Document généré le 24 avr. 2024 04:45

Jeu
Revue de théâtre

« Juste avant que… »

Jean-Luc Denis

Numéro 34 (1), 1985

URI : https://id.erudit.org/iderudit/27030ac

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

Denis, J.-L. (1985). Compte rendu de [« Juste avant que… »]. *Jeu*, (34), 125–128.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1985

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/

« juste avant que . . . »

une démarche à (pour)suivre

Oeuvre dramatico-musicale de Claire Dé et Pierre Moreau, avec la collaboration dramaturgique d'Anne Legault. Mise en scène: André Naud; scénographie et costumes: Gilles Rochon; éclairages: Pierre-Luc Ménard. Avec Jacques Lavallée et Monique Richard; musiciens en scène: Pierre Moreau et Bernard Cormier. Production du Théâtre de la Rallonge présentée à la salle de la Grande Réplique, du 2 au 27 mai 1984.

Bien peu de gens ont vu cette production de la Rallonge, trop peu si l'on considère l'intérêt que présentaient le spectacle et, surtout, la démarche qui était à son origine. Ce n'est pas souvent qu'on a l'occasion à Montréal d'assister à une expérience d'intégration de la musique au théâtre où les deux moyens d'expression se retrouvent à ce point sur un pied d'égalité et où, donc, la musique a une telle force, sans pour autant transformer le spectacle en récital. Et lorsqu'une expérience de ce genre se double d'une recherche visuelle et cinétique qui sort des sentiers battus, et d'un jeu de grande qualité, on confine presque à l'événement exceptionnel. Mordez-vous les pouces, lecteurs.

Un homme, assez aisé pour se le permettre, engage à contrat une comédienne pour qu'elle joue avec lui (dans son sous-sol à lui) toutes les grandes scènes dramatiques qu'il préfère (« que de tracas, de la manière traditionnelle ») ne pas vivre dans la vraie vie, scènes qui tournent autour de deux grands axes: *love and death,* le grand amour que détruit peu à peu le quotidien, et l'holocauste nucléaire. Le spectacle comporte deux volets radicalement différents organisés autour d'un événement central. La première partie est une série de jeux de séduction mi-cyniques, mi-charnels, où les protagonistes restent constamment sur leur quant-à-soi et se déclarent revenus du grand amour romantique *(« No Love », « Love Is Prohibited, Love Is Unsafe »).* Or, voici que la bombe tombe (nos deux comparses, dans leur sous-sol, survivent). C'est alors le retour du romantisme à la vitesse d'un cheval au galop, avec la nostalgie de l'ancien monde maintenant détruit *(« C'était la rosée. . . »),* l'approche de la mort, et l'apparition du nouveau héros romantique: c'est la femme qui fera l'ultime geste chevaleresque sacrificiel (se condamnant à une mort certaine, elle sort du sous-sol pour aller chercher la cassette d'*Aïda* que l'homme veut à tout prix entendre encore une fois avant de mourir). À la fin du spectacle, on apprend que la deuxième partie était tout aussi chiquée que la première, et que les scènes de l'après-bombe faisaient partie du contrat entre le monsieur et l'actrice. (D'après nos sondages, peu de spectateurs s'en doutaient.) Double ou triple niveau constant dans le jeu, donc, qui soutient l'intérêt et aguiche le spectateur, quoiqu'il s'appuie par ailleurs sur un texte un peu ténu (mais on y re-

viendra).

Mais si le spectacle dépasse le stade de l'intéressant pour devenir novateur, c'est par le traitement exceptionnel qu'on y applique à la musique: à cause de l'importance de celle-ci, la production de la Rallonge n'est plus tout à fait du théâtre; à cause de l'importance de l'élément dramatique, elle se démarque complètement du spectacle de chansons à concept. En fait, la démarche d'intégration «dramatico-musicale» que Pierre Moreau poursuit depuis quelques années, en marge de ses musiques de scène habituelles, semble l'acheminer tout droit vers l'opéra postmoderne.

La trame musicale, tout comme le texte, est organisée autour de l'événement central. La première partie, celle de l'avant-bombe, s'inspire du minimalisme: l'environnement sonore est répétitif et constant, omniprésent, intense; il crée le suspense tout en contribuant aux jeux séducteurs; il éclate périodiquement en paroxysmes dramatiques dans des chansons plus rock, plus accrocheuses (plus «populaires»), puis revient avec ténacité au motif original. Avec la bombe, le fil coupe net. L'intervention musicale devient ponctuelle, flirte avec le lyrisme, suscite la nostalgie romantique du monde détruit et valorise l'expression de l'émotion simple. Et elle colle à un point tel à la structure dramatique qu'elle en devient indissociable. Beau tour de force.

