

RENATA JAKUBCZUK

Université Marie Curie-Skłodowska, Lublin

Un bal nommé Balzac de Téo Spsychalski : exemple de montage adaptatif

Un bal nommé Balzac by Téo Spsychalski : an example of adaptional montage

ABSTRACT: *Un bal nommé Balzac* is a theater play developed by Téo Spsychalski as a result of two successive representations of a montage of texts taken from several of Balzac's novels. The plot is based on *La Peau de chagrin* (*The Magic Skin*), the main source of the stage version, but some of the lines are also taken from *Illusions perdues* (*Lost Illusions*), *Le Père Goriot* (*Father Goriot*), *Le Lys dans la vallée* (*The Lily of the Valley*), *Séraphita*, etc. Out of numerous Balzac's characters, Spsychalski has kept eight of them, who often muster the characteristics of many protagonists. Firstly, we start with a short explanation of the term adaptation. Then, we present the history directed by Spsychalski. In the following part of our article, we analyze the literary sources of the characters created by Spsychalski. Subsequently, we examine the musical pieces used in the representation, to reach the pictorial aspect of the play, and connected with the use of the painting *Le Radeau de la Méduse* (*The Raft of the Méduse*) de Théodore Géricault.

KEYWORDS: Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, Téo Spsychalski, *Un bal nommé Balzac*, adaptation, montage

La notion d'adaptation, dans son acception commune, désigne une modification pour ajuster et être conforme aux conditions différentes; une transformation pour créer une nouvelle œuvre originale. Si l'on vérifie dans les plus anciens dictionnaires, on s'aperçoit qu'ils proposent uniquement une signification scientifique du terme, celle de la chimie ou de l'architecture. De plus, premièrement, on explique uniquement le verbe « adapter », la signification du substantif « adaptation » apparaît, de façon autonome, seulement vers la fin du XIX^e siècle¹. Néanmoins, il est intéressant de noter que l'acception purement artistique ne se manifeste qu'au milieu du XX^e siècle². On commence à reconnaître aussi bien le processus que le produit de l'adaptation et les adaptateurs prennent le texte source comme une simple base qu'ils peuvent modifier librement. Les techniques utilisées sont très diversifiées. Faute de méthodologie à employer, c'est le metteur en scène qui décide entièrement de son produit, qui, à son tour, dépend du talent, du savoir faire ou de l'expérience de l'adaptateur. Frédéric Maurin propose d'expliquer le phénomène de l'adaptation ainsi :

L'adaptation est d'abord le lieu d'un redire – d'un autre dire et d'une altérité du dire, parfois d'une altération. C'est toujours l'autre qu'on adapte, ou bien l'adapté qu'on rend autre. On change l'époque, on déplace le lieu, on rebaptise les personnages; on resserre ou on digresse, on élague ou on fusionne, on filtre ou on découpe; on répartit le récit en répliques dialoguées, on regroupe les descriptions en notations didascaliques³.

Tout est permis à l'adaptateur pourvu que le résultat soit satisfaisant. Et dans le domaine des arts scéniques, c'est le public qui est le juge principal du produit final. « Entre clonage et manipulation »⁴, la représentation scénique de l'œuvre adaptée doit envisager aussi bien l'aspect littéraire du texte que son aspect ludique.

Dans notre propos, nous allons nous pencher sur une adaptation de *La Peau de chagrin* d'Honoré de Balzac, élaborée par Téo Spsychalski au Théâtre

¹ É. Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Supplément par Marcel Devic, Paris 1886, p. 5, en ligne, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58019485/f18> (page consultée le 10 mai 2013).

² Cf. *Dictionnaire Encyclopédique Quillet*, Paris: A. Quillet, 1968, p. 56.

P. Robert, *Le Grand Robert de la Langue Française*, Paris 1989, pp. 109–110.

Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures: littératures française et étrangères, Paris: Larousse, 1986, p. 15.

³ F. Maurin, « Adapter ad lib », [in:] G.-D. Farcy, Y. Butel (dir.), *L'adaptation théâtrale, entre obsolescence et résistance*, Caen: Presses universitaires de Caen, 2000, p. 89.

