

Encore une fois, si vous permettez!

Johanne Bénard

Numéro 138 (1), 2011

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/65249ac>

[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

Bénard, J. (2011). Compte rendu de [Encore une fois, si vous permettez!] *Jeu*, (138), 152–159.

JOHANNE BÉNARD ENCORE UNE FOIS, SI VOUS PERMETTEZ !

Deux fois plutôt qu'une... Cette deuxième saison au Stratford Shakespeare Festival allait-elle faire de moi une habituée ? Les cinq spectacles que j'ai vus cette année m'ont fait ressentir de nouveau un réel plaisir théâtral, à mi-chemin entre ce bienheureux inconfort que j'avais ressenti l'année dernière devant les pièces de Shakespeare, Jonson, Wilde, Rostand, Tchekhov, Panych et la comédie musicale *West Side Story*, et une toute nouvelle impression de familiarité à la fréquentation des théâtres de Stratford et des spectacles eux-mêmes, dont je reconnaissais quelques metteurs en scène et acteurs¹. Mon voyage avait cette fois deux motifs principaux : voir cette véritable légende du Canada anglais qu'est Christopher Plummer dans *The Tempest* et assister à une production stratfordienne de Tremblay : *For the Pleasure of Seeing Her Again*. Aussi bien dire qu'à l'inverse de la majorité des festivaliers de Stratford, je me préparais à me dépayser avec l'anglais de Shakespeare tout autant qu'avec l'anglais de Nana. Mais ce que je ne savais pas, c'est que j'allais aussi faire trois merveilleuses découvertes : un Shakespeare surréaliste, un Laclos astucieusement adapté pour le théâtre et un Brel bilingue et polyphonique².

1. Voir mon compte rendu du Festival de 2009, « L'inconfort et la différence », dans *Jeu* 134, 2010.3, p. 149-154.

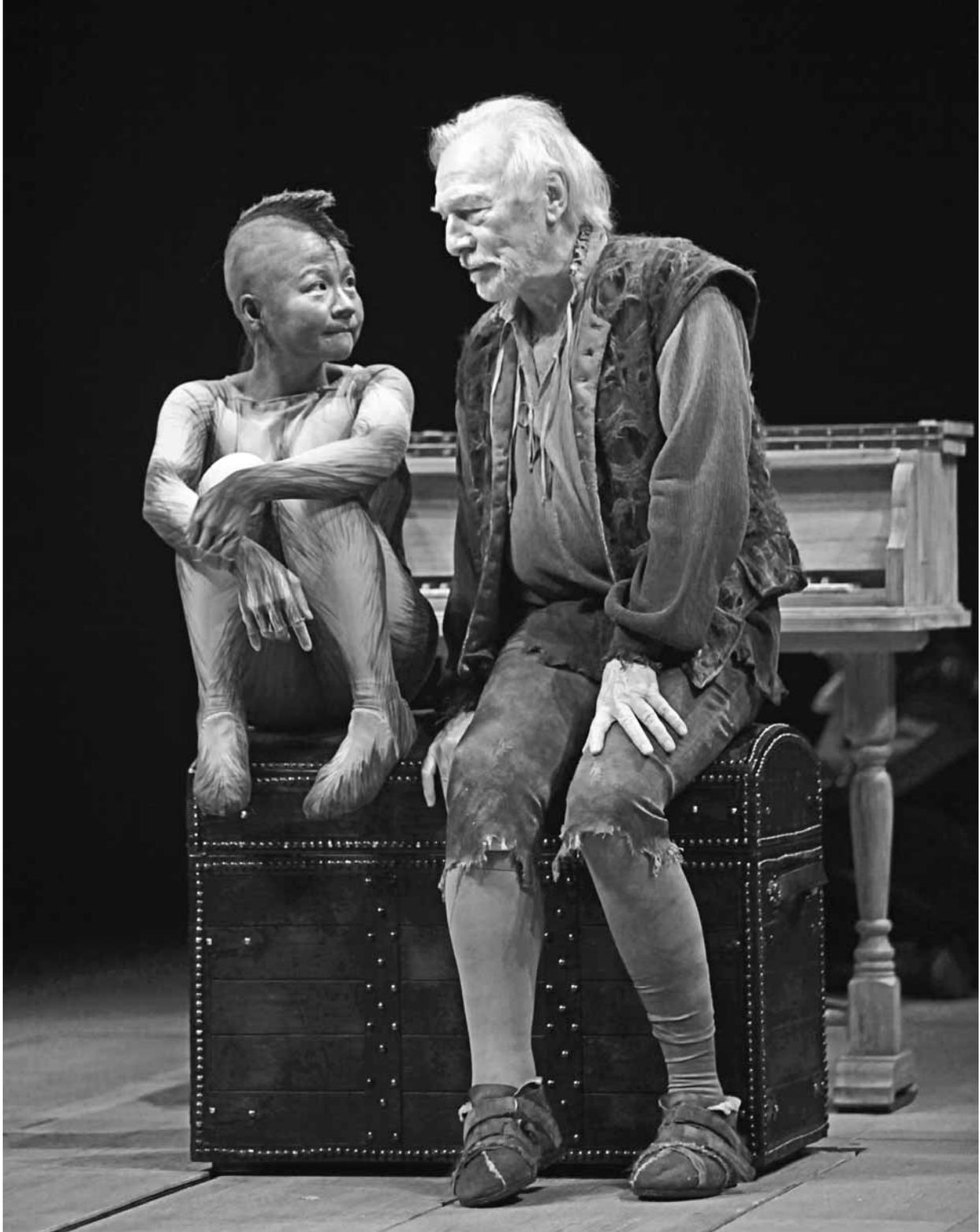
2. Un peu moins ambitieuse cette année, j'ai vu cinq pièces plutôt que neuf, ce qui représente tout de même presque la moitié des douze productions de la saison, qui

