

Une visite à Montréal « Le Triomphe de l'amour », « Soudain l'été dernier » et « La Forêt »

Yves Thoret

Number 75, 1995

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28052ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Thoret, Y. (1995). Review of [Une visite à Montréal : « Le Triomphe de l'amour », « Soudain l'été dernier » et « La Forêt »]. *Jeu*, (75), 203–208.

Une visite à Montréal*

Théâtre, jardins et forêt

« Vous verrez, là-bas nous avons l'espace ! » m'avaient annoncé les amis qui m'invitaient au Québec. Il ne s'agissait pas seulement des vastes paysages. Certains théâtres de Montréal présentaient des spectacles où le décor évoquait les jardins, les parcs, les forêts. Était-ce un hasard ? Je ne sais.

Le Triomphe de l'amour

À l'Espace GO, on monte dans une salle qui sent encore la peinture fraîche. Le public est jeune, animé, volontiers narquois. Théâtre moderne en armature métallique, clos par un rideau rouge des plus classiques. Au début du spectacle, ce rideau s'écarte doucement tandis qu'un air de piano annonce la mélodie qui sera reprise à chaque intermède. Trois personnages sont en scène : une femme habillée en seigneur, un érable aux rameaux rutilants, une servante habillée en serviteur. Les deux femmes semblent écouter le piano et attendre que la musique s'atténue. Puis les personnages s'animent et nous exposent la situation.

C'est du Marivaux : on sait qu'on va entendre une langue splendide, suivre les travestissements de rôle jusqu'à l'étour-

dissement, attendre les rebondissements programmés et s'ennuyer un peu... C'est, en effet, ce qui se passe au début de la pièce. On écoute poliment la princesse Léonide exposer son plan. Elle est déterminée à s'introduire dans le petit monde du duché voisin, à séduire le jeune Agis et à lui restituer les terres et le fief dont elle a hérité à son détriment. Toute la pièce se passe dans le parc du château, un jardin paysager à la fois apprêté et rustique, centré sur l'arbre de taille moyenne, dont les feuilles ne sont pas encore écloses.

Les autres personnages apparaissent, et le projet de la princesse semble bien aléatoire. Le jeune Agis reste fuyant ; le maître des lieux, le philosophe Hermocrate, promène une noire silhouette de philosophe atrabilaire, exprimant tantôt des attitudes de Tartuffe, tantôt des réactions désabusées de Don Juan ; et puis arrive sa sœur, Léontine, confite en dévotion et triste, si triste, seule, si seule, perdue dans sa vie sage et plate, sans hier et sans lendemain. La princesse fait feu de tout bois et entreprend de séduire tout ce petit monde ; elle fait croire à Léontine qu'elle est un homme ; elle révèle aux hommes qu'elle est une femme ; elle adapte son approche aux attentes de chacun.

La langue raffinée de Marivaux se déploie, et les acteurs insistent de plus en plus sur les effets de maniérisme. On voit le public tressaillir, s'animer, s'observer, puis quelques rires clairs marquent la réaction moqueuse de certains spectateurs avertis, qui ne s'en laissent pas conter. Deux ou trois personnes dans la salle rient ostensiblement quand les répliques ont des volutes trop longues. C'est à ces spectateurs-là que les acteurs s'adressent

*L'auteur de cet article, Yves Thoret, qui a écrit *la Théâtralité. Étude freudienne* (Paris, Dunod éditeur, 1993), était de passage à Montréal le printemps dernier. NDLR.

maintenant ; ils plantent leurs répliques, en insistant plus encore sur la sophistication des échanges. Le comble de cette complicité moqueuse survient quand le jardinier du domaine développe pour son maître, le philosophe, une analyse psychologique très serrée des mouvements affectifs qu'il a observés entre la princesse et ses partenaires. Dès lors, c'est gagné : toute la salle est charmée par ce brillant exercice de style dont l'apparente facticité révèle les forces affectives en jeu. Le piano joue fort maintenant, martelant les effets des sentiments naissants, introduisant dans la salle un climat romantique et fantastique, assemblant dans leur diversité tous les personnages en lice. Léonide essaie parfois de sortir du jeu, elle retire sa perruque, baisse sa garde, se montre telle qu'elle est.

