

Mise en scène de Lorraine Pintal, *Andromaque* de Jean Racine

Théâtre du Nouveau Monde du 1^{er} au 26 mars 1994. Faits de nature et faits de culture

Katia Delay

Number 18, Fall 1995

Le regard du spectateur

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041274ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041274ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Delay, K. (1995). Mise en scène de Lorraine Pintal, *Andromaque* de Jean Racine : théâtre du Nouveau Monde du 1^{er} au 26 mars 1994. Faits de nature et faits de culture. *L'Annuaire théâtral*, (18), 258–270. <https://doi.org/10.7202/041274ar>

Katia Delay

Mise en scène de Lorraine Pintal,
Andromaque de Jean Racine
Théâtre du Nouveau Monde du 1^{er} au 26 mars 1994
Faits de nature et faits de culture

Introduction

Il semble maintenant admis que, depuis l'Italie du quattrocento, siècle où les artistes s'appelaient encore des artisans, la question est concrètement posée de la place de l'être humain «de chair et de sang» au sein des arts de représentation, et de la place de ces arts au sein de la sphère du quotidien. L'homme, «acteur efficace sur la scène du monde»³, est devenu un volontaire messenger qui n'aura bientôt plus grand-chose à envier à Gabriel en ce qui concerne la légitimité de ses actes. Mais — et le temps écoulé a beau rendre le fait vertigineux — les praticiens n'en continuent pas moins de se questionner sur le contenu, sur la forme et sur la pertinence des «messages» que, pour des raisons très diverses, ils désirent diffuser.

Nous parlions de l'être humain «de chair et de sang». Francastel, lui, parle de *l'homme*. Il est — peut-être involontairement — plus précis.

En lisant l'article «théâtre féministe» du dictionnaire du théâtre de Michel Corvin, nous apprenons en effet que, il y a moins d'un siècle encore, les femmes devenues comédiennes ne prenaient la parole que pour interpréter ou transmettre les fantasmes des auteurs, puis des metteurs en scène masculins. En France, ce n'est qu'au début du XX^e siècle que la parole féminine — osons dire féministe — prend réellement forme sur une scène de théâtre. Puis un long silence s'ensuit et ce n'est que dans les années 60 que nous retrouvons une expression théâtrale féministe, emplie de caricatures et de dérision souvent noire. En Grande-Bretagne, c'est à peu près le même scénario qui est écrit au cours de notre siècle, tandis qu'aux États-Unis ou en Italie, les mouvements de théâtre de femmes émergent dans les années 60 pour décliner peu à peu au cours des années 80, souvent

³ Pierre Francastel, *Études de sociologie de l'art*, Paris, Denoël/Gonthier, 1970, p. 186.

découragés par des pressions idéologiques, politiques ou plus «banalement» économiques. (Mais tout est lié...) Cependant on apprend aussi qu'à l'inverse, en URSS mais surtout en Allemagne et au Québec, l'écriture théâtrale des femmes est encore bien vivante.

En Mars 1994, le Théâtre du Nouveau Monde de Montréal produit *Andromaque* de Jean Racine dans une mise en scène de Lorraine Pintal. La distribution, on s'en souvient, était exclusivement féminine. Le présent article propose un questionnement de la dimension politique globale que contient cette proposition de mise en scène.

Rappels empiriques

Il importe, tout d'abord, de rappeler certaines données constitutives de la représentation, ce qui permettra de mieux comprendre et d'étayer les propos qui suivront. Cette énumération ne se veut pas exhaustive. Seuls les éléments en relation plus ou moins directe avec le sujet qui nous intéresse seront mentionnés ici.

L'auteur et son époque

Racine et le XVII^e siècle ne constituent pas à proprement parler des données empiriques. Cependant, les «accessoires» — autres que leur corps ou leur costume — sur lesquels les comédiennes pouvaient s'appuyer se résument pratiquement à un mot: le texte. Il nous semblait donc important d'en dire un mot. Racine (1639-1699) a écrit la première version d'*Andromaque* en 1667. La version qui nous en a été proposée a été retouchée et date de 1673. La seule différence entre ces deux versions réside dans la suppression, dans la seconde version, de l'apparition d'Andromaque à la scène III de l'acte V⁴.