Maintenir le cap

Alors que pour son *Macbeth*, l'année dernière, Des McAnuff avait choisi de faire des parallèles politiques entre l'Écosse du XI^e siècle et l'Afrique postcoloniale du XX^e siècle, il n'ajoute aucune allusion politique à *The Tempest*, une pièce qui a été pourtant plus souvent revisitée par les études culturelles et postcolonialistes. Certes, dans le programme, le dramaturge Robert Blacker fait référence à une lecture de la pièce qui ferait de Caliban la victime typique du colonialisme et de l'île de Prospéro une allégorie du Nouveau Monde, mais c'est surtout pour la relativiser et montrer que si on peut lire la pièce dans l'intertexte du fameux essai de Montaigne, *Des cannibales*, publié en 1580 (alors que cette dernière pièce de Shakespeare date de 1611-1612), la figure du servile et cruel Caliban résiste à toute réhabilitation du « sauvage »³ comme la pièce dans son ensemble résiste à une simplification des rapports entre les maîtres (colonisateurs) et les esclaves (colonisés). Ainsi, mis à

comptait deux autres Shakespeare dans de plus petits théâtres (*The Winter's Tale* au Tom Patterson et *The Two Gentlemen of Verona* sur la petite scène élisabéthaine du Studio Theatre), trois comédies musicales (*Kiss me Kate*, *Evita* et *Peter Pan*), la pièce monologale de Leon Pownall sur Dylan Thomas, *Do Not Go Gentle*, et la pièce canadienne-anglaise de George F. Walker, *King of Thieves*.

3. Seule la scène où Caliban transporte Trinculo et Stéphano dans un canoë pourrait être un clin d'œil à cette lecture de la pièce.



The Tempest, mise en scène par Des McAnuff au Festival de Stratford 2010.
SUR LA PHOTO : Julyana Soelistyo (Ariel) et Christopher Plummer (Prospero). © David Hou.

part le choix d'un acteur noir pour jouer Caliban, qui peut du reste difficilement à lui seul suggérer un parallèle avec quelque réalité politique contemporaine, la mise en scène de McAnuff prend ses distances par rapport à une éventuelle contextualisation politique de la pièce.

