

## Risquer le bonheur

*Silences et cris*, conception, textes et mise en scène de Gilles Maheu, Production de Carbone 14, Usine C, du 7 au 24 février 2002.

*Des fraises en janvier*, d'Evelyne de la Chenelière, mise en scène de Philippe Soldevila, Production du Théâtre d'Aujourd'hui, Théâtre d'Aujourd'hui, du 22 janvier au 16 février 2002.

Pierre L'Hérault

---

Le festif

Numéro 185, juillet-août 2002

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/17911ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

Citer cet article

L'Hérault, P. (2002). Risquer le bonheur / *Silences et cris*, conception, textes et mise en scène de Gilles Maheu, Production de Carbone 14, Usine C, du 7 au 24 février 2002. / *Des fraises en janvier*, d'Evelyne de la Chenelière, mise en scène de Philippe Soldevila, Production du Théâtre d'Aujourd'hui, Théâtre d'Aujourd'hui, du 22 janvier au 16 février 2002. *Spirale*, (185), 32-33.

# RISQUER LE BONHEUR

## SILENCES ET CRIS

Conception, textes et mise en scène de Gilles Maheu, Production de Carbone 14, Usine C, du 7 au 24 février 2002.

## DES FRAISES EN JANVIER d'Evelyne de la Chenelière

Mise en scène de Philippe Soldevila, Production du Théâtre d'Aujourd'hui, Théâtre d'Aujourd'hui, du 22 janvier au 16 février 2002.

**A** MOINS d'être naïf, motivateur ou cynique, on conviendra qu'il y a quelque chose de risqué à tenir un discours sur le bonheur et quelque chose de plus risqué encore à y croire. C'est ce risque que prennent Gilles Maheu et Evelyne de la Chenelière dont les personnages osent saisir le bonheur, malgré la conscience qu'ils ont de sa fragilité.

### Contrastes

Les personnages de gitans et l'atmosphère de foire de la plus récente création de Carbone 14, *Silences et cris*, que l'on a repris cette saison, sont-ils des traces de la collaboration de Gilles Maheu au spectacle musical *Notre-Dame-de-Paris* de Luc Plamondon? Peut-être. Il ne faudrait pas perdre de vue cependant que *Silences et cris*, par sa thématique et son imagerie, s'inscrit dans la continuité de ces voyages à travers la vie que constituent les spectacles précédents de Maheu, entre autres *Le dortoir*, *La forêt* et *Les âmes mortes*. Ce qui est nouveau, c'est sa dimension festive, l'atmosphère de fête foraine y étant soutenue du début à la fin grâce au rythme et à la coloration que donne à la musique l'accordéon de Didier Dumoulin. Le caractère lumineux du spectacle concourt également à la création de cette atmosphère, et cela dès le début, alors que les comédiens entrent un à un et s'installent, chacun prenant place sous une petite lumière suspendue dans les gradins situés en face de ceux des spectateurs. Ils entreprennent ensuite une chorégraphie à laquelle ils associeront les lumières qu'ils mettront en mouvement. Tout au long de la représentation, la lumière reviendra comme un leitmotiv dans cette célébration du bonheur qui se clôt par un joyeux banquet marquant la réconciliation avec la vie. Les questions de Maheu dégagent la portée de *Silences et cris*: « Sommes-nous allés trop loin dans "le confort et l'indifférence"? Comment briser le mur de nos solitudes pour accéder à un vrai partage? » Parlons de dégagement plutôt que de célébration, le bonheur de la vie n'étant pas ici donné, mais mêlé et arraché aux horreurs de la vie. Contraste, par exemple, des chorégraphies emportées et de la présence d'une femme afghane (personnage existant déjà à la création) figée et disparaissant sous sa burqa mais dont le cri strident, venu du fond de la scène comme du

fond de son silence, déchire ponctuellement l'atmosphère de fête. La cacophonie tout aussi stridente des sonneries des multiples cellulaires fait entendre une autre violence, une autre solitude et une autre servitude qui ne sont pas étrangères au silence de la femme afghane. Et il y a ces morts que l'on enterre, victimes des guerres et des terrorismes. « *Silences et cris a été créé en avril 2001 à l'USINE C. Depuis, commente Maheu, il y a eu les événements tragiques du 11 septembre et les questions soulevées dans le spectacle m'apparaissent encore plus pertinentes. Entre la vision rétrograde du régime Taliban incarné par la femme voilée et nos clowneries de consommateurs boulimiques qui ne savent plus comment s'arrêter, où trouve-t-on le bonheur?* » Arrachée à ces horreurs et à la mort, la vie pourtant.

