

« À propos de Roméo et Juliette »

Diane Pavlovic

Numéro 52, 1989

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/26706ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Pavlovic, D. (1989). Compte rendu de [« À propos de Roméo et Juliette »]. *Jeu*, (52), 190-194.

moins à eux-mêmes, ce qui aurait été moins dommageable, qu'à l'incohérence de principes sans fondement qu'on leur impose sans autre explication, en même temps qu'elle exprime les nuances du personnage. Cette entente et cette générosité assurent la progression constante, malgré un essoufflement à la fin du premier acte, récupéré dans la deuxième partie, vers l'apothéose qu'on a voulu faire de cet *éveil*, fin éclatante et positive qui introduit enfin la possibilité d'une vitalité qu'on pourra vraiment exprimer, mais au prix de malentendus tragiques, et l'espoir qu'elle puisse exister un jour sans tous ces sacrifices, qui n'étaient pas inévitables.

danielle salvail

«à propos de roméo et juliette»

Texte de Pierre-Yves Lemieux, d'après *Roméo et Juliette* de Shakespeare. Mise en scène : Serge Denoncourt; assistance : Jean Fortin; éclairages : Jocelyn Proulx; décor et accessoires : Louise Campeau; costumes : Luc J. Béland; musique et entraînement vocal : Pierre Voyer; direction de Mercutio : Yvon Bilodeau. Avec Annick Bergeron (Juliette), Normand D'Amour (Tybalt), Serge Denoncourt (Mercutio), Pierre-Yves Lemieux (Roméo), Guylaine Normandin (Bénédicte), Luce Pelletier (Suzanne) et Louise Saint-Pierre (la Narratrice, le Prince, le frère Laurence, Lady Capulet et la Nourrice). Production du Théâtre de l'Opsis, présentée à la Salle Fred-Barry du 16 février au 18 mars 1989.

Désir, amour, mort. L'art ne cesse de s'alimenter à ces fondements de l'expérience humaine, et certains couples, au fil des siècles, sont demeurés emblématiques à cet égard: Tristan et Iseut, Abélard et Héloïse, Pyrame et Thisbé, Roméo et Juliette... Leur histoire est belle et tragique, leur passion trop absolue et trop dérangement pour s'insérer dans l'ordre social; sa brûlure incandescente les mène inéluctablement au tombeau. Dans le mouvement d'intérêt croissant du Québec pour les classiques — et pour le tragique, auquel on ose de plus en plus se colleter —, le Théâtre de l'Opsis a décidé de lire, de récrire, de «travailler» Shakespeare, faisant de *Roméo et Juliette* une glose savante

et amusée en même temps qu'un hymne fervent à la pulsion amoureuse.

Un Roméo mollasson et une Juliette affranchie y glissent de la caricature et de l'exégèse au drame et au mythe; vif, joyeux, énergique, le spectacle installe graduellement une gravité émue. Depuis sa fondation, l'Opsis fait des recherches approfondies sur le texte, sur une théâtralité épurée et signifiante. Pour cette troisième production, Pierre-Yves Lemieux, épousant le souffle shakespearien avec bonheur (son texte élégant et savoureux est une réussite en soi), a écrit une trame sur laquelle le metteur en scène Serge Denoncourt a bâti un univers poétique et didactique d'une cohérence sans faille. Aucune longueur dans ces trois heures de spectacle, aucun romantisme bon marché, aucune pudeur. Le rire y est inséré dans un contexte qui en accuse sans cesse la fragilité; les acteurs, dans *À propos de Roméo et Juliette*, sont sur scène même lorsqu'ils ne jouent pas. Sous les yeux de ces témoins immobiles, les pitreries de Roméo moquant les envolées et le sombre destin des héros tragiques servent en quelque sorte, la citation effectuée, à décaper cette première couche du drame pour passer à la suivante: à ce que signifie pour nous, aujourd'hui, cette fable ancienne qui parle d'éternels.

à propos...

D'entrée de jeu, le titre de la production signale le commentaire. Cet essai sur *Roméo et Juliette* ne cite pas que le tragique: tous ses codes sont affichés, aucune «magie» ne se dissimule; *opsis* en grec veut dire vision, et la troupe ne confond jamais ce terme avec illusion. Une narratrice (équivalent approximatif du chœur shakespearien) présente les personnages un à un avant d'énumérer ses propres rôles; elle présentera de même chacun des tableaux (ponctués par les chants des comédiens), décrira leur contenu, commentera les libertés qu'a prises l'adaptateur... Au terme de ce parcours, dont les enjeux sont arrêtés dès le départ, la boucle épique se referme, les protagonistes étant rappelés à mesure qu'ils sortent de l'histoire. Les libertés — nombreuses, en effet — qu'a prises l'adaptateur par rapport à cette histoire

