

## Le théâtre aux Herbes rouges

*Passer la nuit* de Claude Poissant, Montréal, Les Herbes rouges, 1988, 140 p. (Collection Théâtre).

*Marie-Antoine, opus 1* de Lise Vaillancourt, Montréal, Les Herbes rouges, 1988, 100 p. (Collection théâtre).

*Un bal nommé Balzac* de Téo Spychalski, Montréal, Les Herbes rouges, 1989, 116 p. (Collection Théâtre).

*Caryopse ou le Monde entier* de Laurence Tardi, Montréal, Les Herbes rouges, no 173, 1989, 48 p.

Stéphane Lépine

Number 55, Fall 1989

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/39135ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Éditions Jumonville

ISSN

0382-084X (print)

1923-239X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Lépine, S. (1989). Review of [Le théâtre aux Herbes rouges / *Passer la nuit* de Claude Poissant, Montréal, Les Herbes rouges, 1988, 140 p. (Collection Théâtre). / *Marie-Antoine, opus 1* de Lise Vaillancourt, Montréal, Les Herbes rouges, 1988, 100 p. (Collection théâtre). / *Un bal nommé Balzac* de Téo Spychalski, Montréal, Les Herbes rouges, 1989, 116 p. (Collection Théâtre). / *Caryopse ou le Monde entier* de Laurence Tardi, Montréal, Les Herbes rouges, no 173, 1989, 48 p.] *Lettres québécoises*, (55), 36–38.

Tous droits réservés © Éditions Jumonville, 1989

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

# Le théâtre aux Herbes rouges

**Passer la nuit** de Claude Poissant, Montréal, Les Herbes rouges, 1988, 140 p. (Collection *Théâtre*).

**Marie-Antoine, opus 1** de Lise Vaillancourt, Montréal, Les Herbes rouges, 1988, 100 p. (Collection théâtre).

**Un bal nommé Balzac** de Téo Spychalski, Montréal, Les Herbes rouges, 1989, 116 p. (Collection Théâtre).

**Caryopse ou le Monde entier** de Laurence Tardi, Montréal, Les Herbes rouges, n° 173, 1989, 48 p.

Depuis février 1988, quatre titres sont parus dans la nouvelle collection de textes de théâtre aux Herbes rouges. L'entreprise est certes discrète et fragile, mais ce qui intéresse d'emblée dans cette collection, c'est le caractère atypique des œuvres choisies. On le sait, notre (jeune) dramaturgie a ses auteurs-vedettes. Et si un personnage de René-Daniel Dubois déclare n'avoir «aucune envie de finir avec signet de soie jaune entre les pages, dorée (*sic*) sur tranche...», la politique éditoriale de certaines maisons semble orientée vers la consécration (Pléiade ou pas) de certains auteurs au détriment des textes. Pourtant, si la dramaturgie québécoise compte quelques imposantes «œuvres complètes» (dont on doit pouvoir lire les temps forts et les scories), il faut convenir qu'elle s'est également constituée à coups de textes atypiques, je le répète, qui sont apparus comme des comètes dans le ciel des mentalités et des formes, qui ne sont peut-être pas (encore) les éléments d'une «œuvre» importante, mais n'en constituent pas moins des moments dont il faut tenir compte, marqués, comme l'indique le directeur de la collection, Gilbert David, par des «préoccupations dramaturgiques — structure de l'action, statut des personnages et syntaxe du dialogue, à titre d'exemples — [...] manifestes».

