

« True West »

Benoît Melançon

« La Locandiera »
Numéro 70, 1994

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/29037ac>

[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. (1994). Compte rendu de [« True West »]. *Jeu*, (70), 183–185.

« True West »

Texte de Sam Shepard ; traduction : Pierre Legris. Mise en scène : Brigitte Haentjens, assistée d'Allain Roy ; scénographie : Claude Goyette ; costumes : Ginette Noiseux, assistée de Daniel Fortin ; éclairages : Guy Simard ; conception musicale et musique originale : Michel Smith ; accessoires : Catherine Granche ; maquillages : Jacques-Lee Pelletier. Avec Brian Dooley (Saul Kimmer), Roy Dupuis (Lee), Norman Helms (Austin) et Janine Sullo (Maman). Production de la Nouvelle Compagnie Théâtrale, présentée à la Salle Denise-Pelletier du 18 janvier au 17 février 1994.

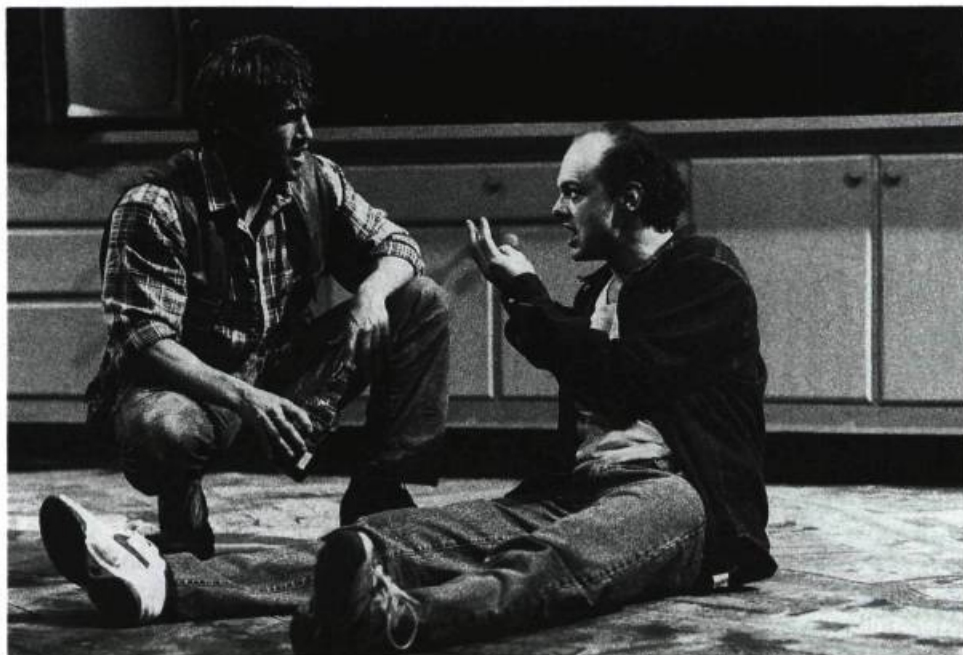
L'odeur des toasts dans la banlieue de Los Angeles

Mis au défi par son frère Lee de commettre un cambriolage, Austin rapporte d'une expédition nocturne une vingtaine de grille-pain subtilisés chez des voisins, puis, his-

toire de célébrer son méfait, il fait griller des dizaines de tranches de pain ; l'odeur des toasts se répand alors jusqu'aux dernières rangées de la Salle Denise-Pelletier. Plus tard, Lee, qui a besoin de quelque chose pour écrire, vide tous les tiroirs qui sont autour de lui, puis les jette sur le sol, et leur contenu avec eux, avant de finalement trouver ce qu'il cherche : des crayons, mais par centaines, qui vont bientôt rejoindre les tiroirs sur le sol. Il y a probablement lieu de s'étonner qu'une odeur et une image soient les plus forts souvenirs qui restent de la production de *True West* de Sam Shepard par la Nouvelle Compagnie Théâtrale.