Il faut bien dire en fait que, malgré l'excellente performance de Dion Johnston, dont le costume (heureux mélange de vêtements, de maquillage et de tatouage) et le jeu très physique (combinaison l'agilité d'un animal et la sensualité d'un humain) permettent de représenter la monstrueuse hybridité du personnage, Caliban n'est pas mis au premier plan de cette production. Aurait-il pu en être autrement ? Non seulement la pièce gravite autour de cet acteur exceptionnel qu'est Christopher Plummer, mais encore ce sont les dialogues entre Ariel et Prospéro qui se démarquent, donnant tout son poids à cette autre relation du maître et de l'esclave. Il faut louer ici le jeu remarquable de Julyana Soelistyo, cette actrice d'origine polynésienne au corps d'enfant (dont l'androgynie ainsi que les traits indigènes sont mis en évidence par un costume moulant et un crâne rasé avec un mohawk) qui, en plus d'incarner à merveille l'esprit de l'air, réussit à briller en donnant la réplique à Plummer. Ces dialogues, qui sont de purs délices, nous amènent tout doucement au point culminant de la pièce, qui donnera dans le cinquième acte les plus beaux monologues de Prospéro, alors que le maître qui s'apprête à abandonner son art se prépare aussi à perdre son plus précieux acolyte. Car la liberté de l'un ne va pas, pour l'autre, sans la peine causée par la séparation : « J'aurai regret de te perdre, mais tu seras libre⁴. » N'entend-on pas le maître parlant à son élève tout autant que le père à son enfant ? La jeune actrice qui joue avec une grande virtuosité auprès de son « maître » donne un sens particulier à ce duo.

D'ailleurs, pour les acteurs, tels qu'ils l'ont souligné lors d'une discussion avec le public après la représentation, Christopher Plummer est un véritable mentor. Jouer Shakespeare à ses côtés est une expérience unique, puisqu'ils apprennent aussi bien lors des répétitions que lors des représentations : sur la scène ou en coulisses, où on continue à l'écouter religieusement. Le spectateur, n'assistant habituellement qu'à une représentation, ne peut certes juger de tout l'art de l'acteur qui, à en croire ses collègues, ne cesse jamais de retravailler son texte pour lui donner à chaque représentation des modulations différentes, mais aura tout de même pu apprécier une prestation hors du commun. Les répliques de Prospéro coulent de source chez Plummer, qui réussit à faire entendre la prosodie et la poésie de Shakespeare tout en donnant une impression de naturel, voire de spontanéité. Peut-être à cause de ma non-familiarité avec la langue de Shakespeare, mais aussi de ma sensibilité à la prose d'écrivains comme Céline ou Beckett, c'est le travail de Plummer sur le rythme du texte shakespearien qui m'a frappée et m'a transportée. Or, quelle ne fut pas ma surprise d'apprendre ensuite des acteurs eux-mêmes que ces

silences qui s'allongent et ces pauses parfois inusitées, donnant de nouvelles résonances au texte de Shakespeare, sont justement une des marques de l'artiste !

Pour le défi qu'il donne à l'acteur et pour le caractère emblématique de certains de ses monologues (parmi les plus connus de Shakespeare), Prospéro est pour Plummer un rôle à sa parfaite mesure. Mais il y a plus. L'émotion, palpable dans la salle tout au long de la représentation et qui atteint son paroxysme au moment de l'épilogue, ne tient pas seulement à la qualité de la performance de l'acteur. Quand le public se lève à la fin pour ovationner longuement Plummer, on a l'impression que l'illusion tient toujours. Comme si toute la représentation avait joué de la confusion entre l'acteur et son rôle, on croirait que c'est Prospéro que l'on salue et que l'on veut tout à la fois remercier d'avoir fait opérer la magie (du théâtre) et consoler d'avoir ultimement dû se délester de ses pouvoirs. Alors que Prospéro demande dans cet épilogue souvent cité qu'on le libère (lui le maître devenu esclave de son public), le spectateur de Stratford ne comprend pas seulement qu'en s'adressant à la salle, Prospéro prête sa parole à Shakespeare et donc que, rétrospectivement, toute la pièce, et l'île en particulier, peut être lue comme une allégorie de la création shakespearienne, mais bien, cette fois, que c'est Plummer lui-même qui, malgré qu'il paraisse être au sommet de sa forme, anticipe ou répète sa sortie en demandant au public de le laisser quitter la scène (ou se retirer du théâtre) : « Que me délie votre indulgence ! » À jamais pour moi les monologues de Prospéro resteront ceux de Plummer, et quand je l'entends déclarer que nous sommes « de la même étoffe que les songes », je me dis qu'en premier lieu ce sont bien les acteurs qui nous enchantent, nous donnent accès au rêve. De même je veux croire que l'enchantement de la scène leur fait défier la mort et que les plus grands d'entre eux pourraient emprunter à leur personnage l'immortalité.

