

« L'été »

Michel Vaïs

Numéro 61, 1991

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/27717ac>

[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

Vaïs, M. (1991). Compte rendu de [« L'été »]. *Jeu*, (61), 167–171.

«Serge Denoncourt campe un superbe gamin rêveur et fébrile, à l'œil fixe et à l'emportement félin, et Annick Bergeron est une petite fille facétieuse, espiègle et rieuse, qui se transforme graduellement à mesure que sourd en elle l'appel de la chair.»

Photo : François Mellilo.



«l'été»

Texte de Romain Weingarten. Mise en scène : Martin Faucher; assistance et régie de Sabrina Steenhaut; décor : David Gaucher; costumes : Luc J. Béland, assisté de Stéphanie Chagnon; accessoires : Francine Raymond; éclairages : Yvon Baril; environnement sonore : Gaétan Leboeuf; maquillages : Natalie Gagné. Avec Annick Bergeron (Lorette), Serge Denoncourt (Simon), Pierre-Yves Lemieux (Moitié Cerise) et Luce Pelletier (Sa Grandeur d'Ail). Production du Théâtre de l'Opsis, présentée à l'Espace Go du 19 novembre au 14 décembre 1991.

à la recherche de la simplicité

Créée au Théâtre de Poche-Montparnasse, à Paris, il y a vingt-cinq ans, cette pièce de l'auteur français Romain Weingarten avait déjà été jouée par les étudiants du Conservatoire d'art dramatique de Montréal en décembre 1972 et avait failli être présentée à la Poudrière pendant l'Expo 67, mais Jeanine Beaubien, la directrice, a été forcée de la retirer après quelques répétitions. La mise en scène récente de Gildas Bourdet au Théâtre de la Colline, à Paris, a sans doute poussé la compagnie de l'Opsis à se pencher elle aussi sur l'œuvre de cet auteur peu joué au Québec (si l'on excepte *Akara* et *les Nourrices* chez les Saltimbanques, respectivement en 1963 et 1965) et injustement confiné à un long pur-

gatoire. Il faudra bien, un jour, que soient montées ici la délicieuse *Alice dans les jardins du Luxembourg*, *la Mandore* ou *Neige*, et pourquoi pas, que nous puissions revoir *Akara*, la pièce fondamentale de Weingarten. C'est cette pièce qu'Eugène Ionesco défendit dès 1948, en la qualifiant d'«explosive» (or, l'auteur roumain écrivit sa première œuvre, *la Cantatrice chauve*, entre 1948 et 1949), qu'Audiberti traita sur-le-champ de «bataille d'*Hernani* du demi-siècle» et que Beckett a immédiatement traduite en anglais, quelques mois avant d'écrire la première version d'*En attendant Godot*!

On l'a dit et répété : l'univers de Romain Weingarten est celui du rêve. Qu'il s'agisse de cauchemars ou de doux songes d'enfants teintés d'un brin de sadisme, le climat onirique s'installe subrepticement dès le début, mais n'est jamais très loin de ce que l'on peut appeler, par comparaison, la «réalité». En fait, il existe toujours chez lui un glissement insensible d'un état à l'autre, des allers-retours, des tas de petites explorations successives dans l'un et l'autre univers. Et généralement, comme l'auteur ne souligne pas — heureusement! — qu'il passe d'un côté à l'autre du miroir (ni par un changement

d'éclairage ni par quelque autre procédé scénique), c'est après-coup que le spectateur se rend compte du chemin parcouru. Ainsi, à moins que le metteur en scène ait décidé de rendre évidents ces passages flous, la pièce finit par baigner dans un *no man's land* merveilleux où tout devient possible. On a tendance à appeler cela de la poésie. Sauf que jouer un tel texte en le prenant pour de la poésie serait une grave erreur. S'il est important, comme disait Cocteau, de créer une poésie de théâtre, il faut toujours se méfier de la poésie au théâtre. Et j'ajouterais : qu'elle soit écrite comme telle ou qu'elle soit jouée dans un ton poétique. Heureusement, ce n'était pas le cas dans la mise en scène de Martin Faucher pour le Théâtre de l'Opsis.

