

« Les enfants terribles »

Serge Ouaknine

Number 41, 1986

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26645ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Ouaknine, S. (1986). Review of [« Les enfants terribles »]. *Jeu*, (41), 149–153.

«les enfants terribles»

Texte de Jean Cocteau. Adaptation, concept: Jean-Maurice Gélinas, Guy Lapierre; mise en action: Jean-Maurice Gélinas; chorégraphie: Hélène Lévesque; costumes: Serge Beaudoin; décor et lumière: Manon Choinière; son: Patrick Handfield; coiffure et maquillage: Gilles Lévesque. Avec André Bradette, Odette Guimond, Roseline Hoffmann, Ronald Houle, Serge Lessard, Mari-José Plouffe, Marcel Pomerlo, Kateri-Hélène Racine, Rachel Roy, Jean Simard, Véronique Watters et, dans le chœur, Solange Asselin, Néfertari Bélizaire, Christian Bonneau, Jean-Claude Côté, Line Dion, Francine Gendron, Anne Guénette, Sylvain Labonté, Louise-Hélène Lacasse, Daniel Lacombe, Bertrand Laverdure, Ghislaine Paquette, Gaby Pelletier, Paule Tremblay et Roger Vallée. Narrateur: Guy Mauffette. Production du Théâtre Acte 3, présentée du 27 mars au 4 mai 1986, à la Clinique de Saint-Cloud (au Bain Laviolette, sous le pont Jacques-Cartier).

l'espace retrouvé d'acte 3

Jean-Maurice Gélinas a le don des lieux. Chacune de ses mises en scène commence par la recherche d'un morceau approprié d'espace urbain, non théâtral a priori, et dans lequel s'établiront la rencontre du tex-

te et du site, puis la construction du spectacle: un hall d'immeuble dans le Vieux Montréal (l'ancien Barreau du Québec, rue Notre-Dame), ressemblant étrangement déjà à une cour d'assises, pour *Les gens déraisonnables sont en voie de disparition* de Peter Handke, et l'«insolite» Bain Laviolette, pour *Andromaque* de Racine et *les Enfants terribles* de Cocteau, rebaptisé Clinique de Saint-Cloud pour cette dernière production.

L'espace «dénaturé» est donc investi de nouvelles paroles, et c'est un rite d'appropriation des lieux que célébreront les personnages (pour autant que le théâtre expérimental, depuis une vingtaine d'années, doit être compris comme une résurgence des pulsions tribales qui voit l'espace du dehors se confondre symboliquement aux espaces du dedans, opérant le démantèlement tout aussi symbolique des signes du corps et de l'Histoire). Il faudra alors lire ce qui est «mis en action» par le metteur en scène-acteur comme une suite de retournements et de travestissements des figures et des lieux, problématique désormais routinière dans le théâtre de recherche.



«Des effets techniques ironiques, comme les étincelles de Noël.» Photo: Bernard Dubois.

Les spectacles d'Acte 3 s'appuient sur des textes, sans que ceux qui les dirigent : Jean-Maurice Gélinas et Guy Lapierre, cèdent à la tentation de déchiquter les textes pour les redistribuer à tous venants. Grâce à leur épaisseur psychologique, voire réaliste, les personnages se présentent comme autant d'entités palpables, pour convoquer le spectateur à leur transfiguration par l'étagement organique du lieu où ils évoluent et par la mise en relief des vides, c'est-à-dire des espacements, qui rendent chacun d'eux isolé ou impénétrable.

Ces spectacles nous confrontent d'un côté à la parade des êtres faisant la parodie du sérieux, au défilement allégorique de leur apparence, et de l'autre, au travestissement souligné de cette théâtralité montrée précisément comme illusoire et même grotesque de personnages piégés dans le réseau des subterfuges par lesquels ils se donnent à voir.

Jean-Maurice Gélinas¹ aura tendance à favoriser, chez ses personnages, une distillation heureuse du parler. C'est par le visuel qu'il leur opposera une subversion des attentes et des promesses que masque leur langage. À une atmosphère de pénombre lunaire il opposera, tout pareillement, une panoplie d'accessoires terrestres (chariot, balançoire, rochers, boules, néons, jeux de machinerie...) et de costumes mondains ou extravagants, pour pouvoir affronter un investissement non conventionnel des lieux.