De Shakespeare à Magritte

Si la deuxième pièce de Shakespeare que j'ai choisi de voir cette année à Stratford n'a pas suscité chez moi la même émotion que *The Tempest*, elle n'en a pas moins été la source d'une véritable expérience esthétique. En fait, la production de *As You Like It* a emballé la critique, qui y a vu l'une des plus grandes réussites de Des McAnuff depuis son arrivée comme directeur artistique du Festival en 2008. Alors que la tragédie misait surtout sur ses acteurs, la comédie met au premier plan une scénographie ingénieuse qui propose des choix esthétiques audacieux et féconds. Ainsi, sans vouloir faire ombrage au jeu tout en subtilités de l'actrice, Andrea Runge, je dirais que la mise en scène de McAnuff ne met en valeur ni le personnage de Rosalinde (pourtant le plus long rôle féminin dans le théâtre de Shakespeare) ni son spectaculaire travestissement, quand, à la suite du bannissement de son oncle, elle fuit la cour et trouve refuge dans la forêt d'Arden où, se déguisant en homme, elle devient Ganymède. Certes, ce double jeu qui, à la Renaissance, était lui-même dédoublé (de façon renversée) par le jeu de l'acteur masculin (jouant une femme qui joue un homme), demeure

4. Shakespeare, *The Tempest/La Tempête* (édition bilingue), Paris, Garnier- Flammarion, 1991, acte V, scène 1, p. 251.



As You Like It, mis en scène par Des McAnuff au Festival de Stratford 2010. © David Hou.

non seulement le noyau de la comédie, mais le cœur de toute interprétation de la pièce, qu'on en fasse maintenant une lecture patriarcale ou, au contraire, qu'on en souligne la subversion des rôles sexuels. Mais, grâce à la scénographie de Debra Hanson, c'est plutôt la forêt d'Arden qui devient elle-même le personnage principal de la pièce ou peut-être, plus exactement, un tableau vivant que composent les acteurs et les figurants lorsque, en posant à l'arrière-plan, ils semblent vouloir arrêter l'action. Aux côtés des corps de femmes exhibant des attributs mâles (Rosalinde et sa compagne Célia), on trouve donc des hommes et des femmes arborant sur leurs épaules de gigantesques bouquets de fleurs ou des têtes d'animaux. Ces métamorphoses qui engagent non seulement les sexes, mais les règnes végétal et animal, pourraient être un clin d'œil à Ovide, qu'affectionnait beaucoup Shakespeare. Elles apparaissent toutefois surtout comme des références à l'art surréaliste, et plus particulièrement à Magritte et Dalí.

Bien que la forêt d'Arden demeure dans cette pièce un lieu féérique sans référent, les commentateurs l'ont souvent rapprochée de la forêt française d'Ardenne, lieu de l'Antiquité qui s'est prêté à plusieurs légendes et lieu presque mythique de l'histoire contemporaine, pour ses champs de bataille de la Première et de la Deuxième Guerre mondiale. On aurait pu croire que c'est cette résonance française ou belge (la Belgique se partageant avec la France le territoire des Ardennes) qui a incité le metteur en scène à la surcharger de références picturales à la peinture surréaliste des années 20 ou 30 – qu'appuieront par ailleurs les costumes de cette époque. Mais, semble-t-il, ce serait une référence temporelle qui aurait plutôt amené McAnuff sur ce « terrain », alors qu'il aurait cherché d'abord à faire des parallèles avec la naissance du fascisme (un thème récurrent dans plusieurs de ses mises en scène), ce qui explique les drapeaux et uniformes nazis des figurants à tête de loup au début de la représentation pour évoquer les intrigues et rivalités du monde corrompu du Duc de Frédérique, qui a usurpé la seigneurie de

son frère. Une proposition scénique à mon avis peu convaincante mais ne gâchant en rien, heureusement, le plaisir du spectateur qui, dès le deuxième acte, se retrouve dans l'univers surréaliste d'Arden, où se côtoient maintenant la nature et la culture. En fond de scène se juxtaposent alors des panneaux peints représentant le ciel, mais paraissant surtout avoir été empruntés à des paysages de Magritte, alors qu'un arbre stylisé, qui pourrait, lui, provenir d'une pièce de Beckett (il gagnera des fleurs plutôt que des feuilles au dernier acte), symbolisera à lui seul la forêt. De même, peut-être dans le souci de renverser les perspectives, le plateau central est recouvert d'une énorme toile multicolore et translucide composée d'insectes et de gigantesques papillons (signes par excellence de la métamorphose), avec en son centre la fameuse trappe de la scène du Festival Theatre devenue une sorte de puits de lumière renversé qui semble figurer tout aussi invraisemblablement un trou de glace... dans lequel, à un certain moment de la pièce, est immergé le personnage de Jacques pour donner l'impression surréaliste d'une tête détachée de son corps.