Pour Racine, la tragédie est, avec l'épopée, la pratique du plus haut genre poétique, ne serait-ce que par ses sources premières, hautement légitimantes, qui sont des sources antiques, grecques et latines (Euripide et Virgile entre autres). La tragédie racinienne, ce sont des héros totalement pris par leur amour, amour conçu comme une passion fatale et combiné avec un enjeu politique. Le tout mène à un enchaînement inéluctable vers la

⁴ Cependant, en faisant réapparaître Andromaque à la fin du spectacle, Lorraine Pintal nous replonge dans la toute première version du texte et redonne ainsi de l'importance à l'héroïne.

mort, en passant par des conflits intérieurs insolubles et insurmontables qui engendrent les illusions et débouchent sur la folie. En fin de compte, contrairement à certaines tragédies antiques, ce sont les intérêts amoureux qui ici finissent par être les plus forts. L'esthétique de Racine est donc résolument moderne, en ce sens qu'elle porte en elle une combinaison de la politique et de la liberté du moi. La passion laisse toute sa liberté de choix à celui qui la subit. Elle l'entraîne inexorablement, mais consciemment. De là à légitimer une représentation actualisée d'*Andromaque*, il n'y a qu'un pas.

Mais *Andromaque* reste bel et bien une tragédie mythique, et même, de par ses sources, polymythique: Racine avait le précieux avantage de se trouver au confluent de deux traditions. Il était à la fois un moderne de par le contexte sociohistorique dans lequel il vivait, et un ancien de par son éducation classique. C'est cela qui lui permit de pratiquer ce qu'on peut appeler une «fécondation croisée»⁵ qui permet de faire de nos jours une lecture actualisée de ses textes.

Un dernier mot sur la langue racinienne. Les tragédies de Racine sont ce que nous appelons des «classiques». Or comment définir un classique, sinon en rappelant qu'il est une œuvre-mère, c'est-à-dire une œuvre dont la musicalité et la sensualité intrinsèques ne pourront jamais être balayées, quelles que soient l'interprétation et la lecture qui en sont faites? L'écho de la poésie, on le retrouve dans la langue racinienne même qui, par la scansion de l'alexandrin classique et par l'emploi de types «fixés» (voire de clichés du style Troie-joie-proie ou Oreste-funeste, etc.), contribue à créer une sorte «d'attente de la poésie»⁶ chez l'auditeur. Si cette attente n'est pas comblée, on peut penser qu'un classique est amputé de la plus grande partie de sa définition.

Le lieu théâtral

La pièce est représentée au Théâtre du Nouveau Monde, rue Sainte-Catherine, en plein centre de Montréal, capitale culturelle du Québec. Le TNM est un théâtre officiel et subventionné, mais ses murs sont fissurés et des réparations rapides s'imposent. Il présente en outre un répertoire large, où les classiques occupent cependant une place de choix. D'un point de vue «historique», on peut dire qu'il est l'héritier du théâtre littéraire

⁵ Introduction de R.C. Knight et H.T. Barnwell, dans *Jean Racine: Andromaque*, Genève, Droz, 1977, p. 27.

⁶ *Ibid.*, p. 26.

de Jacques Copeau, un théâtre de textes opposé à l'art de divertissement prédigéré. La fidélité que le TNM a gardée envers cette «source» lui procure un public qui, dans l'ensemble, est lui aussi fidèle à ce lieu. Un public qui, sociologiquement parlant, possède un habitus culturel ou artistique adapté, «compatible» pourrait-on dire, avec les productions culturelles proposées. Un public, en un mot, très vraisemblablement capable de transpositions et d'abstractions conceptuelles.