Dans le texte publié chez Christian Bourgois en 1967, *l'Été* se passe en six tableaux, nommés alternativement des jours et des nuits, du «premier jour» à la «sixième nuit». L'action a lieu dans un jardin, devant une façade de maison où l'on distingue deux fenêtres à l'étage. Dans ce jardin, simplement meublé d'une table et d'un banc, il y a deux enfants et deux chats. Simon est un petit garçon «simple d'esprit», Lorette, sa

grande sœur, a de «quatorze à quinze ans»; quant aux deux chats, ils répondent (quand ils le veulent, bien sûr) aux noms de *Moitié Cerise* et *Sa Grandeur d'Ail*. Ce qui peut laisser supposer, disait récemment Weingarten lors d'un entretien à Radio-Canada, que l'un est un castrat et l'autre, une espèce d'aristocrate. Cela dit, ces chats parlent, se vouvoient même, lisent le journal ou un roman, ce qui ne les empêche pas de boire du lait et de manger du lapin (mais ils préfèrent la tête!), de se disputer comme des chiffonniers ou de devenir tout excités en apercevant des oiseaux. Ils connaissent chaque volatile par son prénom — ils savent bien qu'Edgar est le mari d'Honorine et qu'ils ont eu quatre enfants dont un est mort — et ils reçoivent une lettre d'une mouche, Manon, qui leur écrit qu'en vacances à Rome, elle lit Sartre. On voit toute la richesse que peuvent receler pour des acteurs ces personnages fantastiques. Quant aux enfants, leur faculté de pouvoir ou non dialoguer avec les chats constitue une indication de leur âge ou un baromètre de leurs états d'âme. Au début, Simon n'a aucun mal à communiquer avec eux, mais Lorette ne sait que les appeler par un bruit des lèvres, que *Sa Grandeur d'Ail* trouve «très



«Les compositions de Pierre-Yves Lemieux et de Luce Pelletier, dans les rôles risqués des deux chats, méritent le plus d'éloges.» Photo : François Mellilo.

agaçant». Plus tard, Simon, qui cessera d'avoir «l'air idiot», ne comprendra plus les chats et s'étonnera que Lorette, elle, effectue le chemin inverse...

En dehors des enfants et des chats, la pièce évoque de plusieurs façons d'autres personnages, des humains adultes, que l'on ne voit jamais mais dont la présence devient on ne peut plus concrète, presque palpable. Car dans la maison, tout au long de l'été, un drame va se jouer : un couple va se séparer, et la femme va partir. On comprend ces péripéties par le babil des enfants (qui transportent des valises, et vont jusqu'à imiter les adultes Lila et Pierre, le sixième jour) et par les commentaires des chats, à qui rien n'échappe. Le spectateur peut aussi, comme les personnages, suivre à la trace les adultes d'une pièce à l'autre de la maison par les lumières qui s'allument et qui s'éteignent. Du moins, si l'on respecte la proposition de Weingarten.

où était la maison?

Or, c'est là le hic, dans la production de l'Opis à l'Espace Go, la faible ouverture de scène interdisait tout dégagement en hauteur. Si bien que la façade de la maison était inexistante. À la place, le décorateur David Gaucher a érigé un mur percé d'une grande et unique ouverture derrière laquelle apparaissait... un jardin! L'extérieur comme l'intérieur de la maison étaient donc mêlés. Dans le «jardin» du premier plan, près de l'arbre, il y avait un divan et de l'autre côté de l'ouverture se profilait un autre arbre. Ainsi, il devenait impossible de suivre les déplacements des adultes dans la maison (d'autant plus que les enfants et les chats les situaient, par leur regard, en contrebas), donc, de les rendre présents pour les spectateurs. J'avoue que cela m'a complètement désorienté, et que si je n'avais pas connu le texte à l'avance, je n'aurais peut-être pas saisi l'idée de l'auteur. À trop vouloir interpréter le texte par le décor et la mise en scène, on finit par complexifier une proposition scénique qui, pour confuse qu'elle paraisse à prime abord à la lecture, peut devenir limpide à la représentation.

