Document généré le 18 avr. 2024 11:57

Jeu
Revue de théâtre

« Songe pour un soir de printemps » les Pichous

Chantal Lavoie

Numéro 20 (3), 1981

URI : https://id.erudit.org/iderudit/28959ac

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

Lavoie, C. (1981). Compte rendu de [« Songe pour un soir de printemps » les Pichous]. *Jeu*, (20), 108–111.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1981

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Songe pour un soir de printemps d'Elizabeth Bourget. Production des Pichous. Salle Fred-Barry, février-mars 1981. Décor de Denis Rousseau. Photo: Normand Rajotte.

«songe pour un soir de printemps» les pichous

Pièce d'Élizabeth Bourget, d'après une idée originale de Gilbert Lepage et d'Élizabeth Bourget. Production des Pichous, présentée à la salle Fred-Barry du 25 février au 23 mars 1981. Mise en scène de Gilbert Lepage, assisté de Louise Juneau. Interprètes: Michèle Barrette, Yves Labbé, Jean-Denis Leduc, Guy Nadon, Danielle Panneton, Louise Saint-Pierre et la voix de Jacques L'Heureux. Décor de Denis Rousseau. Costumes de François Laplante. Musique de Jean-Pierre Bonin. Recherche et effets sonores de Claude Cyr. Eclairage de Louise Lemieux. Régie et direction de production par Michel Normandin. Administration par Denis Bélanger.

scénographie et démobilisation

La pièce d'Élizabeth Bourget, *Songe pour un soir de printemps,* présentée par les Pichous lors de la dernière saison à la salle Fred-Barry, vaut sans aucun doute d'être signalée puisqu'elle est de nature à susciter une réflexion non seulement à l'égard de la représentation théâtrale, mais également sur le contexte culturel dont elle est elle-même issue.

En effet, et malgré certaines faiblesses du discours dont la responsabilité incombe à la dimension même du sujet, elle interroge un aspect non négligeable de la société québécoise, à savoir la non-implication et l'effritement progressif de nos valeurs face à l'impasse d'une culture qui tend à s'essouffler.

Toutefois, il n'est pas dans mon intention d'aborder tous les problèmes de fond ni de discuter les seuls contenus puisqu'il est un aspect auquel je m'attacherai plus spécifiquement et qui relève avant tout de la représentation: la scénographie.

L'importance accordée depuis peu au Québec à la scénographie en tant qu'«entité signifiante» rend compte d'une tendance — qui est également le «fait» de l'art — à constituer un nouveau lexique dont l'articulation permettrait l'établissement d'une véritable «politique» du signe. Puisque le théâtre dispose potentiellement de grandes ressources sur le plan de la sémantique, la mise à profit d'un tel actif viserait conséquemment à donner au langage théâtral une dimension universelle. Cependant, l'aspect scénographique, et ici je tiens compte de l'ensemble des éléments scéniques qui agissent d'une manière ou d'une autre sur l'espace et qui, par leur matérialité, modifient ou recréent cet espace suivant ce que nous conviendrons d'appeler une «intervention», devra tenir une place toute particulière dans l'analyse de la théâtralité.

Quant à la pièce d'Élizabeth Bourget, je dois mentionner que toute tentative de ma part d'appréhender de quelque façon que ce soit un aspect ou l'autre de la représentation, passera nécessairement par mon hypothèse de base qui suppose l'intention première de la pièce de procéder à la démobilisation du spectateur, dans le but évident de susciter une réaction à l'encontre de cette démobilisation. Ainsi trouve-t-on dans l'ensemble de la représentation une réelle homogénéité quant aux propositions et points de vue évoqués. Par exemple, les intentions auxquelles nous venons de faire référence me semblent habilement transposées sur le plan du jeu, alors qu'on nous montre des personnages interprétés bien souvent au premier degré et vivant des situations pour le moins «artificielles». Somme toute, le jeu présente un caractère volontairement superficiel.

Enfin, le décor, quoique relativisé par l'acteur, possède également ses raffinements. Alors qu'il se juxtapose à une mise en scène dotée de certaines subtilités et habile à réaliser les intentions mêmes du discours — intentions auxquelles nous ferons encore une fois référence un peu plus loin —, le décor tel que proposé demeure relativement simple mais non sans équivoque, se prêtant par ailleurs à divers niveaux d'interprétation suivant toutefois la modalité des rapports entretenus entre ses éléments. Entre parenthèses, j'ajouterais que tout signe, tant soit peu équivoque, contribue à l'enrichissement des contenus et à l'élargissement du sens initial. C'est un facteur actif dans le processus de création et bien souvent une source de nouveauté.

Or donc, sur le plan de la scénographie: dispositif souple constitué principalement d'éléments distincts et diversité dans le choix des matériaux. Pour brosser un tableau rapide, mentionnons tout d'abord le choix d'une plantation assymétrique qui permet de nombreux accès et par le fait même une grande mobilité du jeu — mobilité semblant devoir s'opposer ici à la fixité apparente de l'action; une action qui, pourrait-on dire, réactive les vieux préceptes aristotéliciens d'unité de temps, de lieu et d'action.