Seul maillon faible dans cette chaîne musicale solide: à l'écoute, on se prend à penser que Moreau n'a pas résisté à l'envie de faire des «tounes catchy»; manifestation, possiblement, de la notion traditionnelle voulant qu'il faille mettre du «swingant» dans un spectacle pour dorer la pilule. Dans un contexte exploratoire de ce type, Moreau entrave peut-être, en cherchant à devenir «populaire», l'élaboration d'une oeuvre totale qui aurait par son homogénéité tout l'impact qu'il semble vouloir atteindre par l'intégration quelquefois plaquée d'éléments «accessibles». On ne peut que lui souhaiter de travailler bientôt avec un librettiste qui l'amènera à donner sa pleine mesure, et à créer cette oeuvre audacieuse qu'on sent actuellement en gestation.

La salle de la Grande Réplique pose des problèmes aux concepteurs visuels. Gilles Rochon a la double habileté de se servir à son avantage de sa disposition allongée, et de lui donner un sens. Au lieu de lutter contre l'aplatissement qu'entraîne la disposition des lieux, il l'accentue, créant sur un long ruban une enfilade de sous-lieux qui pourront être amalgamés ou isolés à loisir. Il permet ainsi à son environnement de dégager tour à tour deux impressions en apparence inconciliables: étouffement lorsqu'on met l'accent sur la profondeur, vide et désolation lorsqu'on met l'accent sur la largeur. Dualité de fonction ingénieuse, étant donné le texte de départ. Dans son long ruban, Rochon compose un environnement qui se situe à mi-chemin entre la salle des pas perdus d'une gare (vastitude et déroute) et le sous-sol humide d'une maison (étouffement et sécurité précaire). Poussant son exploration de l'«épaisseur du signe», il donne un double sens antinomique à ses accessoires de scène, faisant de son tas de valises un lieu de rangement, puis un lit; transformant ses transatlantiques en chaises de table lors du jeu du «morne petit déjeuner conjugal»; dotant son récepteur téléphonique d'un fil démesurément long, suffisamment long pour, par exemple, ligoter ou étrangler un partenaire avec lequel on cherche à communiquer; et ainsi de suite. On comprendra que le metteur en scène, André Naud, s'en soit donné à coeur joie dans cet univers polysémique, où chevauchent illusion et réalité.

Rochon est secondé aux éclairages par Pierre-Luc Ménard, qui joue avec une belle audace sur la connotation « sous-sol » de l'environnement, sur son aplatissement et sur l'angoisse de la situation, ne craignant pas de concevoir un éclairage tout en *tops* et en *sides* (en douches et en latéraux), mettant davantage l'accent, par moments, sur les colonnes que sur les acteurs eux-mêmes, allant jusqu'à éclairer de l'extérieur les fenêtres de la salle pour bien marquer le caractère à la fois souterrain et citadin de celle-ci (et pour pouvoir accentuer le noir absolu pendant les scènes de l'après-bombe). Ménard s'aventure même sur le glissant terrain de la sémiologie en installant au jour des fenêtres un mince néon rouge qui symbolisera le danger, mais deviendra aussi l'orage de feu qui suit l'explosion nucléaire (et accentuera incidemment l'impression d'allongement de la scénographie de Rochon).

André Naud en est à sa première mise en scène. Il est à suivre de près. Il joue avec aisance avec les allongements et rétrécissements d'espace, mais il le fait discrètement, sans s'afficher. Il manifeste un attachement pour les procédés créateurs de distance (acteurs de dos, images renvoyées par un miroir, acteurs derrière un panneau de plexiglas), mais les utilise parcimonieusement, dans des moments de tension, ou les fait suivre de rebondissements, de telle sorte que la distance créée n'engendre pas le désintéressement. Il sait opposer le statique au dynamique, dosant bien ses effets. Il établit des climats intrigants, denses, mouvants.