Les liens sont établis. Comment vont-ils évoluer ? Le philosophe, à son tour, renonce à ses procédés d'intimidation,

il doute, il s'interroge, il s'inquiète, il demande, il quémande même. L'entracte marque cette suspension de l'autorité, du rôle social, du rapport de forces. Tout peut arriver, ou tourner court.

Le public s'anime un peu mais reste pris dans les notes graves du texte, les échos affectifs de ce treillis amoureux. La seconde partie du spectacle est beaucoup plus intime. Les personnages secondaires se font plus discrets ; le soir tombe doucement sur le jardin, et les chandelles de l'allée s'allument, comme pour un anniversaire nostalgique. L'arbre a perdu son assise, il oscille en lévitation ; les jeux de l'amour peuvent annuler ou doubler les mises ; l'équipage de la princesse se présente au portail, il faut conclure.

La princesse invite chacun des partenaires à plaider sa cause. Agis est enfin au centre du groupe. Il accepte sans surprise la rivalité d'Hermocrate, mais il est aba-



Le Triomphe de l'amour, Espace GO, 1995. Sur la photo : Luc Picard et Julie McClemens. Photo : André Panneton (CAPIC).

sourdi d'entendre la déclaration d'amour de la sœur de celui-ci à l'égard de la princesse, sans qu'on puisse savoir si Léontine a découvert ou non le déguisement de la princesse. C'est le piano qui va reprendre la première place, tandis qu'Arlequin soupire de ne pas avoir osé suivre la piquante soubrette.

On sort du théâtre avec cette marque de nostalgie, cette conviction que, parfois, l'amour triomphe mais aussi que, souvent, il achoppe, hésite, tergiverse et s'éteint par un effet qui semble lié au hasard. On garde de cette mise en scène un souvenir analogue à une course dans l'herbe mouillée. Le jardinier présomptueux met le pied dans une flaque quand il énonce une maladresse. L'artiste-peintre met la dernière main à un portrait en trempant son pinceau dans cette même flaque d'eau. Ce sont plus que des détails.

Julie McClemens campe une princesse décidée et fragile ; Luc Picard donne beaucoup de relief à Hermocrate ; Stéphane Simard est un Agis un peu trop timide ; Sylvie Léonard exprime fort bien le pathétique de Léontine ; Dominique Quesnel est aussi assurée en servante que Jean-François Casabonne en Arlequin ; Marc Legault présente un jardinier expert en psychologie amoureuse.

La mise en scène de Claude Poissant nous emmène dans ce jardin où le raffinement se nourrit de la nature, où la lumière sèche du début de l'intrigue fait place à une ombre complice, où l'autorité se défait et où l'audace triomphe, où la fin heureuse côtoie les regrets, où le jeu de chacun laisse une marque intime.

Soudain l'été dernier

Dans un quartier paisible, à Ville Saint-Laurent¹, les spectateurs se pressent vers un bâtiment néo-gothique austère, une façade d'église à deux tours. C'est un centre culturel de quartier, très actif, où les habitués se rencontrent dans un brouhaha animé. La salle est pleine. Les spectateurs sont venus en famille ou par groupe. Ils s'interpellent joyeusement. Puis le spectacle commence.

La pièce se passe à la Nouvelle Orléans en 1935, dans une luxueuse demeure qui donne au fond sur un jardin tropical ; la porte vitrée coulissante qui donne sur le parc introduit une séparation précaire entre la nature exubérante et le vaste salon familial. Deux grandes actrices québécoises s'affrontent : Andrée Lachapelle joue la mère, implacable, possessive, inflexible. Le rôle de Catherine, l'épouse du fils disparu, est joué par Sylvie Drapeau. Le public connaît bien ces actrices et apprécie à la fois la force et les nuances de leur jeu. Les autres rôles sont tenus avec beaucoup de rigueur et de finesse.