⁴ *Ibidem*, p. 90.

Prospero à Montréal⁵. Après avoir résumé et présenté les sources de la pièce *Un bal nommé Balzac*, nous examinerons les différents aspects de la représentation, notamment son aspect littéraire, musical et pictural.

Les sources

*Un bal nommé Balzac*⁶ est une adaptation qui puise dans plusieurs romans d'Honoré de Balzac composant *La Comédie humaine*, mais l'intrigue de la pièce reprend l'histoire du protagoniste de *La Peau de chagrin*.

Raphaël de Valentin, jeune aristocrate ruiné, ne voit plus le sens de la vie et prépare son suicide. En attendant la nuit pour accomplir son acte sans provoquer un scandale, il rentre dans un magasin d'antiquités où un vieillard sans âge lui propose un pacte diabolique. Raphaël devient propriétaire d'une peau magique qui peut exaucer tous ses désirs : « Si tu me possèdes, tu posséderas tout, mais ta vie m'appartiendra » (BB, p. 15). Mais l'anquitaire avertit Raphaël : chaque souhait réalisé provoquera la diminution de la peau, métaphore de sa vie. Le jeune homme accepte le pari et se met à profiter cupidement de la vie. Ne se préoccupant pas de l'avertissement, il prononce librement ses souhaits. Il possède la richesse matérielle et l'amour de Pauline, jeune femme d'une beauté et bonté exceptionnelles. Enfin, il a tout pour vivre heureux, mais rien n'est gratuit dans la vie : Raphaël tombe malade et personne ne peut l'aider à guérir. Il essaie donc d'éviter toute tentation de formuler un souhait quelconque. En vain, le pouvoir extraordinaire de la peau est plus fort et Valentin meurt en ne désirant que de vivre encore.

Si l'intrigue est reprise, dans son intégralité, de *La Peau de chagrin*, il n'en est pas de même avec les répliques des personnages qui viennent de plusieurs romans. Spychalski s'est servi ici de la technique du montage adaptatif : « Ce montage dramatique [...] a donc été construit à la manière d'un scénario qui associait le montage de textes provenant de différents écrits de Balzac à la création de jeux de scène de mon cru » avoue-t-il dans la « Note liminaire » (BB, p. 12).

⁵ Au sein du Groupe de la Veillée – Théâtre Prospero à Montréal, Téo Spychalski a réalisé une dizaine d'adaptations théâtrales des textes romanesques européens. Collaborateur de Jerzy Grotowski dans les années 70 et 80 du XX^e siècle, devenu directeur artistique et général du Groupe, il y a introduit les techniques pratiquées par le Théâtre Laboratoire.

Pour plus d'informations sur Téo Spychalski et le Groupe de la Veillée, on peut consulter le site web du Théâtre Prospero : <http://www.laveillee.qc.ca>.

⁶ T. Spychalski, *Un bal nommé Balzac*, Montréal : Les Herbes Rouges, 1989. Afin de faciliter la lecture, en citant le texte de la pièce, nous allons employer le sigle BB, suivi de la pagination.

Néanmoins, pour créer son *Bal*, Spsychalski ne s'est pas limité à un montage classique de textes. En voulant réaliser sur scène un véritable bal romantique, il a renforcé les répliques des acteurs par la musique de Rossini⁷ et a fait appel à la peinture pour accroître le pendant visuel⁸.

Aspect littéraire

Chaque type de recyclage artistique exige une démarche en trois étapes : premièrement, il faut tomber amoureux d'un texte littéraire qu'on projette d'adapter, ensuite, il est nécessaire d'appivoiser, de maîtriser son contenu et, finalement, créer une œuvre originale.

En préparant sa pièce, Spsychalski a pris soin de l'écrire de façon classique. Elle se compose donc de trois parties : prologue (« Le Talisman »), première partie (« Le Bal ») et deuxième partie (« L'Agonie »). Ces trois parties correspondent à la construction classique d'une pièce de théâtre qui comprend une exposition, un nœud avec les obstacles et les péripéties et un dénouement⁹.