Le lieu théâtral réunit donc à peu près tous les éléments nécessaires pour en faire un lieu légitime, au sens «bourdieusien» du terme. Le choix de monter un Racine s'insère parfaitement dans ce cadre. La légitimité et la légitimation — inutile grâce à ce choix — dans cette sphère de la culture «cultivée» sont ici dialectiquement reliées par un procès d'objectivation qui est de l'ordre du politique.

En outre, nous savons que ce qui concerne le budget d'un tel lieu est aussi administré en relation avec des considérations d'ordre politique et en vertu de la légitimité du lieu en question. Le TNM a besoin de rénovations. Le fait d'utiliser un des murs fissurés de la bâtisse comme faisant partie intégrante du décor introduit indirectement à lui seul du politique dans la représentation.

L'espace théâtral

Il est, de même que la globalité du spectacle d'ailleurs, empreint de beaucoup de théâtralité. En effet, de nombreux éléments (espace frontal à scène cadrée, manteau d'Arlequin, rideau de scène en velours rouge s'ouvrant «à l'allemande», accueil global des spectateurs) indiquent de manière classique au public qu'il se trouve au théâtre, et dans un théâtre respectueux de certaines conventions traditionnelles.

Le décor et l'espace scénique

Au théâtre, «le travail de «mime», d'iconisation se fait moins par la reproduction (ou l'utilisation) d'éléments du monde, voire de structures spatiales, que par un système complexe d'analogies»⁷. C'est bien là ce qui se passe avec le décor et l'espace scénique de l'*Andromaque* de Pintal. Au niveau de l'espace scénique, tout d'abord, on peut dire que de par son «classicisme» (séparation d'avec la salle, rideau, etc.), il conduit le

⁷ Anne Ubersfeld, *L'École du spectateur. Lire le théâtre 2*, Paris, Éd. sociales, 1991, p. 77.

spectateur à imaginer la scène comme un morceau du monde en continuité avec son propre univers. En outre, le décor nous place devant un espace à perspective, notion qui date de la Renaissance et de l'idée — déjà énoncée plus haut — de «l'homme, acteur efficace sur la scène du monde». La perspective introduit un centrage sur la figure humaine, en mettant en même temps au foyer le regard du spectateur. Le décor construit ici un espace imaginaire duquel on peut déduire une sorte de typologie des personnages et de leurs destins; il indique l'enfermement des monarques (toutes des femmes, rappelons-le...) et leur impossibilité de s'enfuir autrement qu'avec l'aide d'un stimulus extérieur.

Le décor crée ici un espace intemporel, il est comme une sorte d'oxymore du temps, ou plutôt des temps qui composent la représentation (et qui sont au nombre de trois puisque nous voyons tour à tour l'Antiquité, le XVII^e siècle, et 1994). De plus, ce décor est hautement métaphorique et hyperbolique: la trappe déclenche l'action tragique; les fenêtres tirent l'action vers le bas et semblent être, pour le regard de ces personnages, la seule ouverture vers le monde extérieur; le mur du fond évoque des remparts; la blancheur évoque la virginité; les parois et les fenêtres prises comme un tout font penser à un immense tombeau, etc. C'est enfin un espace qui, en grande partie aussi à cause de sa vacuité, est créé par le jeu même des comédiennes et, bien sûr, par l'imagination du spectateur. Mais là de nouveau, encore faut-il que le spectateur soit formé à rendre concrète une abstraction.

Nous ne dirons pas grand-chose des éclairages, si ce n'est qu'ils sont un signe de ce qui se passe dans le texte même: le combat typiquement racinien de l'ombre et de la lumière, de la passion et de la raison. Un combat que nous retrouvons dans nombre de revendications sociales actuelles.

