

« Perdus dans les coquelicots »

Pierre Popovic

Number 61, 1991

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27710ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Popovic, P. (1991). Review of [« Perdus dans les coquelicots »]. *Jeu*, (61), 140–143.

«perdus dans les coquelicots»

D'après une idée de Paula de Vasconcelos, en collaboration avec les comédiens. Mise en scène : Paula de Vasconcelos, assistée de Paul-Antoine Taillefer; décor et accessoires : Raymond-Marius Boucher; costumes : Jean-Yves Cadieux; éclairages : Manon Choinière. Avec Nathalie Claude (la Cousine), Patrice Coquereau (le Grand-Oncle), Diane Langlois (la Mère), Marie-Louise Leblanc (Mathilde, la Cuisinière), Suzanne Lemoine (la Fille), François Papineau (le Père), Leni Parker (la Bonne), Marcel Pomerlo (le Fils) et Paul-Antoine Taillefer (le Majordome). Production de Pigeons International, présentée au Théâtre La Chapelle du 12 septembre au 5 octobre 1991.

lorsque l'enfant paraît

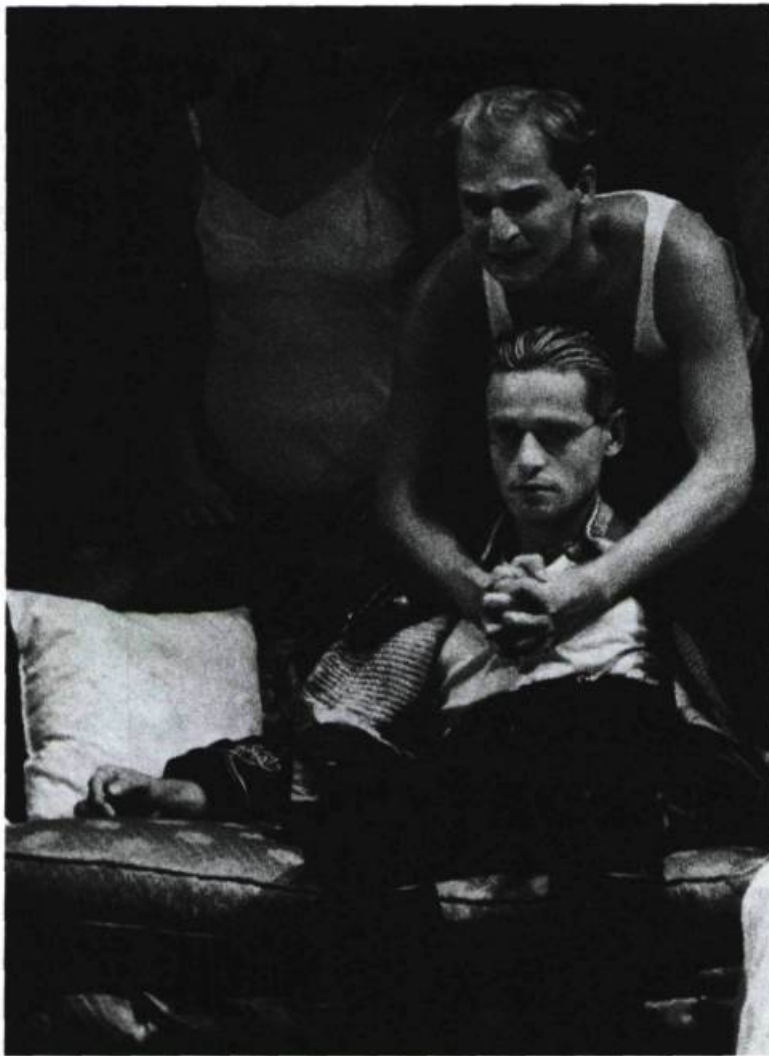
«Bon, eh bien, il suffit apparemment d'un bébé à naître pour que tout devienne rose!» Quoique ce fragment de conversation attrapé au vol à la sortie du théâtre ne rende pas justice à *Perdus dans les coquelicots*, dernière production de la compagnie Pigeons International, il repose néanmoins sur un vague sentiment légitime. Un résumé minimaliste de cette pièce, qui aurait fort bien pu s'intituler *Considérations sur les causes de la grandeur des humains et de leur décadence*, se lirait comme suit : seule une écoute sensible de la vie peut sortir le monde de la décadence où il végète et qui le mène à sa perte, à la barbarie. Ramené à ce squelette, le propos n'inspire guère confiance, tout animé de noble volonté qu'il soit. D'une part, il est connu que les bonnes intentions, si elles ne se soutiennent que de la fleur bleue d'un joli message, aboutissent généralement à des spectacles mièvres, pathético-moralisateurs et ennuyeux comme l'ennui. D'autre part, la reprise du thème de la décadence semble *a priori* d'un intérêt limité, à la fois en raison de sa banalité conjoncturelle (qui n'est dans la *doxa* du jour le décadent ou le catastrophique d'un autre?) et en raison de son succès littéraire il y a quelque cent ans, dans l'espace d'une autre fin de siècle. Comment expliquer dès lors que, nonobstant ces deux écueils prévisibles dont la réaction rapportée ci-dessus se fait en quelque sorte l'écho,