Il en est de même avec la présentation des personnages. Téo Spsychalski a puisé dans plusieurs romans balzaciens avant de trouver les protagonistes pertinents pour sa pièce. De la quantité des personnages balzaciens, nous n'en retrouvons donc que huit, présents sur la scène, dont un seul – Raphaël de Valentin – peut être nommé « héros » de la pièce, dans le sens que Scherer attribue à ce terme. Ses répliques prennent source presque uniquement dans *La Peau de chagrin* ; seulement dans la dernière partie de la pièce, Raphaël profite d'une prière tirée du roman *Séraphita*¹⁰.

Raphaël est doté de tous les traits d'un héros classique : issu d'une famille noble, il est jeune, beau, charmant, mais aussi malheureux, solitaire, inspirant la pitié chez le lecteur/spectateur. Et la pitié – élément indispensable de toute tragédie classique – est inséparablement liée à la compassion pour le protagoniste. Dans la scène d'exposition, le jeune homme avoue : « Je suis dans la plus

⁷ Certains théoriciens considèrent la musique comme une technique adaptative à part. On distingue deux aspects du fonctionnement de la musique au théâtre. Le premier consiste à transposer une œuvre littéraire en l'opéra, le second accentue l'importance de la musique pendant la représentation. La musique peut intervenir à la place des répliques que l'on veut supprimer, renforcer la tension des relations interpersonnelles, souligner les nuances des émotions, accentuer certains sentiments ou introduire une ambiance spécifique à la situation dramatique.

⁸ Le tableau de Théodore Géricault *Le Radeau de la Méduse*.

⁹ J. Scherer, *La dramaturgie classique en France*, Paris : Librairie A.-G. Nizet, 1986.

¹⁰ Cf. T. Spsychalski, *op. cit.*, pp. 7-9.

profonde, la plus ignoble, la plus perçante de toutes les misères » (BB, p. 15). Mais il est aussi orgueilleux : « Je ne veux mendier ni secours ni consolations » (BB, p. 15) et courageux car il choisit le suicide au lieu d'une vie misérable : « En attendant la nuit, afin de pouvoir me noyer sans esclandre, je suis venu voir vos richesses » (BB, p. 14) avoue-t-il au vendeur des antiquités. Nous apprenons aussi les principes qui ont guidé sa vie jusqu'à ce soir fatal : « J'avais résolu ma vie par l'étude et la pensée ; mais elles ne m'ont pas nourri » (BB, p. 17). Il décide donc d'accepter le pari diabolique et vivre dans la débauche¹¹. Cette étape de la vie de Raphaël constitue la partie centrale de la pièce : au lieu de se noyer dans la Seine, il se noie dans le champagne et la joie. Enfin entouré des femmes, ne se sentant plus solitaire, il mène une vie de château.

Dans son roman, Balzac présente en détail toutes les étapes de la vie de Raphaël. Spychalski, quant à lui, a dû faire appel à un monologue du protagoniste qui raconte les moments cruciaux pour lui, en insistant de cette façon sur ces aspects qui sont les plus importants et qui mènent directement à la décision de se suicider. Ainsi, Raphaël force les participants au bal – et en même temps les spectateurs – à écouter sa confession, à partager ses chagrins et souffrances. En devenant meneur de jeu, il peut imposer aux autres sa volonté et en profite à volonté. Son monologue est interrompu plusieurs fois par les autres personnages présents sur la scène qui interviennent souvent pour compléter les aveux de Raphaël ou manifester son mécontentement. Le metteur en scène a pris soin aussi de garder la plus importante péripétie jusqu'à la fin de la partie centrale de la pièce. Il s'agit de la scène dans laquelle Raphaël devient « seul et unique héritier du major O'Flaharty, décédé en août, à Calcuta » (BB, p. 75). Tous les hôtes veulent profiter des circonstances et réclament des richesses au jeune homme qui devient de plus en plus faible et comprend que son sacrifice était complètement inutile : il aurait suffi de patienter un peu pour réaliser ses rêves, devenir riche et trouver une femme tant attendue.

Les personnages féminins pour lesquels Raphaël soupire représentent deux extrémités, mais aussi bien Fœdora que Pauline sont très importantes pour le protagoniste ; chacune à une étape différente de sa vie.