La mise en scène de René Richard Cyr m'a semblé très classique, la progression dramatique est contrôlée avec soin, les moments de tension et de confiance alternent savamment. La pièce est jouée avec une cruauté et une émotion sans relâche : le jeu est sobre et puissant, les jeux d'éclairage sont discrets, et les moments d'émotion très denses. Il y a dans cette pièce un effet de rétention du temps, un moment de vérité très étiré, un équilibre subtil entre le rôle de la mère et celui de la belle-fille, de grands

1. La Compagnie Jean-Duceppe a présenté ce spectacle en tournée, notamment à la salle Émile-Legault du cégep Saint-Laurent. NDLR.



Soudain l'été dernier,
Compagnie Jean-Duceppe, 1995.
Sur la photo :
Sylvie Drapeau,
André Lachapelle
et Normand
D'Amour. Photo :
André Panneton
(CAPIC).

moments où on se laisse fasciner par la richesse de la narration. Les péroraisons autoritaires de la mère laissent peu à peu place à la sincérité de la belle-fille qui révèle les attitudes scandaleuses, provocatrices et sacrificielles du fils disparu. La rigueur du jeu d'Andrée Lachapelle laisse peu à peu se déployer l'intensité des émotions de Sylvie Drapeau, ses mouvements, sa course, ses cris étouffés ou libérés, sa revendication d'être entendue et écoutée. Il se noue alors avec le public une étrange harmonie.

Jouer pour donner sa curiosité
tout recevoir pour mieux offrir
ne pas forcer
écouter
surtout avoir envie de raconter une
histoire, chaque soir.
Il faut la curiosité et la générosité.

Voilà comment René Richard Cyr décrit l'art du comédien². On est impressionné par l'intensité des sentiments qui se libèrent dans cette pièce. On est encore plus troublé par la dimension fantastique d'un récit, d'une histoire qui se raconte au plus-que-parfait.

La Forêt

Quand le soir tombe sur Montréal, on cherche la nouvelle salle où se produit la troupe d'avant-garde Carbone 14. On traverse la rue Ontario et on tourne, rue de la Visitation. On rencontre d'autres voitures qui cherchent aussi leur route et, au-dessus d'une rangée de maisons en brique, on découvre enfin la haute cheminée de l'Usine C et le lourd bâtiment de la manufacture. Les spectateurs convergent vers ce monument industriel

2. René Richard Cyr, « Commencer à jouer », Anne-Marie Alonzo, *la Passion du jeu*, Laval, Éditions Trois, 1989, p. 137-138.

qui ne ressemble en rien à un théâtre. Il ne manque que la sirène et un peu de fumée pour convoquer l'équipe assurant la relève de nuit. Dès qu'on entre, on est saisi par le volume d'espace disponible dans ce bâtiment. On monte un grand escalier, avec la foule, et on arrive en haut des gradins de la vaste salle. La scène est immense, le public semble un peu perdu dans ce vaste espace atypique. Sur le plateau peu éclairé, une futaie de bouleaux stylisée, profonde.

Le spectacle s'anime très vite. Un homme, puis deux, errent dans cette forêt et pressent le pas. Ils courent maintenant de tronc en tronc, comme à la recherche d'un enfant perdu. La musique habite peu à peu l'espace et donne un rythme entêtant aux tableaux qui se succèdent, d'une manière très emblématique. Lorsqu'un tableau se termine, le suivant présente un espace entièrement nouveau. Aux hommes succèdent des femmes, un enfant, puis un diable assez débonnaire, aux allures de chat botté. L'ombre de l'enfant réapparaît dans un cadre lumineux situé en haut de l'espace scénique, côté cour. L'enfant feuillette un gros livre et lutte contre le sommeil. Il est dans cette zone du conte, entre veille et sommeil, entre chien et loup.