Or, s'il fallait trouver une vedette à cette production, ce serait bien cet acteur chéri du Canada anglais et du Festival qu'est Brent Carver, qui joue avec beaucoup de talent le rôle de Jacques, le philosophe mélancolique auquel on doit le fameux monologue où le monde, comparé au théâtre, présente les sept âges de la vie comme les actes d'une pièce de théâtre, dans laquelle hommes et femmes ont des entrées et des sorties. Il ne fait pas de doute d'ailleurs que le public de Stratford anticipait ce monologue, qu'il a accueilli avec beaucoup d'enthousiasme. Toutefois, il me semble que, dans cette production, les images scéniques l'emportent sur les performances d'acteurs. Ainsi, tout au long de la pièce, le personnage de Jacques, avec son chapeau melon sur la tête et une pomme verte à la main, paraît sortir tout droit d'un tableau de Magritte, plus particulièrement du célèbre tableau *le Fils de l'homme*⁵. Non seulement alors ce personnage nous rappelle que nous sommes au théâtre et que tout n'est peut-être que représentation, c'est-à-dire que les êtres ou les choses sont avant tout des images ou des signes, mais encore semble-t-il suggérer que le visible peut être caché (comme, chez Magritte, la tête de l'homme derrière la pomme) ou, à l'inverse, qu'il peut lui-même cacher ou dissimuler (comme pour le travestissement de Rosalinde). Alors que la scène est décorée d'objets tirés de tableaux surréalistes (une immense pomme verte suspendue, de même qu'une horloge ou une chaise-mouton rappelant l'art de Dalí), le familier devient étrange, l'identité des êtres se trouble, le théâtre et la vie se confondent : l'art, dépassant le réel, est surréalité. Tout cela dans une atmosphère festive où, grâce aux musiciens qui occupent l'espace de jeu, la musique, les chansons et la danse (surtout dans la dernière scène des mariages) contrebalancent le statisme et la plasticité des références picturales⁶.

5. Ce tableau est toutefois beaucoup plus tardif dans l'œuvre de Magritte, puisqu'il date de 1964.

6. Bien qu'aucune référence n'y soit faite dans le programme, on se demande si Des McAnuff connaissait la mise en scène de la pièce en France par Jacques Copeau (jouant

Laclos au théâtre : entre Marivaux, Sade et la Révolution

L'idée de voir un spectacle tiré du roman du XVIII^e siècle de Choderlos de Laclos, *les Liaisons dangereuses*, ne m'enchantait pas au départ. Certes, j'avais vu le fameux film de Stephen Frears (1988), qui ne m'avait convaincue qu'à moitié de la possibilité d'une adaptation d'un roman épistolaire. Ce film m'avait laissé surtout l'empreinte de ses acteurs : Glenn Close (la Marquise de Merteuil), John Malkovich (le Vicomte de Valmont) et Michelle Pfeiffer (Madame de Tourvel). Mais Laclos au théâtre, à vrai dire, je n'y croyais pas trop. Or, était-ce la magie du merveilleux du Festival Theatre ou était-ce la pièce elle-même de Christopher Hampton, qui avait été créée pour la prestigieuse compagnie du Royal Shakespeare en 1985 et reprise ensuite à Broadway ? J'allais vivre une expérience théâtrale authentique, qui en est arrivée à me faire presque oublier tout à la fois le modèle littéraire et sa copie hollywoodienne.