ironent s'estompant jusqu'à la catastrophe finale. Si Pierre-Yves Lemieux a écrit sa propre pièce en vers — ce n'était pas toujours perceptible à l'écoute, mais rimes et allitérations contribuaient sans l'ombre d'un doute à l'harmonie que dégageait cette matière verbale luxuriante —, il a allégrement trafiqué le contenu original, ne gardant en somme que l'essentiel de la trame: la passion qui unit Roméo et Juliette, et l'essentiel de son esprit: un mélange de violence, de lyrisme et de truculence. «Modernisé» (Juliette est intelligente, Mercutio est homosexuel, Roméo a lu Dante, Tybalt et le frère Laurence ont lu Machiavel), relu en entier et réinséré dans son contexte historique, Shakespeare était tout à la fois tenu à distance et questionné. L'ambiguïté sexuelle est devenue presque un lieu commun lorsqu'on rejoue son oeuvre (personne n'ignore plus qu'à son époque les rôles féminins étaient tenus par des garçons, ce qui justifie paradoxalement de féminiser toutes les figures masculines de ses textes), mais l'auteur comme le metteur en scène ont su aller au-delà. Cette Juliette dure et lucide, ce Roméo faible demeurent au centre de l'entrelacs de désirs que tisse la production.

Mercutio, parent du Prince chez Shakespeare, en est ici l'amant, tout en étant amoureux de Roméo. Suzanne aime Tybalt; Shakespeare ne l'évoque que comme fille morte de la Nourrice. Bénédicte, soeur de Roméo, est une pure invention de Lemieux; quant à Tybalt, il n'est évidemment pas, dans l'original, amant de Lady Capulet. Cette liste d'exemples s'allonge à l'infini. Faisant fi des longs préambules qui ouvrent *Roméo et Juliette*, Lemieux entame son «propos» par l'entrée en scène de Roméo, lequel, déclamant le texte qu'il écrit à sa Rosaline et cherchant de beaux mots, donne le ton de la production. S'il y fait parfois le clown, Juliette, du début à la fin, demeure tragédienne, mais tous deux sont l'antithèse de leur mythe: moins éclatants que leurs satellites (le texte fait plusieurs allusions à la «beauté douteuse» de Juliette, et Roméo a quelque chose de trop innocent pour se constituer en héros), ils éprouvent l'un pour l'autre un «misérable, pitoyable petit amour égoïste». Allant voir ailleurs dans l'oeuvre shakespearienne, Mercutio récite un sonnet du dramaturge qu'il termine en murmurant un «William» amoureux, Lady Capulet «se prend pour Ophélie» et



Pierre-Yves Lemieux et Annick Bergeron. «Cette Juliette dure et lucide, ce Roméo faible demeurent au centre de l'entrelacs de désirs que tisse la production.» Photo: Michel Dubreuil.

Roméo, pour sa part, se prendra un moment pour Hamlet, amorçant par un «Plaisir ou pas de plaisir, voilà la question» adressé à un masque de bal le monologue où il rêve de mourir, dormir, rêver auprès de sa belle.

perspectives

Des colonnes de bois, des bancs, une immense paroi basculant de diverses façons découpent un espace tout en largeur. Ce treillis qui le limite au fond laisse passer reflets de lumière et éclats de couleur: au moment du bal, le spectateur aura l'impression d'une foule s'agitant derrière le mur et d'une profondeur de champ réelle, un peu comme si, le monde se situant là et non devant la scène, on en inversait la perspective — théâtre tourné à l'envers qui n'est pas sans évoquer le travail textuel, dont le discours scénique entier prolonge le sens. Le mur qui se soulève pour la scène du balcon — l'audace des amants ébranle au propre la solidité de la Cité — permet de la jouer en la déviant, sur un plancher en pente où les protagonistes ont de la difficulté à se maintenir,

leur position périlleuse redoublant leurs propos glissants; lorsque le même mur s'écroule à la fin entre leurs deux cadavres, leur intimité est violée, percée à jour, leurs corps sont offerts en pâture à une Rumeur que rien n'endigie plus. Cachés dans des colonnes creuses, des rideaux avaient isolé auparavant l'univers clos de Juliette dans ce qui jusque-là était ouvert, transformant en un clin d'oeil la place publique en son envers. L'image finale, elle, ouvre un trou dans l'espace même, que l'on croyait protégé, de la représentation: rectangle de lumière crue, le dehors, béance inquiétante, ne se laisse ni saisir ni comprendre.