Les répliques de Pauline viennent uniquement de *La Peau de chagrin* et celles de Fœdora – qui incarne aussi La Dame en blanc dans *Le Bal* – sont tirées de *La Peau de chagrin* et du roman *Le Lys dans la vallée*. Il convient d'ajouter que, de même que Fœdora, Pauline aussi incarne deux personnages : à un moment du

¹¹ Il est intéressant de souligner que, dans le roman, Balzac ne nous présente pas le nom de son protagoniste pendant une centaine de pages.

bal, la jeune fille en velours noir assistant à la fête, se transforme tout simplement en Pauline de la suite de la pièce. Dans les deux cas, le metteur en scène fait jouer les actrices présentes sur scène en leur attribuant des rôles actoriels différents.

Tout sépare ces deux femmes : Pauline est toute jeune – Fœdora plus âgée ; l’une est modeste, l’autre adore les richesses ; la jeune femme aime Raphaël, Fœdora est veuve et ne veut plus aimer personne, ni se remarier : « Le mariage est un trafic pour lequel je ne suis pas née » avoue-t-elle à Raphaël (BB, p. 53). La première est présentée comme un ange, tandis que la seconde est plutôt froide et mystérieuse ; la passion de Raphaël pour elles « précipite sa fin puisque sa soif et sa puissance le détruisent, en vertu du pacte qu’il a signé avec les forces occultes qui gouvernent le talisman »¹². Insensible, égoïste, indifférente, Fœdora est appelée aussi « la femme sans cœur » pour laquelle « l’existence est bien vide » (BB, p. 53). C’est à cause d’elle que le protagoniste tente de se suicider au début de la pièce. Après avoir compris qu’il ne réussirait jamais à la conquérir, faute de sa pauvreté, il ne veut plus vivre. Mais les caprices du sort sont imprévisibles : quand Raphaël devient enfin riche et pourrait combler les exigences de cette femme du monde, il comprend que ni l’argent, ni Fœdora ne lui porteront bonheur : « Pauline, je désirais une femme riche, élégante, titrée ; [...] maintenant je voudrais posséder des millions et rencontrer une jeune fille pauvre comme vous et comme vous riche de cœur... » (BB, p. 41). Cette scène est cruciale dans le déroulement de l’intrigue de la pièce car Pauline avertit Raphaël : « Vous épouserez une femme riche ! Mais elle vous donnera bien du chagrin. Ah, Dieu ! Elle vous tuera ! J’en suis sûre » (BB, p. 50). Après cet aveu, Pauline se retire et ne réapparaît qu’à la deuxième partie de la pièce, « L’Agonie ». Néanmoins, les didascalies nous informent que « la jeune femme, Pauline, celle qui était toujours là et qui savait tout, s’approche lentement » (BB, p. 79). Seule Pauline est donc capable de prendre soin de Raphaël, de l’aimer d’un amour gratuit, de donner un sens à sa vie. Dans le dénouement de la pièce, ils forment un couple très heureux, ils sont foux amoureux tous les deux et ne désirent que de vivre encore. Raphaël est comblé, mais il se rend bien compte qu’il doit payer très cher chaque instant de bonheur dans sa vie. Toute tentative d’échapper à la puissance magique de la peau échoue¹³.

¹² D. Pavlovic, « Balzac » *Québec* 26–27–28–29–30 mai 1986, p. 102.

¹³ Aussi bien dans le roman que dans la pièce de Spychalski, nous observons les essais de Raphaël de contourner la puissance magique de la peau. Il fait appel à la science, à la médecine, à la mécanique, etc ; il fait venir les meilleurs spécialistes du monde savant contemporain en leur offrant des fortunes. Tout en vain, tous doivent céder devant la force du talisman. Les critiques

Dans la pièce de Spychalski, un autre couple des personnages féminins accompagne le protagoniste : Aquilina – la Courtisane Rouge, chanteuse, et Euphrasie – la Courtisane Blonde, danseuse. Toutes les deux courtisanes, tirées de *La Peau de chagrin*, ses personnages prennent source également dans *La Physiologie du mariage* et dans *Illusions perdues*. L'auteur du drame nous informe que le personnage d'Euphrasie « emprunte des caractéristiques de la courtisane Coralie dans *Illusions perdues* »¹⁴.