Musique

Le haute-contre, vêtu d'un complet-veston de style contemporain et seul homme de la distribution, est l'unique élément réellement musical du spectacle. Un haute-contre est un homme qui chante avec une voix de femme. Mais rien à voir avec Farinelli! Les paroles de ses chansons, tirées des poèmes sacrés de Racine, font pendant au texte laïc de la pièce. Des paroles sacrées sur une musique laïque et intemporelle (allant du grégorien à l'atonal, avec des accents méditerranéens et des rythmes irréguliers), il n'en faut pas davantage pour que s'instaurent une véritable actualisation du sacré ainsi qu'une incarnation splendide des ombres du passé et du présent: la figure musicale du

haute-contre, dans sa globalité, joue incessamment sur la dualité et l'ambiguïté, d'autant plus qu'elle est un des seuls traits d'union concret entre la scène et la salle. Cette figure est une véritable métonymie de la présence/absence divine au travers d'une spiritualisation du corps par la voix. Cette métonymie est aussi, bien sûr, celle de tous les contraires.

Costumes

Ils sont les mêmes pour tous les personnages, excepté le haute-contre. On peut voir là le signe d'une volonté de ne pas faire avec ce spectacle du théâtre politique au sens civique du terme, puisque aucun démarquage ne se situe ici à un niveau «social». Par contre, ces costumes introduisent évidemment un questionnement sur les rapports de force entre les sexes. Dans la mesure où ils sont eux aussi comme un oxymore (androgynie: la cape et les chaussures ont quelque chose de «typiquement féminin» alors que les autres parties ont une connotation plus «masculine»), ils nous parlent de la non-hiérarchisation des différences non pas sociales, mais sexuelles. Les différences sont donc gommées. Sont-elles pour autant mises en question et en perspective?⁸

Les costumes sont aussi intéressants à analyser au niveau de la temporalité à laquelle ils renvoient. S'ils marquent une époque relativement précise, à savoir le XVII^e siècle, ils évoquent cependant aussi tour à tour la guerre, la Cour, l'Antiquité. Nous sommes en face de comédiennes vêtues d'une sorte d'uniforme de pensionnaires, qui nous parlent des rapports entre les sexes et de l'Antiquité évoquée par Racine dans un contexte du XVII^e siècle. Toutes ces références déstabilisent la perception temporelle et sociale de la représentation et, dans le même sens que le reste, laissent ouverte l'interrogation sur l'interaction des contraires ou sur le transcendant.

⁸ «Ce ne sont pas les sexes qui créent le conflit, mais le conflit qui définit les sexes» (Roland Barthes, cité par Lorraine Pintal dans «Le Moi de la metteuse en scène»). Le *casting* d'*Andromaque* signifie-t-il que le conflit entre Pyrrhus et Andromaque pourrait bien se passer entre deux personnes du même sexe, ou même entre une femme (Pyrrhus) et un homme (Andromaque)? Mais Andromaque a un fils qu'elle a elle-même enfanté. Questionnement vertigineux. Comme si on essayait de prouver que la poule vient avant l'œuf, bien que l'œuf définisse la poule.

Parole et diction

Nous n'en retiendrons ici qu'un aspect: celui de la générale rapidité d'élocution qui fait souvent naître une sorte de sécheresse dans le ton des voix. L'immobilité sexuelle que Barthes a relevée dans l'œuvre racinienne est peut-être à la base de ce parti-pris. Cette immobilité sexuelle est un des traits frappants de cette production, et elle s'exprime en particulier dans une relative évacuation, au sein de la diction, de la sensualité mélodique et rythmique. Mais la proxémique est aussi responsable de cette impression frappante.

