

Spectacles - Critiques

« Mensonges »

Benoît Melançon

Numéro 65, 1992

« Leçon d'anatomie »

« Joie »

Le public de demain

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/29682ac>

[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

Melançon, B. (1992). Compte rendu de [« Mensonges »]. *Jeu*, (65), 182–185.

Quant à P.-A., sa bêtise n'a d'égale que sa cupidité. Le départ de sa femme le laisse affligé et égaré : découvre-t-il vraiment, comme le prétend sa fille, un «stade olympique de sensations»? Ces personnages tirent-ils jamais des leçons de l'expérience? Il n'est pas interdit d'en douter, car les archétypes sociaux ordinaires, les modes et les clichés guident ces vies pathétiques. L'amour triomphe... au milieu des vidanges, jusqu'au moment où les parents sont littéralement avalés par les détritres. Charlotte, désormais seule, entreprend alors de raconter cette saga familiale pour son oncle, perdu dans le désert, toujours à l'écoute des sons venus de l'univers.

Fête du langage, ce travail théâtral est un divertissement corrosif. Il n'y a pas, au Québec, de café-théâtre comparable au Café de la Gare de Paris : un lieu d'expression de la satire, où le gag épouse toutes les formes d'humour, où la poésie côtoie le mauvais goût, où «l'esprit français» se développe dans ses pointes les plus savoureuses et les plus ridicules. Ce travail d'équipe du Théâtre Niveau Parking rappelle beaucoup cette tradition du café-théâtre parisien. On rit beaucoup au cours de cette représentation. Nous nous reconnaissons, avec nos travers, notre égoïsme, nos rêves, nos habitudes : bien moqués, nous nous accepterons peut-être mieux; nos vies quotidiennes sont enveloppées d'un regard tendrement moqueur, qui rend l'être humain sympathique dans sa stupidité même, son incohérence, son incompétence et ses réalisations minables. Enfin, un texte qui met nos actes à leur juste place : bien bas dans l'échelle des valeurs, au nom desquelles pourtant nous faisons de si savantes grimaces.

L'humain vu ici est celui du sous-sol, et la réussite du Théâtre Niveau Parking est de nous le faire aimer, ici côté cour, avec cette comédie loin du drame, de la philosophie et de tout esprit de sérieux.

Mais toute la saveur de cette pièce ne serait rien sans la truculence de Lorraine Côté, qui était vraiment excellente dans son numéro d'actrice. Benoît Gouin apparaissait plus vrai que nature dans son rôle pourtant invraisemblable; Josée Deschênes attirait à elle un rire de franche sym-

pathie : ce fut un vrai moment de détente et de comédie populaire, juste, dans une délicieuse poésie. C'est cette gaieté qui mesure l'alchimie d'un groupe, capable en fin de compte d'effacer toutes les morosités.

Guylaine Massoutre

«Mensonges»

Texte de Paul Wheeler; traduction : Olivier Reichenbach. Mise en scène : Sophie Clément, assistée d'Alain Roy; décor : Stéphane Roy; costumes : François Laplante; éclairages : Michel Beaulieu; musique : Jean Sauvageau et Marcel Brunet. Avec Véronique Le Flaguais (Julia Smythe) et Alexis Martin (Adrian Wainwright). Production du Théâtre de Quat'Sous, présentée du 21 septembre au 17 octobre 1992.

Comment dire?

Quand elle fait allusion à sa «détumescence», il lui réplique que les «washers» de son «bon vieux bat» ont «pété». Si elle se déclare «surprise», il lui demande de préciser, car il est «maniaque sur le sens des mots» : ne veut-elle pas plutôt dire qu'elle est «étonnée», voire «stupéfaite»? Là où elle ne voit que «mensonge», lui plaide l'«improvisation». Il exige une «guérison» et elle lui propose un «traitement». S'il évoque Bette Davis, c'est pour distinguer le sens des mots «souffrance» et «cruauté». Ce qui sépare les deux personnages de *Mensonges*, la première pièce du scénariste britannique Paul Wheeler, ce n'est pas tant leur âge, leur profession ou leur histoire familiale que leur langage; ce qui leur manque, c'est un bagage commun grâce auquel communiquer. Sans lui, une vérité, même temporaire, même partielle, est-elle possible?