\* \* \*

André-G. Bourassa commentait, dans le numéro 50 de *Lettres québécoises*, le premier texte de cette collection, *Le Syn-drome de Cézanne* de Normand Canac-Marquis. Je n'y reviendrai pas, sinon pour rappeler l'intérêt de cette pièce, la deuxième de Canac-Marquis, dont nous attendons avec impatience *Les Jumeaux d'Urantia*, qui doit être présentée cette saison au Théâtre d'Aujourd'hui. Venons-en à *Passer la nuit*. Pour une raison étrange, cette pièce de Claude Poissant, créée par La Rallonge et le Petit à Petit à la salle Fred-Barry en octobre 1983, n'avait jusqu'à ce jour intéressé aucun éditeur. Pourtant, il s'agit là d'un des textes les plus intéressants des dernières années. Alors que Claude Poissant, l'auteur et le metteur en scène, nous avait habitués à tout un fatras «branché», à un didactisme snobinard dissimulé sous une exaspérante esthétique à la Joe Bocan, voilà qu'il signe un texte où ses préoccupations acquièrent une force et une ampleur insoupçonnées. Écrire un texte sur les faux-semblants, sur la ritualisation des faux-semblants, sur les drames personnels de gens qui se réfugient dans le jeu, sur les malaises qui touchent ce qu'il est maintenant convenu d'appeler la «génération sacrifiée», sur les règles sociales et économiques du jeu, sur le pouvoir que peut encore avoir la représentation, tenait de la gageure; Claude Poissant relève le défi et évite magnifiquement tous les pièges du théâtre «sur». Jamais les êtres qu'il met en scène ne semblent être là pour illustrer ou défendre une thèse. Poissant installe six personnages dans un décor unique, un bar, qui leur tient lieu de théâtre. Chacun, pour des raisons différentes, sent le besoin impérieux de s'évader de la vie réelle et de venir jouer, tous les soirs, avec plus ou moins d'imagination, le même rôle. «Moi, dit Murielle, j'arrive à être dépaycée même dans mon salon.» Exilés de leurs propres vies, les acteurs tentent de se composer une *persona*. La pièce permet d'assister à une de ces séances de composition. «Le deal, c'est de passer la nuit», de répéter le mensonge et l'artifice que permet la nuit jusqu'à pouvoir, qui sait?, être absorbé

totalemment par la représentation et échapper à la vérité diurne, à la vérité du dehors, à la vraie vie. Évidemment, ce théâtre quotidien ne peut totalement échapper au monde. Des vérités interviennent, le rythme de la représentation est brisé par un moment d'émotion vraie, par un souffle au cœur, par un désir de rompre avec cette absence de soi, par un désir d'être, pour vrai, de cesser de se «faire des accroires»: «Dis-moi qu'une chose de simple pis d'intelligent/ Sans arrière-pensée/ Dans ma langue à moi/ Sans sortir ta carte de visite/ Dis-moi deux mots qui sortent de ton ventre/ Pis pas de ton costume/ T'es pas capab'/ Arrête de m'inventer/ Vois-moi/ Moi.» La question de l'argent vient également déjouer les illusions: «Pis on est là à faire semblant/ Que la crise économique/ À nous appartient pas/ Que le vrai argent existe pas/ Mais tabarnac/ I existe/ C'est lui qui subventionne notre invention/ Not'linge/ Not'musique/ Pis le taxi qui nous amène icitte à tous les soirs/ Hostie de jeu de malades! [...] On court après la misère/ En costumes d'époque/ Les yeux fermés depuis des mois/ En espérant trouver le bonheur/ Que l'argent fait pas.» L'espace de jeu que déploie Claude Poissant, quotidiennement réinventé et menacé, est aussi, bien sûr, un espace d'intimité et de protection. C'est par le jeu, toujours, que les personnages s'introduisent dans le bar et dans la fiction, c'est par le jeu que les divisions et les rivalités s'installent, c'est à cause de l'incapacité à jouer le jeu jusqu'au bout que ce jeu de société s'écroule, avec les rêves de la nuit.