Expression corporelle

La première question à se poser ici est peut-être celle de savoir comment les comédiennes investissent l'espace. Leur kynésique est en effet indissociable de ce grand plateau presque nu où, à l'exemple d'un des préceptes de base de Meininger, le centre n'est jamais utilisé puisque, au théâtre comme dans la vie, il signifie l'immobilité, et donc la mort; de même, d'ailleurs, qu'un plancher plat ou que des lignes parallèles. Par conséquent, si la sexualité est «immobile», les rapports entre les personnages, eux, apparaissent plutôt comme en constant déséquilibre, en perpétuelle recherche de leur juste définition. La kynésique est en outre loin d'être naturaliste. Elle est d'ailleurs différenciée pour chaque personnage: pesante et affligée pour Andromaque; volontaire et noble pour Pyrrhus; plus féminine et féline pour Hermione; maladroite et errante pour Oreste; plus neutre pour les suivants, et immobile pour l'androgyne haute-contre. Cette grande formalisation est en soi métaphorique, si l'on tient compte des rapports qu'entretiennent entre elles la kynésique et la proxémique. Cette dernière, en effet, froide et distante, livre un jeu montrant l'impossibilité de rapports tendres et rapprochés, ainsi que cette «sexualité immobile» propre aux tragédies raciniennes. Le seul moment de proxémique «tendre» de toute la représentation a lieu entre deux personnages «originellement» féminins (Andromaque et Céphise, acte IV scène I). Il semble légitime de penser que cela ne soit pas le fruit du hasard: les mouvements du corps sur un plateau ne sont jamais gratuits, ils racontent et sont donc en relation directe avec la fiction et avec la réalité d'où la fiction et la mise en scène tirent leur substance. Si la proxémique est récit, elle est aussi production-reproduction d'une activité humaine qui ne trouve pas sa place que dans l'extra-quotidienneté des arts de la scène.

La mise en scène comme axe central de la constitution du sens

Forme de confrontation des systèmes

Au premier abord, en sortant d'une telle représentation, nous sommes tentés de résumer notre impression en disant que, de toute évidence, le texte y est prépondérant. La sobriété de tous les autres systèmes signifiants, en tout cas, nous le fait croire. Mais une lecture spécifique de ce texte a été faite, et il s'agit de faire à notre tour une lecture du texte spectaculaire. Cette lecture sera centrée sur le commentaire que la mise en scène — et en particulier le *casting* — injecte en quelque sorte dans le texte littéraire; cette mise en scène semble bien être de type idéotextuel. Si une mise en scène de ce type — pour autant que cette hypothèse soit juste — est toujours révélatrice de la manière dont une culture pense la fabrication du sens, elle (la mise en scène) produit obligatoirement du même coup une sorte d'«idéologisation» du texte. Cette idéologisation naît de la coprésence de divers systèmes de signes sur la scène, et plus, de la confrontation de ces divers systèmes signifiants.

Dans la mise en scène de Lorraine Pintal, deux de ces systèmes semblent être prépondérants. Il y a tout d'abord ce que l'on pourrait appeler un système d'homogénéisation globale, qui est placé sous le signe de la transcendance. Transcendance des sexes, en premier lieu, mais aussi, nous l'avons vu, transcendance spatio-temporelle. Et puis il y a le second système, qui est celui du (pré) texte. Ce second système est en quelque sorte «philosophiquement» et même heuristiquement à l'opposé du premier, puisqu'il est placé, quant à lui, sous le signe de la tension dialectique entre la raison et la non-raison.

La forme de confrontation de ces deux systèmes introduit une remise en question du texte par la mise en scène. «La forme de confrontation», c'est bien là un des noyaux de l'analyse d'un tel spectacle.

Cette confrontation est à prendre dans le sens d'une sorte de mise en regard. On sait en effet que «la mise en scène n'est pas la rencontre de deux référents (textuel et scénique); [qu'] elle ne vise donc pas à trouver une homologie structurale entre les deux référents»⁹. En fait, texte et scène ont chacun leur propre processus de fictionnalisation. Au théâtre, il est évident qu'il existe un rapport entre le texte et la représentation. Mais

⁹ Patrice Pavis, *Le Théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti, 1990, p. 31.

ce rapport existe sous la forme d'une translation, c'est-à-dire qu'il y a une mise en regard des univers fictionnels du texte et de la mise en scène. Or, tendre un miroir à une œuvre — comme à un être humain — devrait permettre au spectateur de ce geste de voir s'illuminer une partie au moins de l'œuvre — ou de l'être humain — qui était restée obscure.