Notons toutefois le fractionnement de l'espace, soit un espace qui s'articule à partir d'une aire de jeu centrale, c'est-à-dire ce qui délimite le toit de l'édifice, et d'une aire de jeu périphérique, espace compris entre l'aire de jeu centrale et les limites de notre champ de vision. Deux espaces donc qui diffèrent quant au niveau d'intervention et qui entretiennent à la fois des rapports de complémentarité et d'opposition suivant le caractère du discours. D'une part, l'aire de jeu centrale se veut principalement le lieu des rencontres, des échanges et des confrontations — l'action y étant pour ainsi dire concentrée — alors que l'aire de jeu périphérique réfère à des notions

de «passage» et de «mobilité», qui tendent à cerner les personnages à travers leur quête d'une solution; solution destinée à remédier à la crise qui voit culminer la remise en question de leur propre implication.

Mais enfin, ce qui m'apparaît être d'un intérêt certain dans l'élaboration du discours scénique se réclame précisément de cette polarisation sur laquelle s'appuie tout un système de rapports d'opposition et de complémentarité. Ainsi, dans le même ordre d'idées, distingue-t-on deux modes d'intervention, à savoir un mode réaliste et un mode fantasmatique. Les éléments scéniques (décor, costumes, accessoires, bande sonore, éclairage, etc.) se répartissent généralement d'après ces deux modes. Leur voisinage présente toutefois certaines difficultés d'adaptation. Ayant tous deux une autonomie respective, il en résulte un caractère d'étrangeté opérant dans le déroulement de l'action une distorsion qui très curieusement (du moins pour le spectateur) «court-circuite» la bonne marche de sa lecture et crée en quelque sorte une dysfonction sur le plan référentiel. Le spectateur peut donc se sentir démobilisé et par le fait même livré à l'insécurité. Nous y reviendrons.

En ce qui concerne plus spécifiquement le décor, Denis Rousseau nous propose entre autres choses l'utilisation de toiles peintes qui illustrent un ciel étoilé que dominent par ailleurs quelques flocons de nuages; ces toiles correspondent à un type de représentation rappelant le côté fantaisiste de la bande dessinée. C'est ici le domaine du fantasme qui recourt à des propositions plus imagées, en opposition directe à l'aspect plutôt froid et terre à terre du plancher de scène entièrement recouvert de gravier. Une telle utilisation du gravier, par l'inconfort qu'il oppose aux déplacements des comédiens, réfère aux luttes, aux confrontations et aux difficultés que vivent les personnages de la pièce. Soulignons ici l'intervention de la «matière brute» qui relève de préoccupations relativement nouvelles au Québec en ce qui a trait au décor de théâtre. En effet les scénographes et metteurs en scènes gagneraient à être de plus en plus conscients de la force contenue dans l'emploi du matériau à son état brut. Plus que l'affirmation même de la matière, c'est une sorte de «catharsis» qui contribue à la «désacralisation» à tout le moins momentanée de l'objet. Et je dis bien «momentanée» puisqu'il sera immédiatement réinvesti de significations autres, susceptibles de renforcer sa théâtralité. Le gravier, et plus tard la pluie (l'eau) témoignent par leur réalisme de cet aspect. Alors que ces deux éléments entretiennent manifestement un rapport d'opposition, nous pourrions suivant un tel modèle, dresser une liste d'éléments également régis par ce type de rapports. Enfin, pour ce qui est des tours d'éclairage, mentionnons que si elles servent aussi à délimiter l'espace de jeu, un peu à la manière de portes, elles ont toutefois comme principale fonction de suggérer ici le lieu d'un spectacle — soit celui du «Festival de la Relève» — maintenant ainsi, et ce jusqu'à la toute fin de la pièce, le spectateur en attente d'un événement. Evénement qui par ailleurs n'aura pas lieu dans les circonstances anticipées — autre facteur de démobilisation.

Mais, en terminant, il est un autre aspect de la représentation qui cultive un certain anachronisme, et que j'aimerais souligner. En effet, le costume, de par un écart sensible dans les styles proposés, tente, par le biais de l'exagération, de rendre compte des différences entre les personnages, différences relatives au rapport qu'ils entretiennent avec la réalité. Ainsi, les personnages semblent appartenir à des époques distinctes, se

Songe pour un soir de printemps d'Elizabeth Bourget. Production des Pichous. Salle Fred-Barry, février-mars 1981. Photo: Normand Rajotte.

proposant comme autant de «types» destinés à retracer l'évolution de l'activité artistique au Québec depuis environ une dizaine d'années.

Enfin, pour reprendre le présupposé initial, à savoir la fonction démobilisatrice du spectacle, nous avons pu constater que l'anachronisme qui se manifeste à divers niveaux de la représentation se veut le moteur même de cette démobilisation, au demeurant fort significative d'un besoin de changement. C'est qu'elle vise à provoquer chez le spectateur un malaise propre à susciter de nombreuses questions et nécessitant non seulement une réflexion mais également la réaction appropriée.

Ainsi, la démobilisation, en tant que procédé théâtral, participant à l'élaboration d'une analyse critique, peut devenir une sorte de renforcement qui permettrait le dépassement éventuel de certaines valeurs. Si cela doit donc être l'occasion d'une réévaluation, c'est alors que nous, spectateurs, prenant part également à la désillusion lucide des protagonistes de la pièce d'Élizabeth Bourget, nous devrons manifestement réagir à cette démobilisation.

chantal lavoie