Elle, Julia Smythe, environ quarante ans, est psychiatre, tendance BCBG. Ses diagnostics sont prévisibles, car elle prend ce qu'on lui raconte au pied de la lettre. Lorsqu'il lui révèle son impuissance, elle lui parle de ses relations avec sa mère; «élémentaire», ironise le patient, qui compare la psychiatrie à la prostitution, à la mécanique automobile et au nettoyage à sec. Devenue

«Appelée au chevet d'un Adrian (Alexis Martin) supposément mourant à la suite d'une tentative de suicide, Julia (Véronique Le Flaguais) se rend-elle compte qu'elle est le jouet d'une mise en scène?»
Mensonges de Paul Wheeler, mis en scène par Sophie Clément au Théâtre de Quat'Sous.
Photo : Robert Etcheverry.

amoureuse de lui, elle met de côté le langage tout fait de la médecine traditionnelle pour adopter celui, tout aussi convenu, de l'amoureuse. Lui, Adrian Wainwright, vingt-trois ans, est autrement compliqué : secoué de tics, «hypernerveux», agressif, parfois même violent, il se décrit comme un «menteur compulsif». Ayant souvent recours à des déguisements, Wainwright est un personnage complexe, qui joue sur plusieurs registres, dont les registres linguistiques : confessant de prétendus dysfonctionnements intimes, il est incapable de prononcer le mot «sexuel» et ne dit plus que «sessuel», identifiant par là impuissance sexuelle et linguistique; citant les bons mots des grands du cinéma (Cecil B. De Mille, Humphrey Bogart), il ne témoigne pas d'une connaissance de première main, car il a recours à un répertoire

publié de répliques célèbres; démontrant à Julia qu'elle est «très anale», Adrian puise son pseudo-savoir dans un dictionnaire de psychiatrie; rédi-geant une fausse lettre de suicide, il s'adresse «À qui de droit» et termine sa lettre par les mots «Au revoir», comme s'il venait de la recopier d'un manuel de correspondance. Julia Smythe et Adrian Wainwright, encore qu'à des degrés divers, sont prisonniers des langages qui les entourent; leurs discours sont toujours empruntés, faux.

Cette fausseté n'est pas que langagière; c'est autour de ce thème qu'est construite l'intrigue de la pièce. Est-on sincère ici? Est-il même possible de l'être dans un langage qui n'est pas à soi? Lorsque Adrian prend un premier rendez-vous avec Julia, le spectateur est vite invité à penser que l'impuissance qu'il avoue est fictive, ou du moins qu'elle n'est pas telle qu'il l'expose : comment croire quelqu'un qui, pour expliquer qu'elle ne lève pas, invoque d'abord sa relation avec sa mère, puis le syndrome des *empty nesters*, ensuite une relation torride avec une Polonaise lubrique, enfin une fixation sur les figes comme symbole du sexe féminin et les bananes comme symbole phallique? De même, avouant à Julia qu'il s'est moqué d'elle lors de ce premier rendez-vous et s'excusant de l'avoir alors «crinquée», Adrian prétend avoir agi ainsi parce qu'il considère les psychiatres comme des charlatans; dit-il vrai? Est-il véritablement ce «p'tit crosseur minable», à la «mentalité de jésuite» et si manifestement prêt à l'autoflagellation? Que compte-t-il faire de la cassette qu'il a enregistrée de la première séance et qu'il prend un malin plaisir à faire entendre à la psychiatre outrée? Jusqu'à quel point Julia, pour sa part, dissimule-t-elle ses véritables sentiments lorsqu'elle apprend au téléphone que son amant, un homme marié qu'elle fréquente depuis dix ans, a décidé de rompre avec elle? Appelée au chevet d'un Adrian supposément mourant à la suite d'une tentative de suicide, Julia se rend-elle compte qu'elle est le jouet d'une mise en scène? (Le spectateur, lui, le sait, qui voit Adrian jouant le grand malade en présence de Julia, puis le même Adrian chanter à pleins poumons un endiablé «*I feel good*» dès qu'elle quitte son appartement.)