En d'autres termes, la mise en scène propose une certaine situation d'énonciation qui donne un sens spécifique au texte littéraire. Beaucoup de textes dramatiques contiennent en eux une multitude de possibilités d'énonciation et c'est généralement ce qui fait leur qualité. Mais chaque œuvre littéraire, qu'elle soit ou non écrite pour le théâtre — ne contient pas forcément *toutes* les «problématiques» d'ordre social, idéologique, ou autre qu'un metteur en scène pourrait désirer aborder dans sa pratique.

Une question centrale est donc de savoir si le texte de Racine «supporte» la confrontation qu'on a voulu lui faire subir.

Opacifier sur la scène ce qui était clair dans le texte ou éclaircir ce qui y était trouble sont des opérations qui sont au cœur de la pratique de la mise en scène. Lorraine Pintal n'essaie pas de contourner ces opérations. Mais l'opacité et/ou la clarté qui en découlent dans la représentation sont-elles «justes»? Est-ce que «ça marche?», pour utiliser une expression aussi floue qu'explicite.

Une certaine opacification du sens

Dans l'*Andromaque* de Pintal, le dénudement, la sobriété globale de la mise en scène permettent au texte de tenir un des premiers rôles. Il devient incontournable car il est le costume, l'accessoire et le décor premier sur lequel s'appuient les comédiennes et, si tout va bien, du même coup, le public. À l'inverse, il est clair que ce texte parle de passions qui se déchainent entre êtres humains de sexes opposés. Et le choix du *casting* opère ici une réelle opacification du sens. Une espèce d'écart se produit entre ce qui est dit et ce qui est montré. Et cela n'a pas à être mis en cause: c'est ce qui donne sa force à toute mise en scène. Mais, comme par flash, il semble parfois que cet écart ait quelque chose de «trop» incompréhensible. On se demande en effet à quelques reprises, peut-être de manière simpliste d'ailleurs, *pourquoi* ce personnage que les autres appellent Pyrrhus est

une femme... Et puis, un peu plus tard, on se demande *si* ce personnage que les autres appellent Pyrrhus est une femme. Et on cherche alors quel est le «message»!¹⁰

Lorraine Pintal, dans son «mot de metteuse en scène», nous en donne un indice, en évoquant l'ambiguïté troublante de l'androgynie, qui «provoque et [...] a permis de faire basculer les stéréotypes qui emprisonnent notre société et qui ont piégé les femmes dans les croyances, les religions, les traditions et les idéologies dominantes.» Ce qu'on peut lire à travers ces mots et surtout à travers l'image de l'androgynie, c'est le refus de choisir entre des extrêmes trop souvent réductrices et sclérosantes.

Un peu différemment, ce que nous donne à lire le texte spectaculaire c'est ce que Lorraine Pintal mentionne plus loin dans son «mot de metteuse en scène», à savoir que: «cette *Andromaque* entièrement féminine vise un bouleversement des valeurs en faveur de la liberté d'être». Ici, par contre, il est fait appel à quelque chose d'extrême: bouleverser les valeurs n'a jamais été anodin. Toujours cette même confrontation évoquée plus haut: transcendance/non transcendance — raison/non raison.

Questions de femmes ou questions de société?