Perdus dans les coquelicots ait la trempe de l'une de ces pièces fortes qui laissent des traces et un souvenir profonds?

Les choses sont en train quand le public entre dans l'arène. Il faut éviter ou enjamber le corps d'une comédienne secouée de cris de rage ou de douleur contenue pour accéder au lieu. Les autres protagonistes sont eux aussi en place, et chacun d'eux semble caresser sa névrose comme un amoureux éconduit cultiverait sa peine. Le ton, l'ambiance sont donnés, soulignés de gestes répétitifs, d'une musique de Bloch à fendre la pierre, de respirations et de poses difficilement. On se croira tout du long entre une charge de Zulajwski et une parodie de Russel, corrigés par quelques touches d'Artaud et du Grand Magic Circus, le tout déglacé par un mouvement et un rire dignes de Kundera. Au sud et au nord, sur les murs, deux peintures immenses: l'une, d'Annie Régol (assistée de Raymond-Marius Boucher et de Daniel Leclerc), représente le jardin d'Éden; l'autre, de Raymond-Marius Boucher (assisté de Lou Arteau et de Manon Babin), une carte du monde, quelque peu datée. Deux grands textes de référence obsolètes, les deux vieux soutènements de tout un espace symbolique, sont ainsi posés, accrochés aux murs comme des tableaux d'antiquaire : le texte religieux et mythique, l'humanisme occidental et son esprit de conquête. À l'est et à l'ouest¹, de part et d'autre de l'aire de jeu, sont installés deux longs balcons où va se loger le public. Cette disposition place ce dernier sur les gradins d'une tribune, comme s'il allait assister à un cirque à l'ancienne, et elle transforme illico chaque spectateur en indiscret, en voyeur, d'autant plus qu'il vient de pénétrer dans un lieu privé, dans un intérieur passablement austère et desséché, vaguement victorien avec ses chandeliers, sa longue table, son divan cossu.

Bientôt se met en action une famille visiblement et audiblement minée par son autarcie, son renfermement sur elle-même, ses heurts et ses petites haines, dont les causes se sont perdues dans la nuit de la routine. Le Père (François Papineau) n'a plus de son rôle que le froncement

1. C'est la disposition de la carte du monde qui invite à présenter les repères en ces termes, non la géographie réelle.



«Un résumé minimaliste de cette pièce [...] aurait fort bien pu s'intituler *Considérations sur les causes de la grandeur des humains et de leur décadence.*»
Photo : Louis Taillefer.

de sourcil. La Mère (Diane Langlois) se noierait volontiers dans l'alcool si elle ne l'était déjà dans tous ses rêves floués. La Fille (Suzanne Lemoine) ne se supporte pas, voudrait changer de corps ou d'âme, refoulee difficilement un désir incestueux pour son frère. Le Fils (Marcel Pomerlo) conserve quelque appétit d'apprendre que le monde qui l'entoure l'empêche d'assouvir, au point qu'il développe maints réflexes de repli, lesquels le conduisent tous vers une régression performante. À la barre de ce navire qui prend l'eau de toutes parts évolue le Grand-Oncle (Patrice Coquereau), précepteur du Fils qu'il

éduque à la spartiate, en bon vétéran d'armée qu'il est. Il y aussi la Bonne (Leni Parker), revenue de tout et surtout d'elle-même, qui raconte à la Mère contre quelques écus sonores les gnougnougnaféries auxquelles l'astreint le Père, le Major-dome (Paul-Antoine Taillefer), qui, dans une autre vie, aurait pu être danseur, et, grandiose dans son doux cynisme, Mathilde, la Cuisinière (Marie-Louise Leblanc), créatrice d'un punch aux coquelicots dont l'absorption maintient tout ce beau monde dans l'état de débris amorphe où il se trouve. De tableau en tableau, de rencontres en monologues, d'affrontements en apartés, chaque acte accompli par les personnages tourne au noir et à l'aigre, parce qu'il charrie avec lui tout un lot d'arriérés, espoirs déçus, rêves meurtris, cupidités ataviques, nombrilis-mes par désœuvrement. Les mots eux-mêmes sont frappés d'entropie et de fatigue, et les gestes qui permettraient de nouer une relation avec l'autre n'arrivent plus à naître : le langage et les corps sont victimes du même avortement, toujours répété. Rien ne viendrait rompre ce cycle de la nécrose collective si ne survenait inopinément la Cousine (Nathalie Claude). Elle débarque dans cette galère avec un sac d'où émergent quelques salades, des joues d'une santé à ragaillardir un cep sec, des yeux clairs et des mots simples, et, surtout, un ventre rebondi qui ne saurait cacher son avenir : la Cousine est enceinte jusqu'au front. Cette arrivée d'air frais et de vie va troubler tous les personnages précités et