Si les quatre tableaux de la première partie de la pièce présentent des situations dont la véracité est sans cesse mise en doute et dans lesquelles les rôles sont fréquemment réversibles (Julia et Adrian s'échangeant leurs langages et leurs positions de discours), le premier tableau de la deuxième partie, en apparence pourtant moins équivoque, n'est guère plus facile à interpréter. Julia a-t-elle réussi ce dont elle rêvait à la fin de la première partie lorsqu'elle criait : «Je vais vous guérir!»? Adrian est-il vraiment incapable désormais de mentir? Est-il bien devenu cet apprenti écrivain pratiquant l'écriture comme thérapie et travaillant à un roman autobiographique dont Julia serait le principal personnage (ce qui constitue, on en conviendra, un transfert assez particulier)? Le banal bonheur de ces amoureux prenant le thé en fin d'après-midi est-il réel ou cache-t-il quelque chose de plus trouble? Le changement de décor, précisément connoté, ne parvient pas à convaincre : l'appartement d'Adrian, tout redécoré qu'il soit et ressemblant fort, par sa recherche d'un bon confort bourgeois, au bureau de la psychiatre du début de la pièce, est peut-être ce nid d'amour qui correspondrait si bien au discours des personnages, mais peut-être n'est-il aussi que la façade derrière laquelle se terrent des sentiments que ceux-ci n'arrivent pas à exprimer. Le «monde de fictions» dans lequel ils vivaient lors de leur rencontre est-il disparu depuis qu'elle a été victime de cet «accident du travail», l'amour d'une thérapeute pour son patient? Le dramaturge n'a voulu répondre à aucune de ces questions avant la scène finale.

Lasse de ne rien connaître du passé de celui qui, malgré la différence d'âge, devient finalement son mari, Julia, à force d'insistance, en vient à faire raconter à Adrian sa vie. Elle apprend alors que plusieurs de ses fictions sont fausses dans le cadre où il les a exposées, mais qu'elles sont vraies dans un autre contexte et qu'elles prennent leur sens lorsqu'elles sont agencées différemment : il a eu une petite amie polonaise, mais il n'a jamais été impuissant; sa mère est une riche Américaine dépressive, il a deux sœurs, il a rompu avec son père — cela est vrai —, sans toutefois que les relations familiales soient exactement telles qu'il les a d'abord décrites. Tout tient en fait à un drame familial dont le récit est introduit, dans la

bouche d'Adrian, par cette paradoxale formule : «Ma mère a découvert [un jour] qu'elle ne pouvait pas avoir d'enfant.» Si son père est bel et bien son père, sa mère, elle, ne l'est pas; comme ses sœurs, Adrian est l'enfant d'une mère porteuse, et c'est par une série d'adoptions frauduleuses que la famille s'est constituée. Après avoir mis au jour la vérité sur ses origines, grâce à la rencontre de sa mère biologique, Adrian se met à la poursuite de celle de sa sœur Emma, pour apprendre qu'il s'agit de Julia, qui a longtemps été la maîtresse de son père. Les machinations d'Adrian, ses mensonges et ses mises en scène, étaient toutes fondées, au départ, sur un désir de vengeance : rendre à son père la monnaie de sa pièce, le faire souffrir comme il a fait souffrir sa femme, faire de Julia, bouc émissaire délibérément choisi, une autre victime. Julia, qui partage maintenant la vie et le secret d'Adrian, acceptera-t-elle d'être complice d'une telle cruauté envers son ex-amant? Après un moment de colère, elle accepte de jouer le jeu, de «prendre une chance pour la première fois» : elle expie ainsi un premier mensonge (sa relation adultère avec Charles, le père d'Adrian) en en commettant un nouveau par omission (feindre de ne rien savoir lorsqu'elle s'adresse à Charles), mais celui-là est partagé avec Adrian. Au terme de ce mélodramatique roman familial — un fils épouse l'ex-maîtresse de son père (qui est la mère d'une de ses sœurs) par amour de sa mère (qui n'est pas sa mère biologique) —, s'en profile un autre, non moins tarabiscoté : Adrian et Julia restent unis non seulement par amour, mais aussi pour se venger de celui qui, par ses mensonges, les a transformés en victimes. Un mensonge chasse l'autre.