Divisée en deux pôles — Montaigu, Capulet —, la scène ménage en son centre un lieu neutre où se joue le drame; les acteurs se rangent sur les côtés dès qu'ils sont inoccupés. Venant parfois, en silence, défier du regard quelque horizon à l'avant de la scène, leurs personnages, statufiés un bref moment et tournant en quelque sorte le dos à la représentation, s'offrent sans vergogne au jugement contemporain. Leurs jeans maquillés en somptueux vêtements anciens parlent de leur jeunesse — la Renaissance fait des clin d'oeil au *look* actuel — comme de leur passion: surfaces et volumes d'un rouge vibrant, couleur du sang, du feu des protagonistes, se découpent avec

«Le mur qui se soulève pour la scène du balcon — l'audace des amants ébranle au propre la solidité de la Cité — permet de la jouer en la déviant, sur un plancher en pente où les protagonistes ont de la difficulté à se maintenir, leur position périlleuse redoublant leurs propos glissants.»
Photos: Michel Dubreuil.



éclat sur la froideur bleuâtre du décor, dans un jeu d'ombres et de camouflages, un clair-obscur propice aux pulsions nocturnes.

La poésie du spectacle réside pour beaucoup, également, dans son tissu vocal. Comme un oratorio, *À propos de Roméo et Juliette* est scandé par d'infinies modulations de la voix. Celle de Lady Capulet, fêlée et accompagnée d'un rire discordant, témoigne la première de son désordre intérieur — impressionnant travail vocal de Louise Saint-Pierre tenant ici cinq rôles... Rythmes, choeurs, musiques, crescendo et chuchotements, assurés par les acteurs, installent un rituel dont l'immédiateté répond à la proximité des «caractères» qu'on nous présente. Le «petit Roméo» et la «petite Juliette», les fous rires de la Nourrice, l'ivrognerie du pleutre Frère Laurence, les gestes familiers avec lesquels Suzanne et sa mère lavent leur maîtresse après sa nuit de noces témoignent tous d'une chaleur, d'une humanité palpitante à des lieues d'une quelconque distance culturelle.

roméo, juliette et les autres

Cette tendresse émue fait glisser la représentation vers ce qui en constitue le coeur. L'amour de Roméo et Juliette a quelque chose de la fulguration; lorsqu'ils s'aperçoivent au bal, tout s'immobilise autour d'eux, les sons se taisent, le monde arrête sa course. Le même silence a accompagné les réminiscences de Mercutio concernant l'invisible «William». L'amour étendu à tous, Roméo et Juliette sont des amants entourés d'amoureux. Âges, rangs et sexes confondus, la pièce célèbre le désir, désir dangereux dont l'image la plus forte est celle de Roméo allant «vivre» son amour pour Juliette: nouant une corde autour de sa taille, cette dernière, nouvelle Ariane, le tire peu à peu à elle, d'un côté à l'autre de la scène, en une longue escalade imaginaire jusqu'au balcon invisible qu'est devenu son corps. L'érotisme trouble, pierre et chair mêlées, qui émane de ce lien lentement resserré devant nous prolonge la sensualité sulfureuse que distille la production.

L'identité sexuelle flottante qu'on a voulu

donner à certains personnages, si elle occulte parfois cette sensualité, l'appuie au contraire à gros traits dans le cas de Mercutio. La complicité entre lui et Roméo est criante; travesti au bal et s'y faisant appeler «Madame», Mercutio s'en gausse avec une pointe de contentement. Exhibitionniste et ostensiblement «grande folle» — l'outrance est trop nette pour ne pas cacher une profondeur secrète du personnage, et Mercutio en effet a plus d'envergure que ce Roméo pour qui, n'en pouvant plus de l'aimer, il décide de mourir —, il parade en se déhanchant langoureusement, se superpose au jeune inconnu à qui Shakespeare dédiait ce sonnet qu'il a récité avec ferveur au début (l'implicite dans tout cela étant que le dramaturge a créé le personnage exprès pour l'acteur qu'il aimait). Moins visible, une vague androgynie n'en gagne pas moins les autres: Bénédicte, seule femme à posséder un couteau, est affublée du surnom éloquent de «Benny»; le frère Laurent devient Laurence...