Les êtres mis en jeu prennent corps, selon une théâtralité désignée comme indice du faux et, en même temps, comme trajectoire révélatrice de leur « mise en abyme ». Ils se mettent à distance, artificiellement baroques, ou refroidis par des murmures et des trajectoires géométriques, laissant au spectateur une liberté restreinte — un choix intime plutôt —, devant ces portraits de l'aliénation sociale et affective... L'ex-

travagance et le débordement vital d'un côté, la confession intime et presque coupable de l'autre.

Il s'agit donc d'une entreprise de rachat ou de réparation des âmes. Le vrai vient heurter le faux, et la conscience du spectateur se retrouve frustrée de n'avoir pu ni totalement jouir du faste et de l'émotion réelle que portent les acteurs ni d'y ajuster leur vertige et leur chute dans l'excès de parures, d'accessoires et de déambulations furtives, lentes ou déterminées qui en alambiquent les destins.

Les armatures de l'espace intérieur sont sans repos, pour ces personnages hiératiquement mis en mouvement. Oreste se démantèle pour Andromaque sous le regard cynique de Pyrrhus. Dans *les Gens déraisonnables...*, Quitt exerce son pouvoir de patron capitaliste et met en tutelle Hans, son valet, ainsi que sa femme, sa maîtresse et ses actionnaires, tout en hypothéquant de son autodestruction leurs sentiments et opinions. Dans *les Enfants terribles*, Dargelos, démoniaque, pousse au simulateur, et hors de toute limite, Paul et Gérard, ses épigones masculins, alors qu'Élizabeth, adolescente et presque anarchiste, se prête au jeu mais échappe, en définitive, à toute appropriation par les hommes.

Les auteurs des textes de ces trois spectacles d'Acte 3 ont en commun de présenter des sujets au bord de leur propre abîme. Racine, tel qu'il est ici orchestré, donne le portrait de la passion tragique où le sujet masculin n'a que l'alternative d'un machisme cruel ou de la folie, sans pouvoir « domestiquer » les gestes impénétrables des personnages féminins; Handke montre les grimaces de l'amour fortuné sans que la fortune puisse véritablement apaiser la folie autodestructrice des possédants; Cocteau, qui a fait le voyage intime de la drogue, montre, à travers ces *enfants terribles* et leur luxure juvénile, que le réel ne peut reconforter d'un havre possible celui qui est atteint de la « difficulté d'être ».

1. Jean-Maurice Gélinas a reçu une formation classique au Conservatoire de Montréal.

C'est cette superposition d'un discours fort du texte à l'espace anachronique de leur mise en procès qui rend les spectacles de Jean-Maurice Gélinas imprenables ou d'une ambiguïté ésotérique, car en même temps qu'il montre l'ardeur des figures qui le travaillent à travers l'univers donné par les mots, il les déshabille dans leur propre piège. Le spectateur est alors dérouté, il sent bien qu'il se dit et se passe des choses graves et vraies et, en même temps, il les voit s'autodétruire, s'annuler par le conflit d'un fond réel et passionné, et d'un appareil entre débordement et glaçure (costumes grand chic avec paillettes et accessoires de pacotille). On joue du noir et du blanc, d'atmosphères (en particulier d'un sens très raffiné des lumières pour *Andromaque*) et de la bande dessinée polychromique, de la netteté tirée au cordeau des entrées et sorties, du mouvement sur eux-mêmes des figures, et du débridement par lequel elles avouent justement leur ridicule.