leur rendre, par petites touches, une sensibilité dont l'absence terrestre, selon Thomas Mann, conduirait à «une catastrophe cosmique, une terreur inimaginable²». Cette conversion progressive aboutit à l'étonnante dernière scène, véritable cristal d'intensité, d'émotion et d'énergie, où, fidèlement à ce motif de la ronde qui informe souvent les mises en scène de Paula de Vasconcelos, tous les membres de la tribu familiale suivent à la course la Cousine; chacun cherche à l'aider dans son travail et retrouve par

2. Cet extrait de *la Montagne magique* est lu au cours du spectacle.

ce geste une humanité qu'il avait perdue. Au terme de ce ballet endiablé qui métaphorise l'accouchement et qui semble ne jamais devoir se terminer (il nécessite une véritable performance physique de chacun des acteurs), le corps de la Cousine est porté en triomphe par tous. On lira sans peine dans cette image l'indice de cette recherche d'une nouvelle sacralisation de la vie basée sur des valeurs telles la solidarité et l'attention à l'autre qui, me semble-t-il, est au centre de nombreuses démarches théâtrales contemporaines.

En tout ceci, c'est la manière qui compte. Le bref compte rendu de «l'intrigue» qui précède n'a pas l'ombre d'une vertu puisque ce n'est pas l'objet qui fait le théâtre, mais le théâtre qui fait l'objet. Or, remarquablement riche et bien pensé, le processus de sémantisation théâtrale offert par cette production lui confère une rare qualité, qu'annonçaient déjà hors de tout doute les précédentes réalisations de Pigeons International, *le Cri*, *Du sang sur le cou du chat* et *le Réverbère*. Trois éléments le caractérisent. Une vision poétique anime cette production de bout en bout. Par les moyens de la mise en scène, efficace et soignée jusque dans le moindre détail, d'une scénographie d'une égale exigence et d'un jeu réglé comme une partie d'échecs, elle vise à reprendre, à critiquer et à épuiser toute une série d'esthétiques de la laideur qui ont marqué l'art, la littérature et le théâtre depuis quelque deux siècles (outre l'action elle-même, tel livre de Sade qui sert d'accessoire ou telle citation de Baudelaire incorporée au texte soulignent ce vecteur).

En second lieu, la théâtralisation opère une synthèse équilibrée de multiples arts de la scène: la danse, la récitation, le cirque, la musique, le morceau d'anthologie, la tirade, le mime, la création collective à partir d'un canevas (proposé par la metteuse en scène). Il n'est pas jusqu'au bruitage qui ne trouve ici sa place. Cet aspect multiforme n'est certes pas spécifique à cette compagnie, mais celle-ci se distingue d'autres troupes utilisant le même ressort par le fait que les différentes composantes ne sont pas simplement juxtaposées, comme elles le sont malheureusement si souvent, mais fondues dans un mouvement et un rythme d'ensemble qui leur



donnent des vertèbres et une cohérence, en plus d'accroître les relations que le spectateur est libre de construire entre tous les fils de la fresque qui lui est offerte. Ainsi, entre la danse claudicante que le Majordome effectue dès l'ouverture, cette lutte corps à corps qui oppose le Fils et la Fille un peu plus tard, ce morceau de bravoure rhétorique du Grand-Oncle qui résume l'histoire du Monde du Big Bang à aujourd'hui avec un désabusement shakespearien («Une histoire de fou...»), tout un réseau de signes s'établit et indique ce but que poursuit la pièce: la transformation des restes d'un espace symbolique au bénéfice d'une nouvelle proposition axiologique.