La production de Stratford de *Dangerous Liaisons* a surtout plus d'une qualité. D'abord, il faut souligner l'excellent jeu des acteurs, parmi lesquels Seana McKenna en Marquise de Merteuil (dont l'apparence et le jeu ne sont pas toutefois sans ressembler à ceux de Glenn Close), Tom McCamus en Vicomte de Valmont (jouant à merveille des extravagances de son personnage, en réussissant tout à fait à se distinguer de Malkovich), Sara Topham en M^{me} de Tourvel (rendant bien ce rôle d'ingénue), Michael Therriault en Chevalier de Danceny (ajoutant une touche de comédie par son jeu plus physique) et Martha Henry en M^{me} de Rosemonde (une grande comédienne qui incarne parfaitement ce rôle de vieille aristocrate un peu ridicule, apparaissant toujours sur scène avec son petit caniche). Mais si l'on veut rendre compte de la théâtralité de cette production, on doit surtout reconnaître l'efficacité de la scénographie de Santo Loquasto, un artiste éclectique qui a travaillé au cinéma avec Woody Allen et au théâtre à Broadway, tout comme il a participé à la mise en scène de pièces de Beckett et de Mamet. C'est peut-être d'ailleurs la fréquentation de ces deux derniers auteurs qui a inspiré pour cette production une scénographie plutôt minimaliste, avec un énorme lustre au plafond, symbolisant à lui seul l'excessive richesse de l'aristocratie, un grand lit au milieu de la scène, qui, lieu des fréquents ébats amoureux des personnages, glisse sur le plateau central du Festival Theatre en transportant ses passagers lubriques – ce qui, en plus de créer un effet comique, facilite les nombreux changements de décor entre les salons et les chambres. La lettre, qui n'a plus alors pour fonction, comme dans le roman, de faire avancer l'intrigue, est ravalée au rang d'objet scénique plus discret, sauf dans la scène mémorable où Valmont écrit une lettre à M^{me} Tourvel sur le dos d'une prostituée.

D'un côté, la pièce, qui a une tonalité comique (que n'avait pas le roman) et dont les intrigues amoureuses sont alimentées par le mensonge et la dissimulation, de même bien sûr que par la

aussi le rôle de Jacques) en 1934 au Théâtre de l'Atelier ou celle de Visconti en 1948 en Italie, avec des décors et costumes de Salvador Dalí, qui aurait peint une immense pomme en arrière-plan pour représenter la forêt.



Dangerous Liaisons, mises en scène par Ethan McSweeney au Festival de Stratford 2010.

SUR LA PHOTO : Seana McKenna (la Marquise de Merteuil) et Tom McCamus (le Vicomte de Valmont) © David Hou.

vengeance, pourrait être rapprochée de Marivaux. D'un autre côté, par la place qu'y occupe la sexualité débridée des personnages, dont les représentations sur scène, pour demeurer pudiques, ne sont pas moins explicites, la pièce nous rappelle que Laclos était le contemporain de Sade. Or, si ces deux intertextes sont en quelque sorte convoqués par la production de Stratford, une autre couche de sens est ajoutée par le metteur en scène, Ethan McSweeney, qui a choisi de faire ressortir le contexte historique de l'œuvre de Laclos, publiée sept ans avant la Révolution française. Ainsi, non seulement l'issue tragique des jeux amoureux proprement cruels du Vicomte et de la Marquise pourrait figurer la chute des aristocrates, mais encore l'ajout de figurants qui jouent le rôle des domestiques permet de représenter (tel que le note le programme) « le tiers état ». S'affairant en silence, les valets servent leurs maîtres avec déférence : ils les habillent, les nourrissent, changent les décors, voire les poussent littéralement hors de la scène – une métaphore éloquente s'il en est une de la révolution à venir. Est-ce à dire que le metteur en scène a choisi d'évacuer complètement le contexte de la création de la pièce en elle-même ? Le mélange astucieux et provocateur de clavecin et de guitare électrique aux accents de *hard rock*, sans pouvoir, à lui seul, permettre au spectateur d'établir des parallèles entre cette société en déclin et nos sociétés contemporaines, évoque avec imagination les discordances de ce monde faussement harmonieux de la cour : violent et cruel sous les belles manières et les beaux discours.