De même que le couple précédent, ces jeunes femmes sont fort différentes. Aquilina est souple, sensuelle, passionnée tandis qu'Euphrasie est froide et insensible. La première a été fortement amoureuse, la seconde n'a jamais connu un véritable amour. Pourtant, « toutes les deux sont d'avis qu'il est plus intéressant d'avoir une jeunesse intense et riche de plaisirs et, finalement, une vieillesse solitaire à l'hôpital que passer toute la vie avec des désirs cachés profondément sous une vertu ridicule »¹⁵. Grâce à ces deux personnages, toute l'adaptation est imprégnée de la sensualité et de la sexualité. Les deux courtisanes incarnent l'érotisme et les désirs délirants. Ces « satellites féminins [...] sont somptueux, à la hauteur de l'exubérance des désirs que produisent les corps et la décadence sociale »¹⁶.

Pour ce qui est des personnages masculins, nous sommes amenée à constater, encore une fois, que Spychalski a rassemblé plusieurs personnages balzaciens en deux figures présentes sur scène : le Mondain et le Dandy.

Le Mondain, animateur du bal, est identifié avec le personnage de Vautrin dans *Illusions perdues* et *Le Père Goriot* : « Avec Rastignac et Rubempré, c'est l'un des trois personnages les plus importants de *La Comédie* ; création extraordinaire, certainement la plus prodigieuse de Balzac et l'une des plus étonnantes de la littérature romanesque universelle »¹⁷. Spychalski précise que le Mondain renvoie à Vautrin « dans son incarnation de bon vivant et de protecteur » (BB, p. 8).

s'accordent sur le fait que cette scène satirique fait référence aux opinions de Balzac, fasciné par la science, qui critique dans ses œuvres le charlatanisme des scientifiques du début du XIX^e siècle.

¹⁴ Coralie est un personnage tragique. Vendue à l'âge de quinze ans par sa mère à Henri de Marsay, maîtresse de Lucien de Rubempré, entretenue par Monsieur Camusot, elle veut en finir avec la prostitution et espère que sa vie de comédienne et le succès littéraire de son amant Lucien leur permettront de vivre normalement. Mais un complot contre son amoureux est noué et elle devient vite ruinée. Gravement malade, elle meurt bientôt et Lucien compose des chansons grivoises pour payer ses obsèques.

¹⁵ P. Ayoun, *La Peau de chagrin*, Honoré de Balzac, Paris : Hatier, 2003, p. 37.

¹⁶ W. Krysiński, « Balzac, opus 2, ou l'agonie dansante de la vie », *Vice Versa* 1988, n° 24.

¹⁷ F. Longaud, *Dictionnaire de Balzac*, Paris : Larousse, 1969, p. 135.

Par contre, le Dandy dans *Un bal nommé Balzac* est une combinaison d'Émile dans *La Peau de chagrin*, de Rastignac dans *Le Père Goriot* et de Lucien dans *Illusions perdues* (BB, p. 8). Officiellement, Émile Blondet est fils d'un juge honnête, mais, en réalité, il est l'enfant illégitime d'un préfet. Journaliste ambitieux et insouciant, il est le seul à admirer *Le Traité de la volonté* créé par Raphaël. Le Dandy lui emprunte l'insouciance et la désinvolture. Rastignac, bon, ambitieux, laborieux, il est étudiant en droit à Paris. Le seul à s'occuper du Père Goriot, il change complètement après la mort de ce dernier. Déçu par le monde aristocrate auquel il voulait tant appartenir, il place l'argent au sommet de ses désirs et souhaite conquérir Paris avec la puissance de la fortune. Il en est de même avec Lucien qui supporte mal sa condition sociale et veut porter le nom noble de sa mère. À Rastignac et Lucien, Le Dandy leur doit la volonté d'appartenir à la haute couche sociale et la confiance naïve envers les gens de son entourage.