L'argument dramatique tient en quelques lieux communs. Lee est le voyou de la famille : quand il n'est pas en train d'entrer par effraction chez quelque innocente victime, ce mélange de cow-boy et de *bum* se réfugie dans le désert. Austin, lui, a réussi : scénariste à Hollywood, il est marié

Roy Dupuis
et Norman Helms.
Photo : Yves Renaud.



et banlieusard. L'un et l'autre se rencontrent par hasard dans la maison maternelle, à proximité de Los Angeles, dans un espace intermédiaire entre la ville et la nature mythique, le premier attendant de retourner dans son exil volontaire, le second travaillant à un scénario et surveillant la maison de leur mère partie en voyage. Dès le début de la pièce, le spectateur ne peut pas ne pas voir venir la confrontation ultime entre un Lee hirsute et fruste, s'envoyant bière par-dessus bière, et un Austin propre et veule. L'affrontement naîtra de la volte-face du producteur d'Austin, Saul Kimmer : après lui avoir promis de produire l'œuvre qu'il est en train de rédiger (une histoire d'amour mâtinée de reconstitution historique), Kimmer change d'idée lorsque séduit par le récit inventé par Lee (« un vrai western comme dans vraie vie », l'histoire de « deux sans-idées qui se courent après dans le Texas »). Les rôles sont alors inversés, Lee dictant sa synopsis à son frère et celui-ci se transformant en Jesse James de l'Amérique consommatrice. La violence finale n'est pas moins prévisible que ce renversement des rôles, auquel sont liés la permutation des répliques, l'expression rentrée d'une mutuelle jalousie et un constant flottement de l'amour à la haine. Sous le regard indifférent de leur mère revenue à l'improvisiste, dans un décor ravagé — tiroirs éventrés sur fond de grille-pain pléthoriques —, Austin chevauche son frère, qui refuse de l'emmener avec lui dans le désert, et tente de l'étrangler avec le fil du téléphone, mais il ne parvient pas à dompter cet animal rebelle dont il jalouse la liberté et craint la folie. La pièce se clôt sur le face-à-face des deux frères. Modernité oblige, ce *High Noon* contemporain refuse la clôture et la mort : Lee et Austin n'ont rien réglé ; leur mère est renvoyée à sa solitude et à sa folie ; leur père — ex-*G.I.* et alcoolique comme il se doit — reste absent, sauf dans un récit burlesque

d'Austin ; les figures amoureuses — la femme d'Austin ou cette Melanie Ferguson — ne se font pas entendre. Dans *True West*, l'échange échappe à tout le monde, sauf sous la forme du duel.

Shepard ne cesse en effet de rappeler que le langage est ce qui se dérobe continuellement aux personnages et les ferme les uns aux autres. Lee, accent québécois et lexique populaire (il court après « la grosse argent »), est incapable d'exprimer ce que représente pour lui le désert, et son projet de scénario est d'une insondable niaiserie. Austin, français neutre appris dans une grande université, apparaît comme un artiste banal ; le producteur est convaincu en quelques heures d'abandonner son projet pour celui de Lee. Le premier manque de mots, tandis que le second en a trop, mais ils ne paraissent pas être les bons. Annonçant, ponctuant la moitié de ses phrases avec le mot « Formidable », affublé d'un indéfinissable accent, Kimmer ne connaît que le langage du *deal*, de l'entente à finaliser, du morceau à emporter. La mère, enfin, a quitté la réalité du monde pour se réfugier dans un passé qui n'est qu'à elle ; elle traite ses fils comme s'ils étaient toujours enfants et elle est bien la seule à attendre la venue de Picasso à Los Angeles... quelques années après la mort du peintre. Les objets mêmes témoignent de cette brisure du langage : des crayons jonchent la scène et on marche dessus ; la machine à écrire d'Austin subit les derniers outrages de la part de Lee, alors armé d'un bâton de golf, après avoir perdu son ruban aux mains du même apprenti scénariste. L'Amérique de Sam Shepard est muette à force de ne pouvoir rien dire, voire de n'avoir rien à dire.

