

Une place à soi

Johanne Bénard

Numéro 142 (1), 2012

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/66375ac>

[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

Bénard, J. (2012). Une place à soi. *Jeu*, (142), 162–167.

JOHANNE BÉNARD

UNE PLACE À SOI



Hosanna de Michel Tremblay, mis en scène par Weyni Mengesha au Festival de Stratford 2011. Sur la photo : Gareth Potter (*Hosanna*) et Olivier Becker (*Cuirette*). © Cylla von Tiedemann.

***Hosanna* : l'acteur mis à nu**

Après le succès de *For the Pleasure of Seeing Her Again* au Stratford Shakespeare Festival l'année dernière, s'étonnerait-on cette année du choix d'*Hosanna*, une pièce de Tremblay pouvant paraître moins accessible au public de Stratford ? En fait, me faut-il le dire d'emblée, l'annonce de la programmation d'une saison n'attendant pas la fin de la précédente, c'est un tout autre motif qui a présidé à ce choix dans le répertoire de Tremblay. Ainsi, dans le programme du spectacle, la publication d'un long extrait des mémoires de Richard Monette¹, sous le titre « *English Canada's First Hosanna* », montre que cette production constitue d'abord un hommage à un homme de théâtre qui, avant d'avoir été l'un des plus importants directeurs de Stratford (de 1994 à 2007), a donné une interprétation remarquable (la première) du rôle d'*Hosanna* en anglais (au Tarragon Theatre en 1974). Cela a peut-être suffi à disposer le public de Stratford à accueillir favorablement cette pièce de Tremblay, dont la lecture demeure pourtant toujours foncièrement ambivalente. Car, d'une part, sa valeur allégorique, qui la rattache au contexte politique de sa création (le questionnement identitaire d'*Hosanna* devenant question

1. Richard Monette, *This Rough Magic. The Making of an Artistic Director*, The Stratford Shakespearean Festival of Canada, 2007.

nationale), peut paraître maintenant forcée et, d'autre part, l'affirmation par le personnage éponyme de son homosexualité, ce qui pourrait choquer encore les plus conservateurs des spectateurs, semblera au contraire réactionnaire aux plus progressistes, qui verront la dévalorisation du travestissement à la fin de la pièce comme un déni d'une identité sexuelle hétérogène. Or, si la production de Stratford n'a pas proposé une nouvelle lecture de la pièce pour le XXI^e siècle, elle s'est distinguée par la qualité de sa mise en scène (par Weyni Mengesha, qui s'attaquait pour la première fois à une pièce québécoise) et le jeu des acteurs (Gareth Potter dans le rôle d'Hosanna et Olivier Becker dans celui de Cuirette), qui n'ont pas seulement donné une excellente interprétation de ces deux personnages mythiques du théâtre québécois, mais ont réussi à rendre présent le contexte culturel de la pièce par une prononciation impeccable des lieux et noms de la pièce. Il faut dire toutefois qu'à la différence de la pièce de Tremblay présentée l'année dernière, ce ne sont pas les jeux de décalage entre la langue originale et sa traduction qui ont créé chez moi la plus grande impression², mais la façon dont les acteurs habitaient la scène. Dans ce mini-théâtre élisabéthain qu'est le Studio Theatre, l'appartement d'Hosanna, reconstitué avec minutie par Michael Gianfrancesco, s'offrait avec indécence au regard des spectateurs qui, en plongée, le voyaient sur trois faces. La présence sur scène d'Hosanna à l'entracte, en accord avec le naturalisme de la mise en scène, nous mettait ainsi dans une position de voyeurs, pour assister, au propre et au figuré, à la mise à nu du personnage.

D'une identité l'autre

Comment ne pas faire le parallèle entre le travestissement d'Hosanna, celui de Viola en Cesario dans *Twelfth Night* et celui de Seana McKenna en Richard III ? Alors que j'ai été étonnée de voir à quel point le changement d'identité sexuelle dans la comédie shakespearienne retenait une importante charge symbolique, j'ai surtout été impressionnée par la métamorphose spectaculaire de l'actrice en ce personnage de roi anglais le plus vilain et le plus laid du théâtre de Shakespeare, qui non seulement fait écho aux travestissements inverses des comédiens jouant des rôles de femmes à l'époque élisabéthaine, mais m'a semblé présenter l'exact contrepoids du travestissement de Claude-Hosanna en une séduisante reine égyptienne.