Pour essayer de comprendre le paradoxe, il importe de rappeler ici un point central né de l'interrogation féministe. Nous nous appuierons pour cela sur une citation:

Les théories féministes, qui comportent une grande diversité, se rencontrent au moins sur un point, qui est leur point de départ commun: les rapports des sexes, tels qu'ils sont structurés dans notre société, et dans toute société, selon des modalités variées, sont conditionnées par le pouvoir qu'un sexe exerce sur l'autre et qu'il a ainsi assigné à un rôle

¹⁰ Tous les praticiens de l'art ne revendiquent pas la volonté affirmée de travailler en vue de faire de leurs créations le médium porteur d'un quelconque «message». Si d'aucuns, à une extrémité, sont prêts à considérer sans prendre de détours que «le médium c'est le message», d'autres, à l'opposé, craignant de se voir taxer de pédagogues ou, pire, de démagogues, rejettent catégoriquement l'idée selon laquelle une œuvre a sur ses récepteurs des incidences autres que *seulement* émotionnelles et/ou affectives. Et puis il y a ceux qui, pour diverses raisons, se désintéressent carrément du politique. Entre ces extrêmes, nombre de créateurs sont soucieux de trouver un équilibre entre la dimension purement esthétique ou psychologique et la dimension sociopolitique de ce qu'ils présentent. Au théâtre, le choix du texte est peut-être en ce sens un premier indice. Mais il n'augure bien évidemment pas de tout ce que la représentation véhiculera comme sens.

et à une image. Il s'agit donc, à la fois sur le plan théorique et sur le plan politique, de développer une critique de ces rapports et, positivement, de les redéfinir autrement.¹¹

La lecture que Lorraine Pintal a faite de l'œuvre racinienne pourrait être inspirée de cette citation, car toutes deux mettent en perspective les valeurs qui sont celles d'un projet visant à questionner non seulement le chemin parcouru dans la quête d'une égalité entre hommes et femmes, mais aussi, et de manière plus globale, le droit des femmes à agir indépendamment d'une image à laquelle elles seraient censées se conformer, guidées en cela par ce qu'on appelle avec une fausse pudeur «le poids des traditions» (et il est plutôt grand, est-il besoin de le préciser, lorsque l'on s'attaque aux rôles assignés socialement à chaque sexe, et qui plus est avec comme prétexte les propos et à la poésie de Jean Racine).

Une autre valeur qui est mise en perspective, et qui découle de la première, est celle de la reconnaissance du féminin. Mais le terme est ici ambigu. Plus précisément il s'agit, pensons-nous, de mettre en évidence un «point de vue de femme». Ce point de vue, dans le contexte de la production théâtrale qui nous intéresse, se confond avec une remise en question de tout ce qui «va de soi», que ce soit au niveau de la représentation d'un «classique» avec les attentes plus ou moins conscientes que crée un tel choix, ou au niveau plus général des structures d'une société fonctionnant encore en majeure partie sur des normes fixées par et pour des hommes. Les puristes objecteront à cela que les personnages féminins d'*Andromaque* ne manquent ni de force ni d'autorité. Mais il ne faut pas oublier qu'ils sont originaires d'une époque où les déesses faisaient encore partie de la grande famille de l'Olympe qui ne compte actuellement plus qu'un seul représentant¹².

Et puis, il importe aussi de rappeler que la force du théâtre, qui lui vient entre autres choses de sa nature double et de sa relative autonomie, est qu'il peut questionner les stéréotypes sans automatiquement inclure de jugement de valeur dans le questionnement. Aux yeux de ceux qui sont allés au TNM en mars 1994, les «valeurs féminines» n'avaient pas de raisons objectives d'être meilleures ou pires que les «valeurs masculines». Si on

¹¹ Françoise Collin, «Pluralité. Différence. Identité», dans *Présences*, cahier n° 38, octobre 1991, édité par l'Alliance culturelle romande.

¹² Et puis, au risque de nous égarer dans des analogies peut-être sans fondements, nous ferons remarquer qu'*Andromaque* est un prénom construit avec le même suffixe qu'*androgyné*, ce qui est tout de même rare!

prend comme point de vue l'origine et le statut hautement légitimant de l'œuvre de Racine, c'est en effet les rapports mêmes de ces valeurs entre elles qui étaient en premier lieu questionnés¹³. Et si le point de vue se déplace pour s'interroger plus spécifiquement sur la distribution, on peut admettre que c'était du même coup l'occasion de poser — et de reconnaître — les femmes (personnages et/ou femmes de théâtre) à la fois comme sujets et comme objet de recherche.