Le résultat, heureusement, n'est pas une pièce à thèse; élargie à toutes ses occurrences, la passion demeure le noyau de la production. Elle ne va pas sans brutalité — certaines scènes portent un parfum de sauvagerie — et se résout partout dans la mort: duels, éclairs pourpres, corps tendus et éclats de voix s'apaisent dans la gravité et le silence finals. L'action de *Roméo et Juliette* est ancrée dans la Vérone de la Renaissance, que l'on présente ici comme une ville close sur la peste. La référence est d'autant plus aisée, sans doute, que ce mal ancien a un analogue très actuel, que la cité moderne se débat à son tour avec un virus aux couleurs macabres. «La peste sur vos maisons», clame plusieurs fois Mercutio avant d'expirer à la suite de son suicide sacrificiel... Sa mort, comme celle de Tybalt, est apparue comme une révérence: les adversaires en mourant s'agenouillaient vers l'avant et allaient appuyer leur tête au sol, en un ultime salut, avant d'être relevés par leurs amoureux respectifs. La dernière occurrence de la mort sera plus nue. La corde qui a tout à l'heure relié les amants devient le noeud qui les enserme, confirmant que leur envoûtement préfigurait leur fin, que leur pendaison était inscrite dans l'élan même qui

les enchaînait l'un à l'autre. C'est en les voyant agenouillés face à face, attachés par les poignets à un échafaudage, que le spectateur, levant les yeux, se rend compte de la forme des colonnes de bois du décor, qui sont autant de gibets ayant soutenu de part en part l'édifice soigneusement construit de cette stricte avancée vers le dénouement fatal.

Le mérite de la construction revient à l'auteur et à l'orchestrateur, également comédiens, mais leur travail stimulant doit aussi son âme aux autres interprètes. Si la polyvalence de Louise Saint-Pierre constituait en soi un plaisir spectaculaire de premier ordre, la Juliette émouvante et faussement fragile d'Annick Bergeron se détache du groupe avec éclat. Roméo, incarné par l'auteur avec une justesse égale dans tous les registres, créait un contraste dynamique avec sa partenaire; quant à Mercutio, Serge Denoncourt y a mis une flamboyance qui savait inclure la nuance et le désespoir, et évitait le racolage univoque auquel le personnage se prêtait pourtant si bien. Au-delà de la richesse réelle de plusieurs de ses propositions, la production a eu le mérite insigne de creuser sous un vernis culturel que d'autres — je pense au *Roméo et Juliette* du T.N.M. — se contentent de polir un peu plus. Les archétypes ne sont pétrifiés qu'en apparence; À *propos...* se range parmi les spectacles qui nous le prouvent en les faisant précisément bouger.

diane pavlovic

«les dernières fougères»

Texte de Michel d'Astous. Mise en scène : André Brassard; assistance à la mise en scène : Lou Fortier; décor : Richard Lacroix; costumes : François Barbeau; éclairages : Claude Accolas; musique originale : Catherine Gadouas. Avec Andrée Lachapelle (Thérèse Coulombe), Monique Mercure (Bernadette Côté), Hélène Loiselle (Jeanne Landry), Élise Guilbault (Hélène Lanctôt), Anne-Marie Provencher (Catherine Brodeur) et Nathalie Gadouas (la religieuse). Coproduction du Théâtre du Rideau Vert et du Théâtre Français du Centre national des Arts, présentée au Théâtre du Rideau Vert du 19 avril au 13 mai et du 18 au 20 mai 1989.

le matrimoine religieux

Que veulent donc nous dire les dramaturges québécois qui, en cette fin des années 1980, ressortent les curés et les bonnes soeurs des boules à mites et de notre inconscient collectif pour leur faire occuper la scène? Dans *les Feluettes*, Michel Marc Bouchard utilise le personnage d'un évêque pour représenter l'hypocrisie et l'intolérance d'une société qui refoule et condamne ce vers quoi elle est secrètement attirée et, parallèlement, met en scène un bon père Saint-Michel, le présente comme le bon archange qui veille sur ses brebis et assure l'éclosion de leur sensibilité artistique et homosexuelle. Avec *le Déversoir des larmes*, André Ricard pénètre dans l'univers clos des religieuses pour parler à son tour de l'éveil de la sensualité. Enfin, Michel d'Astous, coauteur du téléroman *Jeux de société*, dresse le portrait de cinq religieuses qui ont survécu à l'ère des couvents et formé une petite communauté dans le Bas-du-Fleuve. Il présente ses *Dernières Fougères* comme «une chronique douce-amère sur des femmes sans descendance». La liste des oeuvres qui ressuscitent (vous excuserez le jeu de mots) non pas tant le religieux que les figures typiquement québécoises et quasi caricaturales d'une religiosité pour le moins tordue est déjà assez longue pour qu'on puisse parler d'un véritable symptôme.

En fait, Michel d'Astous s'attaque à un sujet plus difficile qu'il ne semble en apparence. Si la représentation de cet univers féminin «particulier» est un projet ardu, c'est qu'il appelle