Brel bilingue et polyphonique

Jacques Brel au théâtre, en anglais et chanté par quatre interprètes ! S'il est superflu de dire que j'avais des réserves, il ne l'est pas d'ajouter que mes craintes de voir un Brel dénaturé n'ont pas tenu devant ce collage de chansons qui, tel que nous en informe bien le programme, a toute une histoire. Car avant de voir la production de Stratford, et pour mieux s'y préparer, il fallait savoir que le spectacle *Jacques Brel Is Alive and Well and Living in Paris* a été créé à New York en 1968 et que Brel, alors toujours « vivant », a lui-même vu et apprécié cette adaptation et traduction de son œuvre par Eric Blau et Mort Shuman⁷. Cela est d'ailleurs moins étonnant qu'il n'y paraît à première vue, quand on pense que Brel, qui a véritablement commencé sa carrière à Paris dans les années 50, a fait, dans les années 60, des tournées dans plusieurs pays ; ce serait ainsi son passage en 1965 au Carnegie Hall de New York qui aurait inspiré le spectacle. De même, il faudrait rappeler (ce que le programme de Stratford ne mentionne toutefois pas) que, l'année précédente, c'est dans ce même théâtre de Broadway que Brel a assisté à une représentation de la comédie musicale américaine *l'Homme de la Mancha*, qu'il a par la suite adaptée en français ; c'est d'ailleurs aussi en 1968 que la pièce a été créée à Bruxelles, puis à Paris, avec (là je ne vous l'apprends pas) Brel dans le rôle-titre de Don Quichotte.

7. Bien que je ne puisse le confirmer, il semble bien que ce soit ce spectacle qui ait lui-même été à la base du *Jacques Brel toujours vivant* de la Compagnie Vox Théâtre, créé à Ottawa en 1998, dans une mise en scène de Pier Rodier et quatre chanteurs-comédiens : Marc-André Charrette, Sasha Dominique, Mario Gendron et Marie-Thé Morin.

La production de Stratford, qui a ajouté trois chansons au répertoire original (en comptant 25) et pour laquelle le directeur musical du Festival, Rick Fox, a créé de nouvelles orchestrations, demeure, comme le spectacle original de Broadway (dans son volet off), un spectacle inclassable. Un peu à la façon du conte ou de l'opéra, qui, tous deux à leur façon, flirtent avec le théâtre, ce spectacle qui met exclusivement en scène des chansons se situe aux limites du medium théâtral. D'une part, puisqu'il n'y a eu chez les concepteurs américains ou chez Stafford Arima, la metteure en scène de Stratford, aucune tentative de lier ensemble les chansons (dans un livret), le spectacle ne peut être qu'abusivement qualifié de comédie musicale. Mais, d'autre part, cela n'empêche pas le spectateur d'avoir l'impression d'assister à un spectacle théâtral. Est-ce dû à l'utilisation de rares accessoires ou à cette mise en scène rudimentaire qui règle les déplacements et les mouvements des chanteurs ? Ou bien cette réception théâtrale est-elle plutôt redevable de facteurs extérieurs comme le contexte du Festival, la scène proprement théâtrale du Tom Patterson ou la polyvalence des chanteurs, qui *jouent* dans d'autres productions de Stratford ? En fait, bien que tous ces facteurs entrent en jeu, je dirais que la nature théâtrale de ce spectacle tient surtout à

mon avis au répertoire et au « personnage » de Brel, dont les performances étaient caractérisées par une grande expressivité – et qui a terminé sa carrière au théâtre et au cinéma. Ce serait donc à l'instar de Brel que les quatre excellents chanteurs-comédiens que sont Jewelle Blackman, Brent Carver (le Jacques de *As You Like It*), Mike Nadajewski et Nathalie Hudon nous tiennent sur la corde raide de l'émotion en utilisant, certes, leur voix (avec une rare maîtrise du fameux crescendo brelien), mais aussi des mimiques et une gestuelle qui sont proprement théâtrales. Les chansons, qui toutes gardent leur autonomie, deviennent ainsi elles-mêmes comme de petites scénettes, « jouées » par un ou plusieurs chanteurs-comédiens. Alors que l'effet de distanciation par rapport au répertoire de Brel est créé en premier lieu par ces nouvelles interprétations, par l'introduction de voix féminines et par le changement de langue (sauf pour quelques chansons en français), il me semble que c'est d'abord l'effet polyphonique de l'interprétation en chœur d'un grand nombre de chansons qui produit le plus grand dépaysement chez un auditeur francophone. En dernière instance d'ailleurs, pour moi, c'est peut-être ce sentiment d'étrangeté qui a assuré le succès de la transposition des textes de Brel sur une scène de théâtre.



Jacques Brel Is Alive and Well and Living in Paris, présenté au Festival de Stratford 2010.
SUR LA PHOTO : Mike Nadajewski, Jewelle Blackman, Brent Carver et Nathalie Nado. © David Hou.

