

« Les pommiers en fleurs »

Martine Dumont

Numéro 26 (1), 1983

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/29446ac>

[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

Dumont, M. (1983). Compte rendu de [« Les pommiers en fleurs »]. *Jeu*, (26), 137–138.

demandé une préface (excellente) à Jean-Pierre Ronfard et utilisé, sans l'identifier, une photo de la production pour la maquette (répugnante de laideur involontaire) de la couverture.

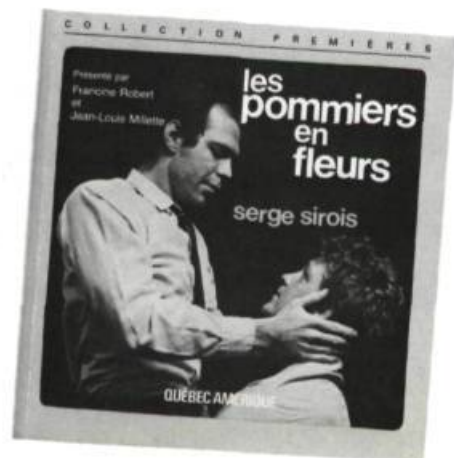
paul lefevre

« les pommiers en fleurs »

Pièce de Serge Sirois, Montréal, Éditions Québec/Amérique, coll. « Premières », 1981, 231 p. Présentation de Jean-Louis Millette et de Francine Robert.

Dans *les Pommiers en fleurs* de Serge Sirois prédominent plusieurs thèmes ou motifs qui contribuent à façonner un profil de l'imaginaire amoureux. Serge Sirois a voulu constituer cet imaginaire en faisant appel à un fait divers. John Gacy est arrêté à l'automne 1978 et soupçonné d'avoir assassiné un garçon. L'enquête progressant, ce n'est pas un, mais bien trente corps qui seront retrouvés emmurés dans la cave de l'entrepreneur en construction.

Référence réaliste, banale malgré l'horreur qu'inspire un tel fait. Sirois a utilisé



cet événement comme matériau d'écriture, ce qui lui a permis, en dépassant le caractère strictement anecdotique de l'épisode-prétexte, de réfléchir sur le tragique de l'amour, ce que ce passage de Roland Barthes me semble décrire avec finesse:

« Lorsque ainsi il m'arrive de m'abîmer, c'est qu'il n'y a plus de place pour moi nulle part, même pas dans la mort. L'image de l'autre — à quoi je collais, de quoi je vivais — n'est plus; tantôt c'est une catastrophe (futile) qui semble l'éloigner à jamais, tantôt c'est un bonheur excessif qui me la fait rejoindre; de toute manière, séparé ou dissous, je ne suis recueilli nulle part; en face, ni moi, ni toi, ni mort, plus rien à qui parler. »¹

J'ai mentionné précédemment le caractère tragique de cette pièce de Sirois, principe anthropologique qu'il convient de distinguer de la tragédie elle-même. Pourtant Serge Sirois a écrit cette pièce en utilisant, peu importe d'ailleurs si cette utilisation est volontaire, les ressorts dramatiques de la tragédie.

On observe d'abord une compression angoissante de la temporalité. Les différents épisodes avec les garçons (joués, le note Sirois, sur un podium « surélevé par rapport au plancher de la scène (...) »² témoignent ainsi d'une réalité dif-

1. Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1977, p. 16.

2. P. 34.

férente de celle exprimée à l'avant-scène, consacrée aux soliloques de Bennett) viennent freiner la progression continue de l'action dramatique. Chaque meurtre est d'ailleurs oblitéré, camouflé au regard des spectateurs par un *fading* (absence de lumière lors des meurtres), sauf pour celui de Steve dont le corps restera sur scène durant l'ensemble de la pièce (en ce sens, figure emblématique, cadavérique de l'amant présent physiquement sur scène, mais du même coup absent, mort, objet de la mélancolie de John Bennett: « Mais où es-tu encore, ailleurs que dans ma nuit?... »).

Cette confusion entre temps présent et passé, entre l'action contemporaine et le souvenir (les divers meurtres de John Bennett sont-ils des fragments d'événements profondément enfouis puis soudainement happés par la conscience angoissée, culpabilisée, telle qu'elle surgit lors des soliloques?) est une caractéristique narrative, structurelle de la pièce. La catastrophe tragique (*katastrophē*-bouleversement) ne correspond plus au moment final de la représentation. Elle est au contraire disséminée (c'est le meurtre des garçons qui me semble définir cet épisode) et vient pour cette raison rompre toute unité d'action.

Mais, et il s'agit là d'un des facteurs qui contribuent à faire de cette pièce une tragédie qui transgresse tout en les respectant les codes ou règles de ce genre littéraire, l'absence d'unité d'action, le rejet de toute causalité linéaire animant la fable, est cependant réintroduit, transversalement, par la réduplication de ces meurtres. Ceux-ci pourraient bien n'être que les figures multiples d'un drame vécu par John Bennett, jouant par une compulsion au meurtre, et déjouant du même coup, une poussée d'angoisse, prenant source dans l'enfance. Ou la proximité d'un événement traumatique: défi et voeu de parricide (« Popa, j'te tue!

J'te tue! Meurs. Meurs... » (p. 190) ; crainte de l'enfermement ou de l'emmuement à l'intérieur d'une maison possédant tous les attributs d'une violence paternelle, d'une obsession de maîtrise (« Pas penser... Pas trembler, il faut rester dur... (Fort.) Comme de la roche, du ciment, du béton! (Chantant.) Le béton de mes maisons! » (p. 46)); ou encore, constitution onirique par John Bennett d'un corps végétal, sensible à la tactilité, à la tendresse, jusqu'à cette métaphore poétique du nivellement, de la castration (« Il faut se contrôler, contrôler les arbres qui poussent, arracher les fleurs, couper les branches, raser la forêt! Il faut que ça soit mort! Un cimetière! Il faut se maîtriser, maîtriser, maîtriser!... » (p. 133)).

Il importe peu d'ailleurs d'assigner une valeur surdéterminante à l'un ou l'autre de ces thèmes, car c'est la polysémie d'une telle pièce, la formation de nouveaux noeuds de significations que le lecteur, au gré de son survol textuel, est appelé à saisir, qui signale la poéticité des *Pommiers en fleurs*, sa richesse d'invention. Sirois, en nous offrant ce texte important par sa qualité d'écriture, devrait susciter chez les praticiens le désir de le jouer et de le mettre en scène.

martine dumont