En fait, tout ce que la pièce veut nous montrer, c'est le cheminement parcouru par deux enfants

au cours d'un été, pendant que «leurs adultes» les laissent tranquilles dans le jardin, avec les deux chats. C'est le dur apprentissage de la vie par la perte des idéaux et la naissance des pulsions sexuelles. Les chats, gardiens de la pureté enfantine, président à ce cheminement. Au premier plan se trouve le jardin, c'est-à-dire l'univers des enfants, des chats, du visible et de la fantaisie; au fond se trouve la maison, l'univers des adultes, de l'invisible, du sérieux. («Il y a ce qu'on voit et il y a ce qu'on ne voit pas. Sans cela on ne pourrait pas jouer», dit Lorette à la fin du troisième jour.) Certes, il y a des ponts multiples et des chassés-croisés entre les deux mondes : les enfants vont et viennent du jardin à la maison, les chats vivent autant d'intrigues que les adultes avec une mouche, un oiseau ou un lézard, et ainsi de suite. Mais fondamentalement, ces deux espaces doivent être bien délimités, pour pouvoir justement être traversés, transgressés.

De même, l'auteur a choisi de souligner par les éclairages que si le premier plan est le lieu de la lumière naturelle tamisée par le feuillage, le lointain est celui où dominant la lumière artificielle et les abat-jour; c'est le monde des lampes, qui, la nuit, projettent leur faisceau sur la pénombre du jardin. (Sa Grandeur d'Ail : «On sait qu'on est regardé par les yeux qui s'ouvrent dans les bois» — Sixième jour.) À l'avant du plateau réside donc le monde du jeu, du désir, de la vie intense; au fond, celui de la coulisse, des tireurs de ficelles, de la mort. (Moitié Cerise : «Quand on ne voit pas les gens pendant longtemps, cela veut dire qu'ils sont morts.» — Premier jour.) Comme les deux côtés d'une même médaille.

Or le décor de David Gaucher, bien qu'ouvré avec soin, contenait quelques idées superfétatoires. Le mur de la maison, délabré, envahi par une vigne sauvage, était orné, après l'entracte, d'un oiseau mort qui évoquait une toile surréaliste. Malgré des éclairages clairs, colorés, brillants, il régnait donc un sentiment de désolation grandissante. Or, il s'agit là à mon sens d'une interprétation abusive, que vient corroborer la pendaison finale de Moitié Cerise, laquelle n'apparaît pas non plus dans le texte. Après l'entracte, la table du jardin est remplacée par une immense balle rouge, qui n'est jamais justi-

fiée par le jeu, ni par le texte. Mais l'élément le plus spectaculaire et gênant du décor m'a semblé être la grande fenêtre, apparemment tombée de son châssis, qui gisait au sol au milieu des dalles disjointes du patio. Comme elle laissait filtrer par moments un éclairage venant du dessous, on pouvait imaginer qu'il s'agissait plutôt d'une verrière ou d'un soupirail, et donc que le jardin se trouvait sur une sorte de terrasse, au-dessus d'une cave. Sauf que jamais cette encombrante fenêtre (à laquelle, bien sûr, le texte ne fait pas allusion) n'a été vraiment intégrée au jeu, elle non plus. Les personnages marchaient dessus comme s'il s'agissait d'un simple plancher accidenté. Je veux bien que le décorateur interprète à sa manière l'espace imaginé par l'auteur, mais pas au prix de sa lisibilité. Par ailleurs, il est surtout dommage que l'on ait éliminé toute la façade de la maison, avec ses fenêtres et sa porte d'entrée, auxquelles le texte fait allusion constamment. Faute de hauteur, on aurait pu réduire la maison à la dimension d'une maquette, en l'éloignant suffisamment.

Pour ce qui est de l'environnement sonore, le metteur en scène a eu la main plus heureuse. Au fur et à mesure que l'on avance, les bruits évoquent un milieu de plus en plus urbain. L'ambiance bucolique du début, alors qu'on distingue nettement des animaux de ferme, fait place à des bruits de circulation automobile intenses. Cette conception s'accorde avec l'idée de l'implacable et inquiétante évolution des enfants vers le monde des adultes et fait de la pièce une fable vaguement écologique.

Cela dit, c'est l'interprétation qui constitue l'aspect le plus réussi de la production. Si Martin Faucher a en effet prouvé, depuis *À quelle heure on meurt?*, qu'il avait le don d'explorer les méandres de l'enfance, ses interprètes ne sont pas en reste. Serge Denoncourt campe un superbe gamin rêveur et fébrile, à l'œil fixe et à l'emportement félin, et Annick Bergeron est une petite fille facétieuse, espiègle et rieuse, qui se transforme graduellement à mesure que sourd en elle l'appel de la chair. Mais les compositions de Pierre-Yves Lemieux et de Luce Pelletier, dans les rôles risqués des deux chats, méritent le plus d'éloges. Sans verser dans la caricature, Lemieux arrive à



maintenir tout au long une voix éraillée et un air prétentieux d'aristocrate. Son Moitié Cerise est un vieux matou bougon et indépendant, soupe au lait, à l'esprit de contradiction. Quant à Luce Pelletier, si son personnage reste légèrement en retrait, il n'en est pas moins aussi crédible. Les deux adoptent un jeu direct, un rythme rapide, parfois un peu énervant à cause du ton criard (je crois que tout le spectacle aurait gagné à se passer plus paisiblement), mais ils développent une belle complicité entre eux, et surtout, rappellent terriblement les chats par mille petits détails de leur comportement scénique.