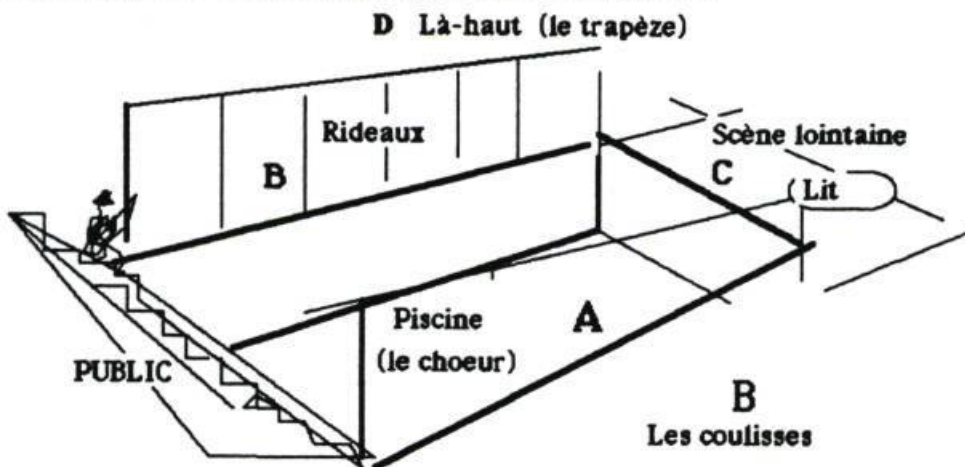
Gélinas construit des façades pathétiques, propres et classiques, puis les réduit au faux-semblant. Malgré son incontestable sens du lieu, je trouvais cette démarche périlleuse pour son *Andromaque* (trop chargée de circonspection ou d'emphase) ainsi que pour *Les gens déraisonnables sont en voie de disparition* (lumière trop crue, tuant

les reliefs, pour un jeu trop lointain alors que ce sont les spectateurs qui surplombent la scène comme un soleil en plein midi).

Avec *les Enfants terribles*, le mariage du sujet et des procédés semble avoir trouvé un parcours ludique subtil et crédible. Les espaces de jeu, l'action et le lieu s'y retrouvent, peut-être par cette force irrésistible qu'attire à soi l'esprit de jubilation. Non que la tragédie qui a toujours cours y soit moins discrète, mais un certain bonheur anarchique accompagne ces gamins, et là, l'ambiguïté des procédés a trouvé sa place réelle. Cette dialectique du raffinement et du grossissement est en équilibre, les plans ne sont plus subordonnés à une recherche forcée de la trivialité ou de la symétrie. Il ne s'agit pas du contenu mais de l'organisation du contenant.

Les artifices et les différents secteurs de l'espace scénographique trouvent toute leur mesure dans l'aménagement de cette piscine. Je ne m'étendrai pas ici sur le contenu de la pièce, ni sur la scénarisation de son récit. Car récit il y a, mais divulgué par un vertige donné à l'espace par un subtil jeu de proche et de lointain, et de mise en représentation du théâtre dans le théâtre selon plusieurs plans de significations.

Dessin de Serge Ouaknine pour *les Enfants terribles* de Jean Cocteau, par Acte 3.



Perspective cavalière des lieux scéniques

Tout d'abord les spectateurs sont placés en gradins face à l'une des extrémités de la piscine. La pente des gradins est assez abrupte, mais seules les deux premières rangées bénéficient vraiment du privilège d'une vue complète en plongée (c'est le cas de le dire!) sur le fond du bassin, couvert de neige artificielle, réminiscence du début du film de Cocteau, *le Sang d'un poète* (voir le croquis, plan A).

Au-dessus, «là-haut», plan métaphorique (D) où s'exerce la parole directe du poète cabotin par le truchement d'un trapéziste qui introduit le spectacle et la démonstration de sa dimension fictionnelle, lieu aussi d'où tombera une neige de papier, leitmotiv symbolique de la violence (la boule de neige au caillou), intemporalité de l'écoulement poétique et mise à nu du décor théâtral et de ses effets factices.

De part et d'autre du bassin, des rideaux de coulisses (les deux plans B) qui s'ouvriront et se fermeront au gré de la nécessité des

effets. Ici, c'est la théâtralité présentée comme telle et mise en abyme par ses propres procédés (projection de film, monologues de la solitude, effets de lumière, apartés des personnages accessoires...).

La neige dans la piscine n'est-elle pas la cristallisation (donc déjà une dureté) de cette eau inconsciente qui porte les rêves? Dans l'univers de Cocteau, elle joue un rôle métaphorique; elle inscrit la «transcendante» verticalité de l'imaginaire poétique, paraphrasant l'alchimiste Paracelse pour qui *ce qui est en haut est comme ce qui est en bas*. Dans la mise en scène, elle matérialise la verticalité de son ordre, cause première de la création qui peut tourner en drogue (la Clinique de Saint-Cloud, clinique de désintoxication) ou en violence (le caillou pernicieux dans la boule de neige qui blesse l'écolier). Elle est le palliatif de ce réel cruel et délicieux (l'art et l'inconscience des enfants, leurs jeux érotiques et sans esprit pervers) face à la réalité qui en est, par son gel, la solidification.