Ainsi, pour une troisième année consécutive, le Festival de Stratford m'a donné l'occasion de revisiter des pièces et de réfléchir sur l'expérience théâtrale. D'une part, Stratford m'a permis de parfaire ma culture shakespearienne, de me dépayser avec une pièce québécoise en traduction de même qu'avec un classique français bien rendu dans la langue

de Shakespeare (*le Misanthrope*), de voir une remarquable comédie musicale (*Jesus Christ Superstar*) et d'excellentes productions d'œuvres plus contemporaines du répertoire américain (*The Grapes of Wrath*), anglais (*The Homecoming*) ou canadien-anglais (*Shakespeare's Will*). Mais, d'autre part, ce sont les rapprochements créés par l'intertextualité des spectacles du Festival qui ont de nouveau, cette année, avivé mon plaisir théâtral. Frappée par les changements spectaculaires d'identité d'Hosanna comme de Seana McKenna, tout autant que par les images scéniques mémorables qui avaient pour sujet des personnages de femmes (Lavinia, Marie-Madeleine, Célimène, Rose de Saron et Ruth), je me suis prise à construire une lecture féministe de la programmation du Festival. Par-delà l'absence de pièces écrites par des dramaturges féminins, la forte présence des hommes au centre de la plupart des œuvres (archétypes du vilain, du tyran, du sauveur ou du misanthrope) et le peu de femmes metteuses en scène, contre toute attente, ce sont les femmes qui ont été pour moi les vedettes de l'édition 2011 du Shakespeare Festival de Stratford.

Shakespeare : la comédie/tragédie humaine

Plus intéressée de prime abord par les tragédies que par les comédies de Shakespeare, je n'avais pas de grandes attentes à l'égard des deux comédies qui étaient présentées au Festival cette année. Je dois bien admettre tout de même que la mise en scène de *The Merry Wives of Windsor* par Frank Galati, sobre et classique, a réussi à me séduire en mettant au premier plan une distribution excellente, et en misant tout particulièrement sur le talent comique de Geraint Wyn Davies (en Falstaff) et de Lucy Peacock, qui joue avec Laura Condlin l'une des « gaillardes épouses » ou des « joyeuses commères » – deux expressions que l'on trouve dans les titres en français. À l'opposé, pour apprécier *Twelfth Night*, il m'a fallu passer outre aux audaces et débordements d'une mise en scène postmoderne, qui non seulement prend au pied de la lettre la célèbre première réplique de la pièce, donnant un rôle de premier plan à la musique³, mais la distancie de l'œuvre en créant un livret qui s'inspire de la musique populaire des 60 dernières années. À la différence de la majorité des spectateurs de Stratford, qui semblent avoir l'habitude de passer de Shakespeare à la comédie musicale, et qui ont semblé bien apprécier ce spectacle hybride de Des McAnuff, un metteur en scène passant lui-même allégrement d'un genre à l'autre, j'ai été plutôt agacée par ces longues parenthèses musicales qui nous faisaient perdre l'intrigue et semblaient enlever de l'éclat aux performances pourtant excellentes des acteurs. J'aurais aimé que soit donné plus de poids aux répliques de Viola, déguisée en Cesario, révélant à

2. Voir mon compte rendu du Festival de 2010, « Encore une fois si vous permettez ! », dans *Jeu* 138, 2011.1, p. 152-159.

3. « Si la musique est nourriture d'amour, joue encore, / Donne-m'en à l'excès afin que, rassasié, / Mon appétit languisse et meure. » *La Nuit des rois* (traduction de Jean-Michel Déprats), Paris, Éditions théâtrales, 1996, p. 7.

Seana McKenna dans
le rôle-titre de *Richard III*
de Shakespeare, mis en
scène par Miles Potter au
Festival de Stratford 2011.
© David Hou.

PAGE DE DROITE :
Amanda Lisman (Lavinia)
dans *Titus Andronicus*
de Shakespeare,
mis en scène par Darko
Tresnjak au Festival de
Stratford 2011.
© Cylla von Tiedemann.





mots couverts sa véritable identité à Olivia, qui croit aimer un homme : « je ne suis pas ce que je joue », voire « je ne suis pas ce que je suis ». Il s'agissait à mon avis de passerelles étonnantes avec la tragédie de *Richard III* !

