Saint-Gelais au Théâtre
Denise-Pelletier. Photo :
Josée Lambert.

l'esclave et après lui le journalier, tel Matti, ou le contractuel au statut précaire de nos jours, appartient à la classe des fourbes, ce qui désigne moins une attitude caractéristique qu'une aptitude à « construire des machines ». Le fourbe se reconnaît à ses fourberies, cela va sans dire, ce qui n'est pas sans menacer l'ordre (social). Comment ignorer les trésors d'ingéniosité auxquels ont dû recourir, de tout temps, les domestiques, et ce jusqu'à leur descendance actuelle, plus répandue qu'on ne le croit – à des titres divers, mais c'est une autre histoire !

Le Scapin du Théâtre Français est, à n'en pas douter, un valet qui poursuit deux buts indissociables : déjouer l'autorité qu'ont les pères sur les fils – le gros bon sens est solidaire de la générosité – et faire payer au propre et au figuré ceux qui se croient, à tort, à l'abri des coups du sort. Scapin assume ainsi le rôle périlleux de l'empêcheur de tourner en rond : Géronte, par exemple, s'identifie à son avarice au point d'en

d'Oscar Wilde, et Saint-Gelais confond le salon victorien et le quai plus inquiétant où se tient un Scapin prêt à tromper tout le monde et son père, avec ici une turquerie et là une bastonnade qui l'amène à se démultiplier jusqu'à en perdre le souffle... et toute prudence, aveuglé qu'il est par sa vengeance. Simple « observateur » notre Scapin ? Nenni, « enlevez ça de vos papiers », comme dirait l'autre. Pour tenir, l'interprétation saintgelaisienne demanderait une distribution autre, pas celle des jeunes gens qu'il vante parce qu'ils sont « en forme » et « disponibles à tout ». Pourquoi ne pas avoir adopté avec eux un jeu carnavalesque – ce dont témoigne à sa façon le Géronte à la voix sépulcrale de Claude Tremblay –, ne pas avoir, du coup, renoncé au décor joliment laid, aux éclairages vasouilleux, et n'avoir pas installé trois planches en demandant aux acteurs de jouer le jeu à fond et non de faire comme si des pantins – en dehors de Scapin, justement – devaient avoir des états d'âme ?

Un archétype ?

Il me faut conclure. Un mot d'abord sur l'archétype qu'est Scapin, et sur l'usage qui en est fait dans les deux productions mises en contexte. Un archétype est un modèle idéal, une abstraction transhistorique : le valet, comme avant lui

oublier le monde autour, et Scapin va l'obliger, par ses contre-fictions, à sortir de sa bulle – même s'il n'avait pas prévu qu'il sortirait de son sac ! Le Scapin du TDP est un raisonneur qui a de l'entregent. Saint-Gelais prétend que « Molière a donné le rôle principal de sa pièce à un voyou pour que l'amour triomphe ». Ce n'est pas faux, mais c'est insuffisant. Non seulement Martin Héroux est resté en deçà de la figure du voyou – ce qui aurait été plus piquant –, mais il s'est contenté d'être un beau parleur, sans une once de cruauté vraie où aurait pu loger l'*excès* humain, trop humain de ce valet d'exception, finalement inclassable.

La scène finale des *Fourberies de Scapin* départage radicalement les deux productions, en se rappelant que la pièce renoue de façon géniale avec le côté sombre de la farce, à travers cette proximité de la mort qui permet aux masques de tomber. Au Français, l'agonie de Scapin est une autre feinte pour arracher un pardon aux pères humiliés, non sans mal. Une fois ces derniers sortis pour célébrer les fiançailles inespérées des deux couples d'amoureux, Scapin reste longtemps seul en scène, prend le temps de défaire lentement le pansement qui enveloppait son crâne et, tel un fantôme qui hantera à jamais la *scène* désertée, invite silencieusement le public à méditer avec lui sur la folie du genre humain et sur la solitude irrémédiable du zanni. Au TDP, on expédie la fin, comme on le fait souvent pour les comédies de Molière au Québec : pour un peu, on aurait pu entendre quelqu'un dire depuis les coulisses : « Excusez-la ! » Le « voyou », sinon le *bum*, annoncé n'avait plus qu'à se taire et qu'à se laisser emporter dans la spirale des réconciliations. Tout est bien qui finit bien et... à l'année prochaine !

Dans les deux cas, je dois le dire, le public a manifesté chaleureusement son approbation. À la salle Richelieu, une salle archi-comble a applaudi longuement le spectacle qui s'est valu plusieurs rappels et même une claque bien sentie – comme quoi le public parisien, réputé froid, est capable d'enthousiasme, mais il est vrai qu'il ne s'agissait pas d'une « première ». Au Théâtre Denise-Pelletier, le public de la première officielle – devant les critiques et le « milieu » – s'est levé pour applaudir, mais on ne peut certainement pas parler d'un triomphe, car les saluts ont tourné court. C'était là, tout compte fait, une production sympathique, correctement jouée, aimable, ni meilleure ni pire que beaucoup d'autres à Montréal, par les temps qui courent... Pourtant, on se prend à rêver que le TDP entoure sa mission de plus de vigilance. Encore une fois, l'écart entre la profondeur de vue qu'a manifestée la Comédie-Française et l'artisanat jovialiste du TDP ne peut pas être ramené qu'à des considérations budgétaires.

Certes, les destinataires principaux que vise le TDP n'ont pas la même conscience historique et socioculturelle que ceux qui fréquentent la Comédie-Française. Personne n'en doute. Pourtant, la même direction qui propose une production inchoative d'un Molière, puis sans crier gare un spectacle aussi percutant – mais peut-être inapproprié, qui sait ? – que *Maîtres anciens*, ne peut ignorer la question de sa finalité artistique. En un mot comme en mille, Pierre Rousseau a, comme on dit, du pain sur la (les) planche(s). ■