En troisième lieu, il faut noter que le traitement du motif de la décadence interdit ici toute complaisance et qu'il se prive fort heureusement de la dimension anxiogène que les discours

«L'étonnante dernière scène, véritable cristal d'intensité, d'émotion et d'énergie»: un ballet métaphorique endiablé. Nathalie Claude (la Cousine) et Paul-Antoine Taillefer (le Majordome). Photo: Louis Taillefer.

catastrophisants s'attachent généralement comme un grelot. L'humour et l'ironie préservent la pièce de cela, et l'image du breuvage de coquelicots prend, à cet égard, toute sa valeur, puisqu'elle signale que l'objet réel de la critique est moins un «état de la situation» (qui n'est jamais que conjectures) qu'une accoutumance à dire et penser ledit état dans les sempiternels mêmes termes. Il est important, en terminant, d'insister sur la précision et l'énorme générosité physique de tous les comédiens, parmi lesquels Marcel Pomerlo, en Fils torturé, s'avère brillant, tandis que Leni Parker a, comme prévu, du génie.

pierre popovic

«marguerite» ou la feinte trinité

Texte de Marie-Hélène Letendre d'après *le Maître et Marguerite* de Mikhaïl Boulgakov. Conception et mise en scène : Marie-Hélène Letendre; éclairages : Sylvain Letendre; équipe de production pour la scène : Lucie Mineau (direction), Colette Drouin (régie éclairages), Steve Montambault (régie vidéo/son), Jacques Bélanger (montage bande sonore); équipe de tournage vidéo : John Gianvito (caméra), Laura Davidson (assistance technique), Jacques Bélanger (tournage photomontage vidéo). Avec Marie-Hélène Letendre interprétant Marguerite sur scène, le Maître sur vidéo et le Diable sur bande sonore. Production du Théâtre Bête, présentée à l'Espace la Veillée du 16 octobre au 3 novembre 1991.

le «théâtre bête» : animal et instinctif

Une toute nouvelle troupe, fondée par Marie-Hélène Letendre et Lucie Mineau, vient de faire ses débuts à la Veillée. Il s'agit du Théâtre Bête qui compte privilégier l'expression par le corps et le geste, la communication par l'image et le symbole, une esthétique spectaculaire axée sur la performance de l'actrice et de l'acteur ainsi que sur la représentation d'un certain malaise à «être» dans une société plus souvent qu'à son tour déshumanisante. Toutes ces finalités se manifestent à divers degrés dans la pièce inaugurale de la troupe, *Marguerite*, une création de Marie-Hélène Letendre, inspirée du roman de Mikhaïl Boulgakov : *le Maître et Marguerite*. En effet, s'y

déroule la mélancolique histoire d'une double passion — l'une consacrée à l'amour de l'âme-sœur, l'autre vouée au culte de l'écriture — que contrarie et bafoue l'incompréhension d'un monde aussi obtus que mesquin. Et c'est par le biais du mouvement et du rythme, de l'évocation et du silence, que se livrent les aléas du drame, dans une scénographie impressionniste combinant la figure et la métaphore, à travers une interprétation complexe puisqu'une seule comédienne assume le jeu d'une situation à trois personnages.

Le Théâtre Bête s'est d'ailleurs constitué pour donner vie à *Marguerite* que le Théâtre Zoopsie avait d'abord voulu monter, puis avait abandonnée n'ayant pas réussi à obtenir de subventions. Marie-Hélène Letendre a alors investi ses économies dans le projet et, grâce à l'appui de commanditaires et de sympathisants, elle a pu mener à terme une «gestation» commencée il y a une bonne dizaine d'années. Car l'héroïne du roman de Boulgakov hante depuis longtemps l'auteure de *Marguerite*... Depuis 1982 plus précisément, alors que Marie-Hélène Letendre suivait un atelier dramatique dirigé par Téo Spychalski du Théâtre Laboratoire de Pologne. Dans le cadre d'exercices visant la construction de personnages, elle opte pour la création d'une sorcière. Question de faire venir de l'eau au moulin, Spychalski lui recommande la lecture du *Maître et Marguerite*. Elle est immédiatement fascinée par l'ambiguïté du personnage de Marguerite qui allie la réserve à la démesure, la fragilité à la force et que caractérise surtout une immense générosité. Plus tard, au cours d'études universitaires en art dramatique, Marie-Hélène Letendre «expérimente» Marguerite quand cela s'avère possible. Le personnage s'intensifie peu à peu, s'approprie une identité et monte enfin un jour sur la scène. Une première version de *Marguerite* est présentée en mars 1989 à l'Université Bishop de Lennoxville. Une seconde en janvier 1990 à la salle Claude-Gauvreau de l'UQAM lors de la commémoration des dix ans d'existence de la maîtrise au Département de théâtre. Au printemps 1991, dans le cadre d'un festival de jeune théâtre, *Marguerite* est produite à Wrocław, en Pologne, chez Grotowski. Enfin, à l'automne, avec la collaboration de la Veillée,