Monique Richard et Jacques Lavallée, tous deux fort habiles scéniquement et vocalement (Monique Richard possède une voix particulièrement impressionnante), se sont très bien débrouillés dans les méandres des multiples niveaux de jeu et ont établi entre eux l'épaisseur de relations qu'il fallait pour bien rendre cette situation, Jacques Lavallée exploitant la fragilité, Monique Richard la force. La proposition plus particulièrement intéressante sur le plan de l'interprétation était le recours à ce nouveau type de jeu cynique qui recèle une dimension tragique par sa froideur même, et qui établit un pont avec tout le mouvement de la performance.

Avec autant d'éléments intéressants, comment se fait-il que *Juste avant que...* n'ait pas été un succès de salle? Le spectacle n'était ni assez commercial pour attirer le public ordinaire, ni assez étonnant pour faire accourir les curieux et les mordus. Et, comme bien des gens l'ont déjà dit, le texte de la pièce posait problème.

Deux auteures de tempérament radicalement différent ont travaillé à ce texte[1]. Claire Dé avait écrit une première version éclatée, débridée, presque automa-

1. Claire Dé, l'auteure originale, a dû, pour des questions de disponibilité, interrompre à mi-parcours cette expérience d'écriture exploratoire, et elle a été remplacée au pied levé par Anne Legault.

tique; Anne Legault, en fin de parcours, a misé sur l'organisation, la sobriété et l'efficacité. Le texte qui en a résulté avait un certain attrait, par sa thématique et sa forme pintérienne. Il avait l'avantage de ne pas être trop hermétique; le contraire aurait été difficile à gober pour le spectateur, puisqu'on ne pouvait pas tabler sur l'écriture vigoureuse et homogène d'une auteure unique. Et il se conjuguait intimement avec la trame musicale, ce qui était précisément l'objet de l'exploration. Mais dans ce nouveau texte inévitablement hybride, plusieurs passages signés Dé avaient l'air de longueurs, ce qui ne servait pas celle-ci, et ce qui nuisait à l'efficacité de la trame de Legault; inversement, certains passages explicatifs de Legault, quoique nécessaires dans le contexte, avaient l'air de numéros de voltige destinés à rattraper tant bien que mal des passages débridés de Dé; bref, on voit les types de problèmes qu'a engendrés ce métissage, problèmes qui se sont répercutés également sur les textes de chansons et, dans une certaine mesure, sur la thématique même du spectacle. L'ensemble est malheureusement, en comparaison de la force des autres éléments de la production, ténu et cahoteux. Assurément, le temps pressant, Legault a choisi la meilleure (peut-être la seule) voie possible. Mais on ne peut s'empêcher de trouver dommage que l'ensemble de la démarche d'écriture n'ait pas été assumé par l'une des deux auteures, soit Dé, soit Legault.

Intrigue pintérienne, musique d'inspiration minimaliste, dualité gare-sous-sol, mince néon rouge, densité des climats, texte à deux têtes... parmi tous ces éléments, que retiendra-t-on? Quel souvenir conservera-t-on de cette production de la Rallonge? Celui-ci: *Juste avant que...* aura constitué un jalon important dans une démarche prometteuse. Une démarche que les créateurs impliqués se doivent de poursuivre; une démarche que les spectateurs se doivent de suivre de près.

jean-luc denis

« alice & gertrude, natalie & renée et ce cher ernest »

où est la passion?

Texte de Jovette Marchessault. Mise en scène: Michelle Rossignol; décor et éclairages: Louise Lemieux; costumes: Mérédith Caron; musique: Joël Bienvenue. Avec Michel Garneau, Louise Marleau, Monique Mercure, Patricia Nolin et Julie Vincent. Un spectacle des Productions Vermeilles présenté à l'Atelier Continu, du 24 octobre au 18 novembre 1984.

Un décor trop beau nuit généralement à l'équilibre d'une représentation, menaçant d'accaparer l'attention que le public doit répartir entre chaque élément d'une mise en scène. Il en est de même d'un décor très laid qui éteint les performances les plus brillantes et attriste secrètement le spectateur. J'avoue avoir éprouvé un coup de spleen terrible à la vue de celui d'*Alice & Gertrude.* Évoquer la richesse et l'aisance n'est pas chose facile si on ne dispose pas d'un gros budget. Néanmoins, l'agencement ingénieux de certains détails, de certaines couleurs, a le pouvoir d'éblouir pourvu qu'on accepte le principe du faire-semblant, de l'illusion. Sur scène, était reconstitué un intérieur: celui de Natalie Clifford Barney, millionnaire améri-