Il serait malaisé de parler du texte de Téo Spychalski sans tenir compte des conditions de sa représentation, de son «existence vitale». Adaptation libre de *La Peau de chagrin* et d'autres textes de Balzac, imprégnée des œuvres musicales de Rossini et marquée d'une référence visuelle explicite au *Radeau de la Méduse* de Théodore Géricault, *Un bal nommé Balzac* a été conçue pour le Groupe de la Veillée. À la Veillée, les produc-

tions sont reprises, peaufinées, afin que la qualité de l'énergie (une donnée fondamentale du travail qui s'effectue dans cette compagnie) aille en s'accroissant; *Un bal nommé Balzac* a connu trois versions. Dans une entrevue qu'il m'accordait en 1985 pour le journal *Le Devoir*, Téo Spsychalski déclarait : « Cette partition, cette structure sont comme une enveloppe externe, un contenant dans lequel l'eau atteint lentement le degré d'ébullition. C'est seulement lorsque la structure est incorporée que les finesses, les subtilités du jeu peuvent apparaître. » À la lecture, la pièce que Spsychalski a élaborée d'après Balzac semble vraiment une partition de rêve pour le travail sur l'énergie et la présence vitale qui s'effectue à la Veillée. D'abord, on le sait, l'histoire de *La Peau de chagrin* est celle d'une dépense (qu'il faudrait d'ailleurs relire à la lumière de la notion de dépense élaborée par Georges Bataille). En possession de la peau miraculeuse, Raphaël, comme tous les personnages arrivistes et avides que l'on retrouve chez Balzac, va pouvoir combler tous ses vœux, va s'engager dans un mouvement frénétique de dépense qui va le mener tout droit à la consommation de lui-même : « Laissez-moi condamner ma vie », s'écrie-t-il au début de la première partie. Divisée en trois parties (un prologue au cours duquel Raphaël se voit confié « Le Talisman » fatal, « Le Bal » et « L'Agonie »), la pièce de Spsychalski s'étend longuement sur le bal, qui prend l'allure d'une orgie langagière, d'une logorrhée animée d'une soif éperdue de vivre et, à la fois, de se consumer dans le plaisir. Raphaël y lutte avec les robes et les dentelles des courtisanes, avec les bottes et les pantalons des dandys qui participent à ses libations. Raphaël y démontre une faim de loup : « C'est fatigant de désirer toujours sans jamais se satisfaire. » Bientôt il ne s'appartient plus, tout entier à sa débauche et à sa faim jamais comblée. « Et à travers ce délire perpétuel, le jeu vous verse, à votre gré, son plomb fondu dans les veines. » Au-delà de la vaine question du respect de l'auteur et du texte original, on peut dire que l'adaptation de Téo Spsychalski a ceci d'admirable qu'elle permet une fusion de la pensée et du rythme balzacien avec l'esthétique de la formation théâtrale pour laquelle elle a été conçue. « À la Veillée, la qualité de l'énergie est fondamentale, si l'on veut parvenir à un niveau absolu de clarté lors des représentations. L'action épuratoire qu'a l'énergie des acteurs entraîne les spectateurs dans un tourbillon énergétique grâce auquel la communion acteur/spectateur est enfin possible. » *Un bal nommé Balzac* a tout du tourbillon énergétique.



La pièce *Marie-Antoine, opus 1* de Lise Vaillancourt, créée par le Théâtre Expérimental des Femmes en octobre 1984, est très fortement datée. Elle s'inscrit dans un courant qui a beaucoup marqué le théâtre de femmes à une certaine époque, soit la théâtralisation de mythes personnels, à partir des grands mythes universels. *Marie-Antoine, opus 1* prend l'allure d'un psychodrame centré autour de la figure d'une jeune fille de cinq ans et demi que l'on croit muette, mais qui, en fait, utilise un langage exploré (les ombres de Réjean Ducharme et de Claude Gauvreau planent sur le texte) qu'elle est la seule à comprendre et qui est la preuve d'un regard singulier sur le monde. Visiblement la représentation d'un personnage qui habite intérieurement la conscience de l'auteure, cette Marie-Antoine est d'abord et avant tout un symbole : elle symbolise la difficulté de rompre avec des valeurs et un système de pensée que des siècles de conformisme et de misogynie ont instaurés, la difficulté d'imposer une parole pleinement individuelle, qui ne cède en rien aux discours dominants. La pièce est beaucoup, beaucoup trop, un manifeste et une critique des modèles traditionnels défendus par la société patriarcale et ne permet que très rarement aux personnages d'être autre chose que des archétypes : le père — qui a la lourde responsabilité de représenter le patriarcat —, la mère, la maîtresse d'école, etc. Ce texte de Vaillancourt démontre la nécessité de briser le carcan de la normalité sociale et d'identifier ses propres mythes constituants, mais il le fait plutôt lourdement.