Après une première partie toute d'indécision sur le sens des paroles et des gestes des personnages, la seconde partie de la pièce est placée sous le signe du dévoilement et de l'aveu, et la clarté des situations vient faire contrepois à l'obscurité initiale des motivations. L'Adrian de la première partie, hirsute, volontiers vulgaire (il se vante de pouvoir «roter son alphabet au complet»), fait place à un jeune homme bien mis, glabre, proprement peigné, le regard clair. Julia abandonne ses tailleurs classiques pour d'affriolantes dentelles et se transforme en jeune mariée énamourée. Malgré la violence des répliques finales —

violence physique quand Julia, humiliée, frappe Adrian qui vient de tout lui révéler, violence psychologique lorsque les jeunes mariés téléphonent à Charles —, le rythme de la pièce est brisé par cette opposition des deux parties et son architecture en est déséquilibrée. Ayant jusqu'alors campé des personnages complexes, Véronique Le Flaguais et Alexis Martin se voient forcés de changer de registre, de paraître béats de bonheur, de jouer faux, en quelque sorte, *mais volontairement*, car leurs personnages ne cessent eux-mêmes de jouer faux, de se refuser à la vérité, de garder par-devers eux des choses que l'autre voudrait savoir. S'ils parviennent à trouver les mots qu'il leur faut pour dissiper quelques-uns des mensonges qui les unissent, cela ne se fait qu'au prix d'un appauvrissement du langage. Délaissant ceux de la psychiatrie, du cinéma ou de la littérature (Jane Austen, Lewis Carroll et John Le Carré sont nommés), ils ne sont pas capables pour autant de se créer un langage à eux et dès lors ils n'arrivent pas à se sortir de la situation dans laquelle ils sont empêtrés. Laissés à eux-mêmes, les comédiens ont recours au comique de situation (dans lequel ils sont, au demeurant, tout à fait à l'aise) et à un jeu souvent prévisible, proche de celui du naturalisme télévisuel. Le dramaturge les a abandonnés, lui avec ses constantes hésitations, elle avec un personnage presque complètement différent d'une partie à l'autre de la pièce, sans leur donner les ressources qui leur auraient permis de mener à terme cette réflexion sur les vérités et les mensonges du langage.

Benoît Melançon

«Sainte Jeanne»

Texte de Bernard Shaw; traduction : Michel Dumont et Marc Grégoire. Mise en scène : Yves Desgagnés, assisté de Claude Lemelin; décor : Martin Ferland; costumes : François Barbeau, assisté d'Anne Duceppe; éclairages : Michel Beaulieu; bande sonore : Diane Lebœuf; accessoires : Normand Blais. Avec Daniel Belley, Denis Bernard, Emmanuel Bilodeau, Jean-Pierre Chartrand, François Chénier, René Richard Cyr, Michel Dumont, Antoine Durand, Martin Fortier, Edgard Fruitier, Benoît Girard, Marc Grégoire, Jean Laliberté, Raymond Legault, Normand Lévesque, Jean-François Pichette, Gérard Poirier, Michel Poirier, Guy Provost, Jonathan Racine, Sébastien Tougas, Julie Vincent et Alain Zouvi. Production de la Compagnie Jean-Duceppe, présentée au Théâtre Jean-Duceppe du 28 octobre au 5 décembre 1992.

Du dogme à l'anarchie

Vibrante figure du Moyen Âge, Jeanne d'Arc ne laisse pas de fasciner, et son destin d'émouvoir : tout à la fois ingénue et frondeuse, joyeuse et grave, «cet ange ou ce démon», dira Michelet qui en a été le chantre fervent, a été, par la force de sa passion, écoutée, suivie et, pour cette même passion, abandonnée et supprimée. Au lieu d'explorer qu'elles ont pu être les pensées, les sentiments d'une jeune bergère habitée soudain par des visions et chargée d'une mission de Dieu, l'hagiographie en surface de Bernard Shaw s'attache à tracer les circonstances historiques, par une suite de tableaux ne proposant pas autre chose que ce qui est rigoureusement connu de la croisade de la Pucelle : la rencontre avec Robert de Baudricourt, capitaine de Vaucouleurs, qui accepte de la faire conduire devant le roi, l'entretien avec Charles VII, le siège d'Orléans, le procès. Ce récit, malgré tout, est divertissant, car au lieu de verser dans l'emphase ou la guimauve, il privilégie l'humour, accentue les travers des personnages historiques qui, loin d'être engoncés dans leur superbe, s'en parent avec une outrance caricaturale.

Dans la mise en scène d'Yves Desgagnés, ce détachement par l'ironie a été accentué, mis à