### L'éternité : une odeur, une voix qui chante

Le discours n'est pas dans le texte, minimaliste comme toujours chez Maheu — quelques phrases, quelques chansons de Ferré et de Brel... —, mais dans la danse des corps se dégageant de l'angoisse et de la solitude et s'abandonnant à leurs désirs de rapprochement. Je reprendrai le mot dégagement pour indiquer cette fois le mouvement de pacification que décrit la dramaturgie de Maheu. Les corps ne sont plus soumis à la frénésie, à la révolte, tendus par l'effort, comme dans *Le dortoir*, ou à la tristesse et à la dégénérescence, comme dans *La forêt* ou *Les âmes mortes*, mais emportés par l'exultation. Ce sont des corps délivrés de la tyrannie de l'éternelle jeunesse. Vieillissants, puisque Maheu ne montre pas que des corps jeunes, ils sont illuminés de l'intérieur, presque transfigurés. Est-ce là le bonheur, cette sorte d'acceptation de la loi de l'échange entre la vie et la mort, entre le premier cri du bébé et le silence définitif du vieillard? On pourrait le penser en lisant la phrase de Christian Bobin servant d'épigraphe au spectacle: « *Dès les premiers jours, nous savons tout ce qui est à savoir : l'éternité, c'est une odeur, une voix qui chante et s'adoucit jusqu'à ne plus rien dire. La mort, c'est pareil, c'est un parfum, le bruit d'une porte qui claque, un verre qui se brise.* » Ce que dit Bobin avec une délicatesse qui n'occulte ni la douleur ni le deuil, Maheu le montre de la même façon. En ce sens, on trouvera très juste de voir dans *Silences et cris* « un poème théâtral en hommage à cet art de l'éphémère qu'est le théâtre de la

vie ». Une habile et subtile tension de contrastes garde la célébration de la légèreté naïve. La scénographie est construite sur cette tension. À titre d'exemples, je retiens les fosses pratiquées dans le plancher, suggérant tantôt la descente dans l'angoisse des profondeurs, tantôt l'accès à la lumière, tantôt l'ensevelissement, tantôt la naissance; les piscines disposées de chaque côté de la scène, où on se noie et où on s'aime... Se dégage de *Silences et cris* une harmonie qui tient à la perfection de sa réalisation. Tout s'y déroule avec rigueur et souplesse : enchaînements des mouvements chorégraphiques et musicaux et des scènes; déplacements; etc. Peut-être l'harmonie exprime-t-elle cette forme achevée d'engagement et de maîtrise qu'est l'abandon auquel se soumettent danseurs et comédiens portés par le plaisir qu'ils cherchent à exprimer par la qualité formelle de leur jeu. C'est qu'ils ne sont pas que comédiens; ils sont aussi spectateurs. La scène est en effet, comme je l'ai dit, placée entre deux séries de rangées de sièges qui se font face. L'une est occupée par les spectateurs, l'autre, de manière intermittente et incomplète, par les comédiens. Ce jeu de miroirs, en confondant les rôles, ne peut que renvoyer comédiens et spectateurs à leur commune condition de simples mortels partageant un moment de bonheur qu'ils osent saisir dans sa fragilité intensité.

### Goût, odeur, toucher

Selon la présentation que fait Diane Pavlovic de la dernière pièce d'Evelyne de la Chenelière, créée au Théâtre d'Aujourd'hui, c'est aussi de « la saveur de chaque seconde » qu'il y est question. Son titre quelque peu intrigant oriente du côté des sens plutôt que des définitions. « *Des fraises* » : goût, odeur, toucher. Voilà en effet une trilogie sensorielle qui a profondément inspiré, point n'est besoin d'insister, le langage du corps amoureux, du registre le plus sublime au plus vulgaire, en passant par toutes les fantaisistes et inventives nuances et variations. Oui, on parlera d'amour dans cette pièce, puisque le panier de fraises est non seulement présent dans le titre, mais est littéralement placé à l'avant-scène, comme la rencontre amoureuse d'une journée champêtre, qu'il rappelle, l'est dans la mémoire. Loin d'être abstrait, le discours amoureux est porté par la mémoire et l'imagination du corps qui conduit les amants à se reconnaître en