Le Vieillard, le dernier personnage masculin présent sur scène, est vraiment intéressant. Il incarne tous les autres personnages (le Marchand, le Débauché, le Notaire, le Jardinier, le Docteur, l'Aveugle, l'Homme en duel) et devient une sorte de fantôme qui suit Raphaël partout. On peut avancer qu'il symbolise la conscience du jeune homme. C'est lui qui porte toujours la peau pour la montrer au protagoniste à tout moment et poursuit Raphaël comme une ombre en ne le perdant jamais de vue : « Il est là le Malin, du rouge sur les joues, une fleur à la boutonnière [...] » (BB, p. 29). Voici comment un des critiques décrit le jeu de Gabriel Arcand qui incarnait le rôle du Vieillard : « Quant à Gabriel Arcand, il est comme Dieu : on le voit peu ou pas, mais il est partout, avec son pouvoir de vie et de mort sur Raphaël. Et si on le dévisage dans le miroir du texte, son image s'en trouve inversée : c'est le Diable de Faust. Parfaite allégorie »¹⁸.

Nous venons de parcourir les sources littéraires qui ont servi de base pour créer des personnages, mais Spychalski a également puisé dans d'autres romans balzaciens car « tous ces personnages utilisent abondamment, dans les moments où le bal et le banquet dominent, des phrases, des dictons et des aphorismes tirés de *Pathologie de la vie sociale*, *Théorie de la démarche*, *La Physiologie du mariage*, *Illusions perdues* et, évidemment, *La Peau de chagrin* » (BB, p. 8).

¹⁸ R. Tremblay, « Balzac, Opus 2 à l'Anglicane. Une "Veillée" balzacienne exténuante », *Le Soleil*, 29 janvier 1988.

Aspect musical

Avant d'entrer dans le vif du sujet, il convient de rappeler que, initialement, la création de Spychalski portait le titre *Balzac*, ensuite, pendant la reprise du spectacle: *Balzac. L'opus 2* et, finalement, la pièce, publiée en 1989 – *Un bal nommé Balzac*. Pour l'aspect musical que nous voulons aborder à présent, le plus significatif est ce deuxième titre qui renvoie tout de suite à la musique: « On a donné à ce spectacle le nom de Opus 2. Car il y a quelques changements par rapport à la première version [...]. Ainsi, il n'y a plus de musicien sur scène et l'on passe une bande d'airs de Rossini ce qui met encore plus dans l'ambiance de la pièce »¹⁹. En effet, toute la pièce est imprégnée de la musique de Gioacchino Antonio Rossini. Même si l'intégralité des œuvres est issue de l'opéra, la pièce n'appartient pas à ce genre artistique: tous les morceaux servent à souligner et intensifier les émotions des acteurs et les sentiments éveillés par les sons résultent de la composition de l'ouverture.

Le premier motif évoqué par Spychalski²⁰ vient de l'ouverture *Il Turco in Italia*. La musique commence par un suspens pour se transformer ensuite en une mélodie vive et gaie, appropriée pour accompagner les conversations. Au début, les tons sont agréables, calmes mais, ensuite, la musique devient plus dynamique.

L'ouverture pour *Semiramide* commence d'une façon assez anxieuse; puis, l'atmosphère devient calme et, finalement, le climat se transforme pour être plus rapide. Tout au long de l'œuvre, on peut observer les alternances de tonalité en commençant par des sons doux jusqu'aux forts et pathétiques. Les changements du tempo sont très fréquents aussi.

La Cenerentola débute sérieusement, même tristement et cette ambiance dure assez longtemps. La tonalité de la musique change plus tard pour devenir plus pathétique, se transformant par la suite en ton agréable. La partie finale de l'œuvre est bien plus rapide et heureuse.

Spychalski a profité aussi de l'opéra *L'Italiana in Algeri* qui commence d'une façon calme, puis, soudainement, la musique devient très dynamique et rapide. La quantité des instruments introduit une ambiance de suspens qui surcharge l'auditeur. Il attend un événement très grave, mais la musique change de ton aussi vite en apaisant la situation pour redevenir énergique et rapide dans la partie finale.

¹⁹ C. Montessuit, «La pièce *Balzac*: un extraordinaire montage», *Journal de Montréal*, 17 février 1988.