Publié non pas dans la collection *Théâtre*, mais comme un numéro régulier de la revue *Les Herbes rouges*, *Caryopse ou le Monde entier* de Laurence Tardi est une rêverie solipsiste assez lâchement composée, curieusement molle et alanguie, qui met en scène une auteure, son personnage — une femme de 20 ans aux prises avec une homosexualité maladroite et difficile à assumer — et l'Homme, « une ombre masculine, un fantôme réel », dit l'auteure, figure primaire de la violence et de l'oppression. Alourdie par un maladroit processus d'accentuation, pour ne pas dire d'accusation, de la représentation, la pièce thérapeutique de Laurence Tardi « vous racontera, proclame le personnage d'entrée de jeu, l'histoire de la vie intime et privée... privée de tout... d'un [...] caryopse [...] : un fruit sec in-dé-his-cent. C'est-à-dire, en termes simples, qui ne s'ouvre pas ». En parcourant cette tentative d'écriture, de mise en scène au sens strict, de l'intime, cautionnée par le principe éminemment contestable selon lequel « nos vies privées sont une affaire d'intérêt public », je me suis rappelé les paroles de Jean Bellemin-Noël :

(...) quand cette histoire que quelqu'un raconte ressemble à tout ce qui se dit dans la rue, dans la ruelle ou sur le divan, tout est perdu, il n'y a pas d'art parce que l'auditeur est directement mis en cause, pris à partie, traité en confident réel; il n'y a pas d'art en ce récit parce qu'il n'y a pas d'interlignes, de sorte que le discours manque d'aérations ou de jeu, qu'il est trop confiné, trop serré, voire bloqué; paralysant, asphyxiant<sup>1</sup>.

#### Note

1. Jean Bellemin-Noël, « Entre les lignes », *Corps écrit*, n° 23 (septembre 1987), p. 79.

# Le Théâtre qu'on joue

par Stéphane Lépine

**À propos de Roméo et Juliette** de Pierre-Yves Lemieux, une production du Théâtre de l'Opsis présentée à la salle Fred-Barry.

Le titre, dit Jean-Luc Godard, c'est la patrie de l'œuvre. En s'inscrivant d'emblée dans le commentaire, *À propos de Roméo et Juliette* ne laisse aucun doute sur sa position par rapport au texte shakespearien. Cette manière de poser la différence, d'annoncer la dissension ou, tout au moins, la discussion, résume la position de Lemieux sur cette histoire qui appartient désormais à notre patrimoine culturel. Elle pointe les qualités du projet (une volonté de rompre avec la tradition romantique et de commenter ce discours amoureux) autant que ses limites (ne pas exploiter à fond cette formule-titre montre la timidité de l'entreprise qui se tient loin de toute polémique idéologique).

*À propos de Roméo et Juliette* fait donc partie des œuvres théâtrales qui donnent à voir à la fois une histoire et un sujet. L'histoire, nous la connaissons tous, c'est celle, intemporelle, d'un amour interdit. Le sujet? C'est là que le point de vue du Théâtre de l'Opsis devient imprécis. De nombreux personnages sont éliminés, une même comédienne est appelée à interpréter tous les rôles d'«adultes», Roméo est présenté comme une jeune adolescent timide et efféminé dont le désir pour Juliette est dépourvu de toute crédibilité, Mercutio devient un homosexuel érotomane qui a les faveurs du prince; Tybalt, l'étalon de service prêt à épouser Juliette pour demeurer dans le lit de sa mère, Lady Capulet, et les personnages féminins (Juliette, sa suivante et la sœur de Roméo) sont, ma foi, à peine esquissés. Plusieurs interprétations sont offertes, non dépourvues d'intérêt, mais aucune proposition réellement intéressante et maintenue de bout en bout ne vient éclairer la structure rigide de cette histoire et la dépasser. Alors que l'on peut certainement voir dans *À propos* du titre une volonté de conter une histoire, d'en faire un sujet de discussion ou d'observation, de ne pas rester figé dans la logique du modèle de genre, rien d'autre, aucune remise en question n'est vraiment proposé. Premier problème.