Revoir Tremblay à Stratford : un pur plaisir

Somme toute, Michel Tremblay a été peu joué à Stratford : trois pièces d'affilée dans les années 90 : *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou* en 1990, *les Belles-Sœurs* en 1991 et *Bonjour, là, bonjour* en 1992, puis après quelque 20 ans d'absence : *For the Pleasure of Seeing Her Again*, soit la traduction anglaise de *Encore une fois, si vous permettez*. Mais à en juger par le succès critique et public de cette dernière production, il y a fort à parier que Tremblay se retrouvera plus souvent au programme du Festival⁸. Comment expliquer cette réussite ? Si l'accessibilité de cette pièce du Tremblay des années 90 a pu jouer dans sa réception, un tel engouement tient surtout à la qualité de la traduction de Linda Gaboriau, à la performance exceptionnelle de Lucy Peacock en Nana et à la mise en scène sobre et juste de Chris Abraham qui, sans réinventer la pièce, se permet la liberté de faire bouger le fils-narrateur (bien interprété par Tom Rooney) qui, selon les prescriptions de Tremblay, devait rester immobile. Le public de Stratford a-t-il même senti cette infraction dans une pièce où se rencontrent dans un même espace des personnages venant de temps différents ? Il m'a semblé, quant à moi, que la mise en scène d'Abraham a démontré que cette contrainte scénique, qui n'est pas nécessaire à la cohérence de la pièce, peut être abandonnée pour autant que, selon les termes mêmes de Tremblay, Nana « habite » et « domine » le plateau⁹.

Le jeu de Peacock transcende la langue, en donnant tout son sens à la présentation de sa mère par le narrateur dans ce qui tient lieu de prologue : « Quand elle s'exprime dans ses mots à elle, ceux qui parlent autrement la comprennent dans leurs mots à eux. » C'est dire que non seulement la mère de la pièce de Tremblay est universelle, mais encore, plus littéralement, que sa parole, tout authentique qu'elle soit, ou à cause même de cette authenticité, peut être transposée dans une autre langue. Mais alors que la traduction de Gaboriau permet ces heureuses correspondances entre la langue originale de la mère et celle des spectateurs, inversement, le jeu de Peacock renvoie aux spectateurs francophones, comme dans un écho, la langue de Nana ou de Tremblay, leur langue maternelle : la langue de leur mère. Étrange impression d'ailleurs que celle de deviner ou de se remémorer les expressions, intonations et accents des répliques originales quand on entend cette langue empruntée de la mère. Il fallait rien de moins que la grande sensibilité de cette actrice talentueuse pour créer de tels effets de théâtre. À l'instar des pièces de Shakespeare, l'œuvre de Tremblay nous rappelle que la scène de théâtre ne fait pas que reproduire la vie, qu'en la représentant, elle la réinvente. De même, la résurrection de Nana nous rappelle que c'est grâce à l'illusion et au faire-semblant que le théâtre peut nous faire apprivoiser la

8. Pari déjà gagné pour la saison 2011-2012, qui mettra à l'affiche *Hosanna*, une pièce qu'on s'étonne toutefois ne pas avoir vu monter par Richard Monette, alors qu'il était directeur artistique (de 1994 à 2007). On se rappellera que le rôle d'Hosanna qu'il a tenu au Tarragon Theatre en 1974 avait été l'un des points forts de sa carrière d'acteur.

9. Dans le cas de la scène du Tom Patterson, ouverte sur trois faces, aurait-il été même possible de garder le narrateur immobile sur une chaise ?



For the Pleasure of Seeing Her Again de Michel Tremblay, mis en scène par Chris Abraham au Festival de Stratford 2010.

SUR LA PHOTO : Lucy Peacock (Nana) et Tom Rooney. © David Hou.

mort. Quand, à la fin de la pièce, apparaissent les décors en trompe-l'œil et la nacelle avec ses ailes d'ange pour le dernier voyage de Nana, les spectateurs veulent, comme le narrateur et Nana, croire à leur « réalité ». L'émotion, comme au moment des derniers monologues de Plummer, atteint une forte intensité, d'autant plus que, dans la petite salle du Tom Patterson, les spectateurs qui sont disposés sur trois côtés de la scène voient vibrer leurs vis-à-vis. Au moment où le théâtre révèle le plus ses artifices, le spectateur comprend que son monde peut aussi devenir théâtre, que ses proches peuvent en devenir les acteurs et les actrices et que, dans une langue ou une autre, nous sommes finalement tous « de la même étoffe que nos songes ». ■