²⁰ Nous présentons les œuvres musicales dans l'ordre proposé par Spychalski.

Le fragment suivant est issu de l'ouverture provenant de *Trovaldo e Dorliska*. La musique introduit une tension comme si elle voulait avertir d'un danger. De même que dans les ouvertures précédentes, l'atmosphère change car la partie suivante est bien plus tranquille. Ces deux tons se succèdent jusqu'à la fin de l'opéra.

Il Viaggio a Reims constitue la composition qui doit accompagner les moments heureux, les fragments plus énergiques sont moins fréquents. Une aria de *Tancredi* et une chanson *La Passeggiata*, provenant des *Péchés de vieillesse* ainsi que le *Stabat Mater* viennent compléter le fond musical proposé pour cette représentation.

Le réalisateur ne s'est pas limité à mentionner les titres des œuvres musicales qui ont servi à la production du spectacle. En préparant son texte à la publication, il a introduit de vraies didascalies qui renforcent la perception ludique. Ainsi, pendant le bal, les participants doivent danser une polka ou une mazurka ; c'est la Courtisane Blonde qui est responsable de la danse. La Courtisane Rouge est chargée d'assurer les chants et le metteur en scène explique : « Le long chant d'une courtisane, plein de nostalgie, s'éteint dans le silence. Soudain, la musique comme un prélude à l'orage » (BB, p. 34). Un peu plus loin dans la pièce, Fœdora chante un fragment de l'opéra *Il Matrimonio segreto* de Cimarosa. Ensuite, à la manière du Chœur classique, tous se mettent à chanter l'opéra *Tancredi*. Dans la scène de rencontre du protagoniste avec Fœdora, dans la chambre de cette dernière, nous trouvons des indications où Spychalski souligne que la musique de Rossini doit tourner dans la tête de Raphaël et même l'agresser (BB, p. 45).

L'importance de la musique dans la représentation d'*Un bal nommé Balzac* est soulignée aussi par des critiques. Ainsi, Jean Barbe propose : « On ne doit pas comprendre plus de 60%, disons 70% de ce que disent les acteurs. Pas parce que c'est mal dit ou que le son n'est pas bon. Mais parce qu'il y a d'autres sons, d'autres gestes, et qu'on ne peut tout saisir »²¹.

Aspect pictural

Un bal nommé Balzac est un montage par excellence. À part de nombreuses œuvres littéraires de Balzac et plusieurs opéras de Rossini, l'adaptation de Spychalski est basée sur le tableau de Théodore Géricault *Le Radeau de la Méduse*²²,

²¹ J. Barbe, « Balzac. L'emporte-pièce », *Théâtre*, 27 février 1988.

²² Tout d'abord, le tableau portait le titre Scène d'un naufrage car il rappelle un événement

une peinture presque contemporaine à Balzac. Le tableau « dresse un constat allégorique et tragique de l'état de la société dans la première moitié du XIX^e siècle. C'est une société en désarroi, naviguant à la dérive et courant à sa perte »²³, nous explique Wladimir Krysiński dans sa critique de la deuxième version du spectacle. Yves Jubinville, quant à lui, insiste sur le jeu des acteurs en soulignant que l'interprétation de Raphaël « excelle dans le geste »²⁴. Cette remarque est considérable compte tenu de l'aspect visuel de la représentation. Dans les informations techniques sur le spectacle²⁵, nous pouvons lire que la scène doit se trouver au milieu d'un espace pour le public disposé en demi-cercle. Ainsi, les acteurs sur la scène sont comme les naufragés sur l'océan, formé par le public. On insiste sur le fait que les acteurs puissent circuler librement dans tout l'espace, sans déranger le public. Quelques accessoires et éléments de décors doivent être cachés derrière les velours noirs aux deux extrémités de l'aire de jeu. Ces velours sont très près de la scène et doivent bien s'intégrer car ils sont souvent éclairés. On a l'impression qu'il s'agit ici de la voile qui se trouve sur le radeau et la vague visible au fond du tableau. Le radeau devient « une espèce de grand plateau, qui trône au milieu de la salle, les spectateurs étant placés de chaque côté. On y pose ça et là quelques banquettes, pas très confortables, mais lorsque les comédiens se vautrent dessus, ils donnent l'impression d'être sur des canapés moelleux de l'époque »²⁶. Justement, pendant le bal, les personnages sont souls, leurs mouvements sont désordonnés, ils crient comme des naufragés sur le radeau attaqués par de grosses vagues d'un océan agité, pour se calmer, ensuite, et passer sur un ton philosophique, balzacien si l'on