Certes, ce qui est au centre de la proposition scénique de Miles Potter est moins l'identité transgenre de Richard III, qui ne comporte pas en tant que telle de connotations sexuelles, que l'incarnation par une actrice d'un rôle masculin, qui empêche le spectateur de s'identifier complètement au personnage. Alors que le travestissement n'est pas lié directement à un questionnement identitaire, c'est en révélant les noyaux de théâtralité de la pièce que ce dernier fait apparaître la valeur tragique et inquiétante des jeux de méprise, qui piègent tout autant le roi maléfique que son auditoire, auquel est constamment rappelé que le plaisir qu'il prend au spectacle du mal pourrait le placer du côté des complices, plutôt que des victimes. Or, l'effet est d'autant plus réussi que la transformation de l'une des actrices chéries de Stratford, Seana McKenna, en être difforme et détestable, n'utilise que très peu d'artifices. Sauf peut-être pour l'imitation de la calvitie partielle, le maquillage demeure minimal ; les mimiques du visage et le programme gestuel (la scoliose légendaire du roi et la paralysie de son bras gauche), s'ils suffisent à évoquer la figure du roi, ne nous font donc jamais oublier l'actrice et les multiples couches de son jeu. D'ailleurs, le mal dans cette tragédie de Shakespeare est d'autant plus dérangeant qu'il est présenté comme un jeu théâtral, où le protagoniste, qui confie ses secrets au public, apparaît tenir le rôle du vilain. Dans la mise en scène de Miles Potter, les mémorables soliloques du roi, tirant leur force du travestissement comme de la qualité d'interprétation de Seana McKenna, rendent probants tous les jeux de dédoublement du je monologuant, qui aboutissent finalement à l'émergence d'une conscience coupable.

Le spectateur ressentira-t-il le même malaise lorsqu'il entendra les soliloques du personnage éponyme de l'autre tragédie de Shakespeare présentée cette année à Stratford ? C'est d'abord le lieu scénique (la scène du Patterson) qui nous invite à faire des parallèles entre *Richard III* et *Titus Andronicus*, deux des pièces les plus anciennes, mais aussi parmi les plus violentes, de Shakespeare. Alors que la proximité du public avec la scène pourrait accentuer les effets spectaculaires de la violence, son ouverture sur trois côtés, en ramenant le spectateur à sa propre condition (par la vue de son double), l'empêche de succomber complètement à l'illusion théâtrale. On saura gré alors à Darko Tresnjak (dont ce sont les débuts à Stratford) d'avoir réussi à créer cette mise en scène de l'entre-deux, hésitant entre un théâtre qui fait l'étalage de la violence et se complaît dans l'horreur et le grotesque des scènes de mutilation et de cannibalisme, et un théâtre plus formaliste qui, par la fabrication d'images scéniques à la fois horribles et esthétiques, prend le parti de la stylisation.

À ce titre, je retiendrai ici la double image de Lavinia, incarnée à merveille par Amanda Lisman : d'une part, la saisissante image de Lavinia qui revient sur scène après avoir été violée et mutilée (la langue et les mains coupées), se tordant de douleur et tout ensanglantée, et d'autre part, l'image aux qualités plastiques d'une Lavinia muette, tout habillée de blanc et exhibant ses prothèses stylisées en acier. Devenue aussi bien le témoin vivant de la douleur indicible (son silence forcé en est le signe manifeste) que l'alibi d'une vengeance sans fin, Lavinia s'est transformée en symbole. D'ailleurs, c'est autant dans la force de ces images que dans le passage de l'une à l'autre que réside l'efficacité de la mise en scène. Révélant les apories d'une tragédie où les victimes, par leur souillure comme par leur souffrance, sont redevenues pures et vierges pour continuer paradoxalement à alimenter la violence et la douleur, cette mise en scène de *Titus* montre en même temps le processus de sublimation propre au théâtre, qui, en transcendant la vie, crée des images et des symboles. Après que se seront effacées de la mémoire du spectateur les répliques shakespeariennes, ce sont les images de Lavinia qui, longtemps, hanteront le spectateur de Stratford⁴.