«Le fond du bassin, couvert de neige artificielle, réminiscence du début du film de Cocteau, *le Sang d'un poète*.» Photo: Bernard Dubois.

Les plans parallèles (les coulisses) sont donc une « mise à plat » sur la ligne de flottaison des apparences coctiennes du monde inaccessible des chimères (l'homme-cheval, l'enfance et son carrousel de souvenirs). Tout le spectacle, en définitive, est présenté comme un rêve entre deux états de la matière, et la trouvaille la plus forte, véritablement impeccable, de cette mise en scène est d'avoir placé toutes les scènes réelles (celles qui se passent entre ces *enfants terribles*) dans le lointain (plan C), au-delà du bassin. Il s'établit alors tout un jeu aquatique de glissements du récit entre le haut (la solitude) et le bas (l'allégorie du chœur comme amplification emblématique du désir absolu, reconnaissance du poète auprès du plus grand nombre de figures). Les personnages anonymes (le chœur) sont à la fois les échos de la mythologie grecque où Cocteau a plongé, comme ces colonnes et ce pseudo temple (démontable) face auquel, sur le lit, se jouent les affabulations, les caresses et les simulacres intimes des trois garnements.

Ce qui est lointain prend figure de vrai (volontairement rendu inaccessible, donc désirable), alors que ce qui est proche (en coulisse) se montre comme effet de représentation. C'était cela, la distorsion des lieux (la clinique) de ces enfants vraiment terribles.

Si cette mise en scène est à mon sens réussie, c'est que les jeux de l'espace s'y transforment en changement de temporalité, dans le fil du récit. Le haut et le bas plaçant en ordonnées (plan A et D), les sous-signes de l'intemporalité, ceux qui portent la mémoire fuyante et inspiratrice de l'enfance (un bain de neige dans la piscine) mais altérée déjà par sa mise en fiction littéraire, lieu aussi de son élévation « universelle » dans les jeux incantatoires du chœur. Le haut demeure ce qu'il est toujours au théâtre, la source des mystères, la nuée des éclairages et des intempéries romantiques faites de tonnerre, d'éclairs et de confettis..., le ciel par-dessus le récit, qui se retire avec le non-

retour du trapéziste après la première scène, laissant à la machinerie le soin de parler pour lui.

Enfin en abscisse (plans B et C), un habile jeu de *cache-cache*, au sens littéral de cette expression, par une temporalité *journalistique en contrepoint donnée par l'ouverture* et la fermeture des rideaux latéraux. C'est le lieu des « figurants », ou des personnages secondaires dans l'esprit de ces enfants (la mère, la couturière, la femme de l'ascenseur, la cantatrice...), et des effets techniques ironiques, comme les étincelles de Noël.

Le lointain sur cet axe horizontal est le seul lieu donné au présent, à l'immédiateté du vrai qui, paradoxalement, est celle de la demi-folie des héros.

En définitive, et là réside la réussite du projet, tout se dissout dans l'étoffe de l'inaccessible (être là au présent de la vie parisienne) et de l'inacceptable (l'aréopage formel et conventionnel de la vie mondaine, celle des voitures rapides, de la Côte-d'Azur et des mannequins). Curieusement, cette suite d'artifices n'annule le spectacle que là où il entendait consciemment en démonter les mécanismes.

Ce qui reste alors n'a pas de prise et c'est ce qui nous reste d'un poème ou du fil de l'eau.

Enfin, sur le plan du jeu, une révélation: Mari-José Plouffe (Élizabeth), qui donne le ton de cette démesure déliquescente dont le sens est non de représenter l'univers douillet de Cocteau mais la victoire de la jeunesse sur la sénilité, la légitimité de la sexualité sauvage des adolescents sous le regard amidonné des conventions. Par ce jeu d'espace *enfin trouvé*, le poète (Jean-Maurice Gélinais et Guy Lapierre sous le masque de Cocteau) donne raison à la fable et donc au plaisir du spectateur.

serge ouaknine