Second problème, et de taille : le jeu. Si la volonté de débattre la situation conflictuelle à la base du drame shakespearien est à peine esquissée, l'interprétation des sept comédiens de la production de l'Opsis est à ce point déficiente qu'il est même impossible de prendre le spectacle au mot tant il pourrait y avoir d'écart entre ce qui est proposé par ces comédiens et les potentialités du texte. Comment savoir, par exemple, si la caricature qu'offre Pierre-Yves Lemieux dans le rôle de Roméo est redevable au projet du metteur en scène ou si l'interprétation du personnage n'est pas biaisée par la faiblesse du jeu. Le déséquilibre entre le jeu de Roméo (plus mignon qu'amoureux) et celui de Juliette (naturaliste et traditionnel) rend leurs scènes artificielles ou même ridicules.

Jamais nettement réinterprétés, ce Roméo et cette Juliette restent les figures d'une innocence un peu fade. Maintenus, malgré les apparences, dans la représentation traditionnelle des sobresauts de l'adolescence, les personnages de ce Shakespeare «revisité» ont souffert d'une caractérisation souvent outrancière et orpheline d'une conception globale forte et homogène.



Photo: Michel Dubreuil

**Guyline Normandin  
et Normand D'Amour  
dans**

*À propos de Roméo et Juliette*

**Broue** de Michel Côté, Marcel Gauthier, Marc Messier *et alii* au Théâtre Arlequin.

Avec le comique, la sanction est immédiate : tous les jours, à tel endroit, il y a tel rire. S'il n'y est pas... On peut comptabiliser les rires dans un spectacle, et les rires dépendent d'un travail effectué avant : observations amassées «sur le terrain», un certain sens de la transposition et du grotesque, un indispensable sens du rythme. L'équipe de *Broue* ne le fait certainement plus, mais elle pourrait noter dans un carnet : ce soir, 826 rires, ah! hier 827, zut! En fait, cette comptabilité n'existe pas, parce qu'il y en a 826 chaque soir. Parce que ces acteurs n'ont pas droit à l'erreur. C'est comme les travaux manuels : vous êtes là, à un endroit précis, vous vous rapprochez de là, et c'est là qu'il faut le faire, sinon la scie vous coupe le doigt. Il ne peut y avoir mille et un débats sur le succès de *Broue*. Il tient bien sûr au succès qu'a remporté et remporte encore le théâtre-miroir, mais plus encore à la perfection de cette machine comique. Rares sont les productions théâtrales (*Glengarry Glen Ross* du Théâtre de la Manufacture en est une) qui, comme *Broue*, fonctionnent «au millimètre». Ce qui n'empêche pas Côté, Gauthier et Messier, héritiers en cela de la pratique du burlesque et du cabaret, de fonctionner à l'oreille devant une salle et de s'amuser avec les textes. Mais ils peuvent le faire parce qu'il y a une connivence de plateau, une technique impeccable. C'est là, je crois, que réside le succès de *Broue* depuis maintenant dix ans : la technique.

*Les Guerriers* de Michel Garneau au Théâtre d'Aujourd'hui.

L'art du dramaturge est de ne pas tout dire. Mettre en scène des personnages, raconter une histoire, c'est laisser une certaine opacité, un mystère, un «jeu» entre ce qui est énoncé et le «sens», c'est ne pas chercher à tout prix à résoudre, à signifier, mais plutôt à révéler un sens à travers un style, des codes esthétiques, une progression dramatique formant un ensemble cohérent et subtil. La démarche de Michel Garneau dans *Les*