La distribution d'*Andromaque* ressemble donc à un choix politique, plus encore qu'à un choix exclusivement féministe. Choix politique aussi, à une époque d'incertitude budgétaire, que d'intégrer au décor le mur réellement fissuré du fond de scène? Choix politique que l'homogénéité des costumes, qui introduit inévitablement un questionnement sur les rapports de force entre les sexes? Choix politique encore que celui d'une proxémique distante et froide, où l'unique moment de tendresse corporelle est vécu entre deux personnages originellement féminins, comme si la rareté du geste était là pour mieux en souligner la nécessité?¹⁴ La liste de ces questions pourrait s'allonger.

Le but de cet article n'est vraiment pas de faire un procès d'intention. Nous désirions surtout attirer l'attention sur le danger que représente le fait de taxer trop rapidement de «féministe» une production telle que celle que nous ont présentée Lorraine Pintal et toute son équipe. Non pas que nous ayons peur de ce terme. Il existe et il doit vivre. Mais il est trop souvent mal compris et galvaudé. Et surtout, avec cette *Andromaque*, il apparaît comme carrément réducteur.

En effet, les questions dites «des femmes», même si elles sont prioritairement portées par elles, ne sont pour la plupart pas des questions de femmes, mais bel et bien des questions de société. Et peut-être parmi les plus importantes qui se posent aujourd'hui, et ce bien au-delà des sociétés occidentales. La lecture que Lorraine Pintal a faite de l'œuvre de Racine est une lecture politique au sens le plus général du terme, plus qu'une lecture strictement féministe (même si, empressons-nous de le préciser, aucune théorie

¹³ La légitimation de la volonté de monter Racine étant, comme nous l'avons déjà vu, inutile dans le contexte de production du TNM.

¹⁴ Il s'agit de la scène I de l'acte IV, dans laquelle Andromaque et Céphise se touchent et se caressent. Nous n'avons noté que deux autres scènes dans lesquelles deux personnages se touchent, mais c'est alors soit de façon agressive (acte IV, scène IV: Hermione empoigne Oreste et le jette à terre), soit de façon «pudique» (acte IV, scène V: Hermione et Pyrrhus sont debout, dos à dos).

féministe ne peut à juste titre être coupée d'un contexte dans lequel *le* politique n'intervienne d'une façon ou d'une autre, ce que nous rappelle la citation de Françoise Collin). En effet, le texte spectaculaire nous dit-il qu'un femme pourrait, selon Lorraine Pintal, faire couler autant de sang que Pyrrhus ou être aussi lâche qu'Oreste? Oui, peut-être. Mais la mise en scène ne nous dit pas si cela serait souhaitable ou pas, au nom d'une égalité d'accès au pouvoir ou à la lâcheté par exemple. Par contre, l'œuvre de Racine nous permet de combler cette incertitude morale, car tout personnage de théâtre reste au bout du compte un discours en lui-même, quel que soit le sexe qu'il aura reçu sur scène.

Conclusion

Il devient, pensons-nous, urgent de se souvenir que deux sexes c'est un monde, mais surtout que deux mondes cohabitent dans chaque être humain. Lorraine Pintal, et c'est sûrement là son plus grand tort, n'a pas été capable de dénicher neuf acteurs qui aient été de véritables androgynes.

Peut-être en a-t-elle d'ailleurs cherché pour, en désespoir de cause, se dire que dans certains combats seule une vision quelque peu extrémiste est à même d'ouvrir véritablement le débat.

Ce n'est peut-être en effet que par une remise en question aussi forte des lectures courantes d'une œuvre que le théâtre peut «faire bouger les choses» et gronder contre les traditions séculaires qui obstruent autant la compréhension des œuvres que celle des rapports humains.