Coupés du langage, les personnages ne trouvent refuge que dans les corps, leurs forces et leurs faiblesses, arrêtés ou en

mouvement. Sédentaire, Austin est l'antithèse de Lee, « agent libre » sans lieu fixe, fonceur, homme de la route et des grands espaces de l'Ouest américain, des camions *pickup* et des chevaux ; un monde sépare les deux frères, ainsi que le laisse deviner l'utilisation initiale de l'espace scénique par les comédiens, l'intellectuel assis à sa table de travail, côté cour, le voyou se tenant loin de lui, près du réfrigérateur, côté jardin. Craignant d'être prisonnier d'un bouchon de la circulation, Kimmer est toujours entre deux départs et deux itinéraires (les murs latéraux de la scène sont constitués de cartes et la toile de fond fait voir des montagnes). La mère, elle, préfère à la chaleur du désert le froid de l'Alaska, où elle se trouve en voyage au début de l'intrigue. Séparés par leurs choix spatiaux, les personnages se distinguent également par leur rapport à leur corps. De Lee, la mise en scène a mis en relief l'animalité : c'est un rustre, il refuse tout confort quand il se réfugie dans le désert, il s'accroupit sur les chaises plutôt que de s'asseoir, le souvenir de son *pit-bull* et la perspective de combats de chiens l'occupent, il se voudrait invisible — il est proche en cela du caméléon —, et, à la fin du spectacle, il y a belle lurette qu'il a tombé la chemise. Austin est le type de l'intellectuel coupé de son corps : il ne peut pas accompagner son producteur au golf, car il ne sait pas jouer (contrairement à Lee), et il n'a pas la force nécessaire pour tuer son frère. Saul Kimmer est rondouillard, toujours pressé. La mère, qui n'est pas moins caricaturale, est vieillie et tremblotante. Le jeu des comédiens était ajusté à cette typologie convenue : Roy Dupuis soulignait à grands traits la sauvagerie de Lee, Norman Helms devait constamment retenir ses gestes, Brian Dooley et Janine Sullo, présences épisodiques, venaient faire quelques tours puis s'en allaient.

On le voit : malgré une nette volonté de s'appropriier l'espace, des trouvailles de scénographie qui demeurent dans la mémoire du spectateur et un jeu très exigeant physiquement, surtout pour les deux principaux protagonistes, cette production de *True West* restait limitée par le texte même de Shepard. Malgré les prétentions au tragique de ce drame de l'errance familiale, l'œuvre ne permettait peut-être pas autre chose.

Benoît Melançon

« Le Silence de Molière »

Texte de Giovanni Macchia ; traduction de Jean-Paul Manganero et Camille Dumoulié. Mise en scène : Henri Barras ; décor et costumes : Michel Robidas, Diane Lavoie et Michel Proulx ; éclairages : Michel Beaulieu ; bande sonore : Richard Soly. Avec Louise Marleau et Michel Laprise. Production de la Société de la Place des Arts de Montréal, présentée au Théâtre du Café de la Place du 16 février au 26 mars 1994.

Conversation imaginaire avec la fille de Molière

L'action se déroule en 1705. Esprit-Madeleine Poquelin, célibataire de quarante ans, issue du mariage réputé incestueux de Molière et d'Armande Béjart, reçoit la visite d'un jeune homme, futur dramaturge et grand admirateur de son père. Il espère mieux connaître son maître à travers les propos de sa fille, unique survivante de la famille Molière. Celle-ci mène une vie solitaire loin des bruits du monde théâtral. D'abord réticente devant l'intrusion de cet inconnu, elle accepte de se raconter pour finir par prier son visiteur