tragique de la marine française, justement le naufrage de la frégate Méduse, submergée le 2 juillet 1816. Cet incident est devenu un scandale international faute de l'incompétence du capitaine, jugé responsable du désastre. « *Le Radeau de la Méduse* dépeint le moment où, après treize jours passés à dériver sur le radeau, les quinze survivants voient un bateau approcher au loin, alors même que l'état de l'embarcation de fortune était proche de la ruine. [...] Le radeau de fortune semble sur le point de sombrer, en vaguant dans une mer déchaînée, tandis que les naufragés sont représentés totalement anéantis et désemparés. Un vieil homme tient la dépouille de son fils sur les jambes ; un autre pleure de rage, abattu. Plusieurs corps jonchent le radeau, au premier plan, sur le point de tomber à l'eau en raison des vagues. Les hommes au milieu de l'embarcation viennent d'apercevoir un bateau au loin ; l'un d'entre eux le montre du doigt, tandis qu'un membre africain de l'équipage, Jean-Charles, se tient debout sur une barrique vide et agite son mouchoir en l'air afin d'attirer l'attention du navire ». Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Radeau_de_La_M%C3%A9duse (page consultée le 10 juillet 2013).

²³ W. Krysiński, *op. cit.*

²⁴ Y. Jubinville, « La Peau de chagrin. L'obus Balzac », *Continuum*, 22 mars 1988.

²⁵ Nous avons eu l'accès à la documentation technique du spectacle : devis technique du spectacle, plan du sol, plan d'éclairage, positions des porteuses, plan de la scène et de l'espace réservé au public. Tous ces documents viennent des archives du Théâtre Prospero à Montréal.

²⁶ C. Montessuit, *op. cit.*

préfère, un peu ennuyeux tant un océan calme soit les naufragés épuisés par la lutte contre le fléau de l'eau.

Dans sa critique de la deuxième version du spectacle, Catherine Mavrikakis constate: « Tout se joue ici sur l'épuisement de l'acteur qui, éssoufflé, mimant des vomissements, poussé à la limite de ses forces, chancelle, perpétuellement en lutte pour reprendre haleine et tente, tout comme le spectateur le fait, de ne pas se laisser aller au vertige »²⁷. Or, toute l'organisation de la salle du spectacle doit renvoyer au tableau de Géricault, et par ce biais, au radeau des naufragés sur l'océan, métaphore de la société courant à sa perte.

En guise de conclusion, nous tenons à souligner que la pièce de théâtre *Un bal nommé Balzac* n'est pas un spectacle facile, elle est « réservée à un public de connaisseurs »²⁸. Néanmoins, Spsychalski a bien réussi à élaborer un texte homogène et harmonieux, « à rendre théâtralement efficace cette synthèse des thèmes idéologiques de Balzac et de la vision du peintre immergés dans les rythmes rossiniens »²⁹. Sans aucun doute, toute forme de reprise d'une œuvre artistique antérieure est une forme de recyclage. Dans le cas de Spsychalski, c'est un recyclage bien réussi, donnant naissance à une œuvre unique qui peut fonctionner de façon autonome. Selon cet artiste, ancien collaborateur de Grotowski, « Balzac ne peut pas être pris à la légère, car il est le prophète de beaucoup de nos bêtises; il ne peut pas être trop pris au sérieux non plus, parce qu'il est un diable rigoleur » (BB, p. 12).

²⁷ C. Mavrikakis, « Balzac en fête », *Spirale*, mai 1988, p. 11.

²⁸ D. Martel, « *Balzac Opus 2*: pièce de qualité réservée à un public connaisseur », *Le Journal de Québec*, 30 janvier 1988.

²⁹ W. Krysiński, *op. cit.*