retrouvant le moment perdu. Le titre de la Chenelière est antinomique : il exprime la possibilité et l'impossibilité, le « *en janvier* », sous nos climats du moins, s'opposant à « *fraises* ». L'intensité de la rencontre amoureuse est indissociable du sentiment de sa fragilité. Comment rejoindre l'au-delà de l'échange des corps ? Telle est la question posée en des termes dont la réplique suivante, que je cite de mémoire, témoigne de l'actualité : « *Tu me connais avant de m'aimer : mes défauts, etc.* » Nécessité de réinventer le romantisme par une génération pour qui la sexualité est si peu taboue qu'elle risque de se confondre avec sa mécanique apprise à l'école ? Ou simplement actualisation de l'éternelle question sur la durabilité de l'amour ? Clichés que tout cela ? La Chenelière reprend, j'en conviens, des questions récurrentes dans la jeune dramaturgie — mais n'en est-il pas ainsi de la dramaturgie de chaque génération ? —, celles de la fragilité de l'amour, du doute sur sa durée, du rapport de la sexualité et de l'amour. Elle le fait avec une finesse d'intelligence et d'émotion qui n'a rien à voir avec le cliché ou la recette. L'humour qui donne à son texte sa légèreté n'est pas à confondre avec une attitude de détachement, de désenchantement, encore

moins de cynisme. Moins portés sans doute que leurs aînés à se perdre dans les grandes idées et à se prendre au sérieux, les personnages de la pièce n'en sont pas moins engagés par leurs questions. Aussi, plutôt que de romantisme, je parlerais de marivaudage qui, pour dépasser le doute, a recours à l'imagination. C'est ainsi que François (Daniel Parent), colocataire de Sophie (Macha Limonchik), dont il est amoureux, se mettant à douter de son amour, invente une histoire qu'il raconte à son ami Robert (Benoît Gouin). La fiction, entremêlée à la réalité des personnages, finira par éclairer François sur la vérité de son sentiment amoureux envers Sophie et à faire que Robert et Léa (Isabelle Vincent) donneront à leur rencontre champêtre laissée en plan une suite durable. L'histoire des personnages est motivée par le besoin de retrouver, au-delà de l'habitude, l'instant de la rencontre, de vaincre la durée en la découpant : « *Je t'aurais dit jusqu'à demain et demain jusqu'à demain, jusqu'à ce que tu aies les cheveux blancs. Et ensuite, on aurait voyagé.* »

*Des fraises en janvier* est bien servie par la mise en scène de Philippe Soldevila et la scénographie de Jean Bard. On retrouve ici l'habileté de Soldevila à mettre en place une réalité

dramatique avec des moyens extrêmement réduits, à créer des espaces simplement par le déplacement des personnages et les changements d'éclairages (de Claude Accolas). Il fallait cette habileté pour rendre sans confusion les va-et-vient entre le réel et la fiction. La scénographie dépouillée met en valeur le travail de mise en scène. Constitué de panneaux noirs verticaux qui tranchent avec le parquet rouge, le décor comporte également une sorte de trottoir ceinturant l'aire de jeu. Cet élément introduit dans l'espace une structure de mise en abyme qui renvoie au rapport du réel et de la fiction. Il m'a en effet semblé — mais cela reste à vérifier dans le détail — que les déambulations de François et de Sophie sur ce trottoir, par leur fantaisie chorégraphique exprimaient l'abandon à l'amour, alors que ce qui se joue à l'intérieur relève du doute.

C'est également de bonheur qu'on parle dans *Des fraises en janvier*, d'un bonheur qui, comme celui de *Silences et cris*, ne se perçoit ni ne s'imagine entier, mais se prend dans l'instant. Deux productions qui secouent le « confort et l'indifférence ».

PIERRE L'HÉRAULT



*Le bain*, extrait vidéo de Christine Palmiéri, 2002