«Moitié Cerise est un vieux matou bougon et indépendant, soupe au lait, à l'esprit de contradiction.» Photo : François Mellilo.

Les costumes de Luc-J. Béland les y aident avec bonheur : robe de chambre fatiguée pour Sa Grandeur d'Ail, veston vermoulu à large collet et pantalon de type saroual pour Moitié Cerise, gants percés et bas épais, ils sont faits de grosse laine sombre, fleurant l'artisanat. On dirait des clochards dignes. Sur la tête, fourrure et perruques composent, avec de petites lunettes rondes à verres fumés, des barbiches, des moustaches et des sourcils postiches, des têtes de vieillards sans âge à l'air félin. Ajoutons à l'attirail des chats les multiples tenues de Lorette (de la robe courte de la gamine, révélant sa petite culotte blanche, à la robe démesurée et quasi cérémoniale de la fin, en passant par des tenues de nuit sous lesquelles le corps se consume de désir), qui contribuent à faire du seul personnage féminin de *l'Été* le seul qui se transforme vraiment, physiquement, tandis que les trois mâles, chats ou garçon, connaissent une évolution plus intérieure.

En somme, il s'agissait d'une heureuse initiative du Théâtre de l'Opsis, que de sortir de l'oubli cette pièce et cet auteur d'une profondeur et d'une actualité insoupçonnées. Les difficultés inhérentes à la mise en scène d'un tel univers, comparables à celles qui attendent quiconque se mesure aux œuvres de Beckett ou de Genet, devraient servir de stimulus. Car en définitive, leur apparente complexité ne recèle qu'une immense et fondamentale simplicité, qu'il ne s'agit que de découvrir.

michel vaïs

«inventaires»

Texte de Philippe Minyana. Mise en scène : Louise Laprade; assistance à la mise en scène et régie : Sabrina Steenhaut; décor : Stéphane Roy; éclairages : Michel Beaulieu; costumes : François Barbeau; musique : Philippe Ménard. Avec Suzanne Champagne (Angèle), Sophie Faucher (Barbara) et Diane Lavallée (Jacqueline). Production de l'Espace Go, présentée du 17 septembre au 19 octobre 1991.

les objets de la solitude

Dans l'embrasure d'une porte inexistante, trois femmes regardent le public avec appréhension. Le silence dure. Leurs vêtements sont à la mode des années 1945-1950, dans un camaïeu de bourgognes, qu'avivent ici et là des touches rouge vif. (Tout à l'heure, dans l'escalier de l'entrée du théâtre et à la billetterie, les haut-parleurs distillaient des chansonnettes françaises qui préparaient le spectateur à l'ambiance de cette époque.) On apprendra plus tard que ces femmes sont dans la soixantaine et pourtant, leurs visages sont frais et lisses — les comédiennes sont des femmes jeunes —, ce qui enjoint le spectateur à les voir avec le même regard que celui de leurs souvenirs. L'une d'elles est habillée sobrement; elle se prénomme Jacqueline (Diane Lavallée) et tient une cuvette blanche émaillée. Les deux autres sont très élégantes, maquillage accentué, haut chignon figé par la laque; l'une montre un décolleté généreux et une jupe à crinoline : Angèle (Suzanne Champagne); l'autre tient à la main un lampadaire d'appartement; c'est Barbara (Sophie Faucher).

Derrière le trio, à l'arrière-scène, une pièce étroite où sont accumulés, le long des murs, meubles au vernis foncé et objets. La lumière y est chaude et feutrée; l'ambiance est celle d'un intérieur vieillot, habité et soigneusement entretenu : un intérieur de femmes, là où sont amassés les souvenirs. Cette pièce-couloir ouvre devant les personnages, par le cadre sans porte, sur un vaste salon :