Un lit à soi

On peut imaginer sans peine que Seana McKenna se sera sentie plus près du personnage d'Anne Hathaway, le seul rôle de la pièce de Vern Thiessen, *Shakespeare's Will*, que de celui du roi exécrable de la tragédie de Shakespeare⁵. Et plus près de Shakespeare lui-même ? Il faut bien préciser ici qu'à l'instar des controverses entourant la paternité de son œuvre, la question du testament de Shakespeare, et plus particulièrement du legs à sa femme, nous plonge dans le domaine de l'hypothétique. Le spectateur, bien informé par le programme des libertés que le dramaturge canadien-anglais a prises avec l'Histoire, se laissera plutôt séduire par ce monologue poétique d'une femme qui prend la parole pour raconter sa vie à l'ombre de l'homme dont elle était profondément amoureuse et qui, ultimement, refusera de se laisser abattre par la découverte de cet héritage dérisoire du deuxième meilleur lit de la maison (« my second best bed »). Avais-je été la seule à penser alors à ce célèbre titre de Virginia Woolf, *Une chambre à soi* ? Il serait bien entendu injuste de reprocher à cette pièce, dans laquelle la femme de Shakespeare revendique en quelque sorte son « lit à soi », d'avoir été écrite par un homme. Je me prends pourtant à

4. Rivalisant avec les images troublantes de Lavinia, c'est le tableau final de l'excellente production de *Grapes of Wrath* (adaptée du roman de John Steinbeck par Frank Galati et mise en scène par Antoni Cimolino), où Rose de Saron donne le sein à un étranger mourant de faim, qui m'a le plus profondément bouleversée. Pour Frank Galati, tel qu'il l'affirme dans le programme, la préservation de cette fin qui avait valu à Steinbeck d'être refusé par un premier éditeur et qui avait été censurée, en 1940, dans le film de John Ford, a été l'une de ses principales motivations pour adapter le roman. Parce qu'elle transgresse les tabous, mais aussi parce qu'elle représente sublimement le don, cette image théâtrale poignante n'est pas loin d'ailleurs, selon lui, de faire de la scène un lieu sacré.

5. Ajoutons ici que les deux pièces ont été mises en scène par son conjoint, Miles Potter.



The Homecoming de Pinter, mis en scène par Jennifer Tarver au Festival de Stratford 2011.
 Sur la photo : Ian Lake (Joey), Cara Ricketts (Ruth), Brian Donnelly (Max) et Aaron Krohn (Lenny). © David Hou.

rêver d'une telle pièce écrite par Virginia Woolf, qui n'avait pas moins inventé le personnage de Judith Shakespeare dans son essai pour démontrer les obstacles innombrables des femmes écrivains à travers les siècles.

Finalement, je dirai que ce n'était pas le moindre attrait du Festival de Stratford cette année que de m'avoir offert la possibilité de voir un Pinter en langue originale. Alors que le public de Stratford était peut-être venu surtout pour voir jouer Brian Donnelly, qui du reste ne l'aura pas déçu dans son incarnation de Max, le père grotesquement tyrannique, j'anticipais surtout le plaisir d'entendre la langue pinterienne, avec son rythme propre et sa façon bien à elle de faire déraiser les dialogues. Or, si la mise en scène de Jennifer Tarver, par ailleurs rompue au théâtre de Beckett⁶, m'a impressionnée par une direction d'acteurs impeccable et un réglage minutieux des pauses et des silences, elle a aussi su me surprendre par son empreinte féminine. Certes, il faut dire que le talent de Cara Ricketts, qui a donné une interprétation remarquable du personnage de Ruth, y est pour beaucoup

dans mon appréciation de cette production. Jouant de toutes les ambiguïtés du texte de Pinter et des décalages d'un jeu distancié, Cara Ricketts a montré que Ruth n'est jamais tout à fait la victime de ce monde cruel d'hommes, qui cherchent à la réduire à un objet de plaisir, mais est peut-être aussi un être insaisissable et indomptable, qui prend ces hommes à leur propre piège et révèle le caractère dérisoire de leur pouvoir. À la fin de la pièce, quand Max et ses fils lui offrent, de façon inattendue, une chambre, voire un appartement, on comprend que le silence de Ruth est non seulement son unique salut, mais aussi la seule issue de la pièce. C'est alors que l'image prend le relais de la parole. Assise au milieu de Max et de Joey qui, on ne sait si c'est pour mieux la supplier ou pour signifier leur abdication, sont tombés à ses genoux, elle effleure la tête de Joey : est-elle alors la mère, l'amante ou la prostituée ? Et si elle décidait d'accepter leur proposition, ne pourrait-on pas penser qu'elle saurait en faire une « chambre à soi » ? Assumant cette année à Stratford mon identité de spectatrice, j'ai voulu, pour un moment, y croire... pour l'écrire. ■

6. Elle a, entre autres, mis en scène *Krapp's Last Tape* à Stratford en 2008.