Il y a peu de texte. Les acteurs composent avec les arbres et une cabane, au fond de la futaie. Des images se dédoublent ou se multiplient par quatre ; cette multiplication nous donne l'impression de pouvoir se renouveler indéfiniment, comme si elle représentait un espace de rêve, de magie, une usine de figures temporelles ou spatiales.

L'espace est sans cesse habité de façon

différente. Tantôt les personnages s'effacent et se poursuivent entre les diverses zones du plateau ; tantôt ils escaladent les arbres et en descendent par des culbutes acrobatiques ; ailleurs, ils s'animent dans des mouvements stéréotypés, au rythme de musiques byzantines, soufis ou indiennes.

Le programme indique que Gilles Maheu a voulu symboliser l'opposition nature-culture, désir-ordre, corps-raison. En fait, on renonce très vite à chercher des explications précises aux différents tableaux. On se laisse prendre par l'harmonie puissante des mouvements, des corps, des vêtements, des musiques, des masques et des lumières. On s'aperçoit globalement qu'il y a une référence aux âges successifs de la vie, que les tableaux érotiques alternent avec des scènes brutales ou rustiques, que les acteurs se coulent de plus en plus étroitement dans la plastique des arbres et qu'il devient de plus en plus difficile de distinguer les contours des arbres des corps qui s'y enroulent.

Le Petit Chaperon rouge apparaît dans l'encadrement de la porte de la chaumière, attendu par un loup très amoureux. Les Nymphes font perdre leur route à des bûcherons fatigués, le Roi des Aulnes ne voit pas que le fils qu'il presse contre lui se meurt, les femmes violées s'apprentent à se venger de leurs bourreaux endormis en les castrant, mais le petit garçon sauve *in extremis* les victimes consentantes de cette infortune rituelle. On ne peut décrire tous les tableaux, car, encore une fois, on les perçoit de manière plastique, globale, comme les enluminures d'un Livre d'Heures médiéval, ou comme les motifs multiples et symétriques qui combient

les angles d'un vitrail ou les arêtes d'un chapiteau roman.

Le spectateur glisse progressivement dans une sorte d'engourdissement agréable de la pensée et de la perception ; cet état rappelle l'hypnose, car les images scéniques évoquent d'autres représentations, très enfouies en soi, oubliées depuis longtemps. Les figures mythiques alternent avec des scènes fantasmatiques. Les Elfes sont pourchassés, les branches basses des arbres simulent l'érection des hommes, les échanges et les écrans entre générations ou entre les hommes et les femmes sont représentés dans une sorte de kaléidoscope qui sent la résine et la fougère. Vers la fin, un homme las s'enfonce dans un tunnel de lumière obscurci par la neige qui tombe. On suppose qu'il passe les portes de la mort, puis le néant et le silence recouvrent l'ensemble, et on a déjà compris que la série des tableaux, toujours renouvelés jusqu'alors, est terminée.

On met du temps à sortir de cette captation par l'espace scénique, cette forêt de tous les sortilèges qui révélait ses secrets comme sous l'effet d'une lanterne magique. On met du temps à applaudir. Les comédiens semblent nous dire en saluant très sobrement qu'ils ont l'habitude de cette catalepsie qui infiltre le public. Peu à peu, on retrouve doucement l'usage de ses mouvements ou de son individualité. Cependant, les regards sont un peu vides, tandis qu'on prend doucement l'escalier. On a eu la chance d'assister aux confidences secrètes d'un espace de nature, d'une chambre d'infini, d'une clairière de figures enfantines. En sortant on confronte ses impressions et ses observations, et on s'aperçoit qu'une grande différence existe entre les percep-

tions d'un spectateur ou d'un autre.

Pendant les jours qui suivent, ou au cours des rêves qu'on fait les nuits suivantes, on se rappelle les compositions géométriques, analogues aux figures d'une carte à jouer, ou aux gravures de Gustave Doré qui illustraient les livres de contes.

Yves Thoret