

Pour mémoire
Les oranges sont vertes

Pierre Popovic

Number 89 (4), 1998

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/16536ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Popovic, P. (1998). Review of [Pour mémoire : *Les oranges sont vertes*]. *Jeu*, (89), 64–67.

PIERRE POPOVIC

Pour mémoire

Décider de monter *Les oranges sont vertes* en 1998 conduit à devoir répondre à cette question : la pièce de Gauvreau appartient-elle simplement à l'histoire du théâtre québécois ? ou peut-elle sortir de cette histoire pour véritablement accéder à la mémoire ? Pour que l'accession à la mémoire soit possible, il faut non pas simplement que la pièce démontre qu'elle peut encore « passer la rampe », mais plus décisivement qu'elle fasse la preuve lors de la relecture et de la nouvelle mise en scène qu'elle possède une dimension universelle, qu'elle dépasse le statut symbolique que l'institution littéraire lui a accordé, qu'elle transcende l'anecdote et les circonstances qui ont présidé à sa création.

Il me semble que c'est bien à tenter de réaliser ce passage à la mémoire que tout le travail de Lorraine Pintal, des comédiens et de l'équipe de production s'est efforcé. La gageure, en somme, peut se définir comme suit : monter *Les oranges sont vertes* en abandonnant à l'histoire (ou, du moins, de façon moins ambitieuse, en faisant passer au second plan) d'une part les liens étroits que la pièce entretenait à l'origine avec la petite chronique des aventures du groupe automatiste dans les années cinquante, d'autre part le souvenir de la création de la pièce en 1972, montée au même TNM par Jean-Pierre Ronfard, souvenir auréolé d'un parfum de scandale, le texte de Gauvreau ayant alors soulevé l'ire de critiques et d'une fraction de public attardés.

Le pari a-t-il été gagné ? Non. Mais ce ne fut certainement pas faute d'efforts ni de talent. Scénographie et mise en scène misèrent sur une relative sobriété d'ensemble en s'écartant autant que possible de toute référentialité excessive, ce qui, paradoxalement, ne respecte pas la première didascalie de Gauvreau qui commence comme ceci : « *La pièce se déroule dans l'appartement de [sic] Yvirnig. Les lieux sont meublés confortablement. Au premier acte, tout y est propre.* » Paraissant dépouillé et comportant un minimum d'accessoires, l'espace de jeu est limité par de grands murs, ornés par les tableaux des amis d'Yvirnig avant que ceux-ci ne les lui reprennent pour les donner ou les vendre à des institutions ou des marchands ennemis de l'esthétique qu'ils défendaient naguère. Ces murs, verts



Les oranges sont vertes

TEXTE DE CLAUDE GAUVREAU. MISE EN SCÈNE : LORRAINE PINTAL, ASSISTÉE DE LOU ARTEAU ; DÉCOR : DANIELÉ LÈVESQUE ; COSTUMES : FRANÇOIS ST-AUBIN ; ÉCLAIRAGES : MICHEL BEAULIEU ; MUSIQUE : JEAN DEROME ; CHORÉGRAPHIES : CATHERINE TARDIF. AVEC CATHERINE ARCHAMBAULT (MUSSELGINE), MARC BELAND (L'ABBÉ ÉMILE BARIBEAU), DANIEL BRIÈRE (COCHEBENNE), PIERRE COLLIN (DROUVOUAL), ANDRÉE LACHAPPELLE (PAPRIKOUCE), PIERRE LEBEAU (YVIRNIG), MARIE-FRANCE MARCOTTE (CÉGESTELLE), DANIEL PARENT (MOUGNAN), PASCALE MONTPETIT (IVULKA), ANTOINE TOUPIN (BATLAM) ET LES RÉVOLUTIONNAIRES : CATHERINE ALLARD, RODRIGUE GILBERT, JULIE LE BRETON, ANNE PAQUET, SÉBASTIEN RAJOTTE ET SÉBASTIEN RICARD. PRODUCTION DU THÉÂTRE DU NOUVEAU MONDE, PRÉSENTÉE DU 15 SEPTEMBRE AU 10 OCTOBRE 1998.



Les oranges sont vertes,
mises en scène par Lorraine
Pintal au TNM. Sur la photo :
Pierre Collin (Drouvoul),
Daniel Brière (Cochebenne),
Pascale Montpetit (Ivulka)
et Pierre Lebeau (Yvirnig).
Photo : Pierre Desjardins.

comme les oranges du titre, paraissent d'immenses cimaises qui structurent le lieu imaginaire où Yvirnig et son double schizoïde, l'ironique Mougna, vivent.

Les chorégraphies et la gestuelle respectent le même esprit : les mouvements sont réalisés avec une sorte de décalage vers l'abstraction, comme s'ils étaient constamment pastichés. Cet effet de dissonance obtenu par le mime ou le pastiche rend très bien la distance progressive que prennent ses amis automatistes à l'égard d'Yvirnig. Il fait aussi percevoir leur hypocrisie grandissante, de même que, à d'autres moments, il souligne le respect servile des conventions et l'abandon aux lieux communs qui sont le lot des personnages que Gauvreau a voulu montrer ridicules, bourgeoise entichée d'art (Paprikouce) et curé (l'abbé Émile Bari-beau). Stylisés et ostensiblement tels, les mouvements semblent curieusement plus proches d'une sorte d'expression signifiante du corps : Pascale Montpetit atteint dans ce jeu en décrochage une remarquable perfection, notamment dans la danse de séduction que fait Ivulka devant Yvirnig au milieu du troisième acte.

Cette réserve relative quant au déploiement possible des effets permettait de faire mieux ressortir quelques séquences plus spectaculaires : l'inévitable mitraillage final de la salle par les révolutionnaires de Batlam ;

l'élévation du cadavre du poète martyr assassiné par les siens et qui monte non au ciel mais, en bon athée, au plafond, corps sacrifié soumis à quelque bondage social et dont la silhouette forme une énième image de crucifié païen ; la transposition saturnienne de Cégestelle, survivant dans la mélancolie d'Yvirnig, et dont l'on aperçoit le visage dans un hublot lunaire par-dessus la mêlée des affaires terrestres.

Le jeu et la direction d'acteurs sont également d'une grande qualité. À ce double point de vue, un spectacle où il faut tenir compte, autant que faire se peut, d'indications scéniques comme celle-ci : « *Objectivement on peut considérer comme discutables les paroles qu'elle [Ivulka] va proférer mais il devra être indubitable qu'elles sont prononcées avec une éloquence qui donne le vertige* » ou comme celle-ci : « *Pendant le dialogue, Mougna mime un athlète à la musculature développée de façon inouïe lequel se dépouille graduellement de sa peau pour laisser enfin apparaître au jour un efféminé aux allures comiquement froufrouantes* », où il faut être capable de lancer des salves d'exploréen tantôt en affectant de croire qu'il s'agit là d'un type de communication parfaitement clair, tantôt en insérant dans la diction de l'ironie et un zeste de sarcasme, n'est pas une sinécure. Les comédiens s'en tirent bien, et la virtuosité qu'ils déploient aide grandement à faire passer la pièce sans qu'on s'ennuie trop. Du groupe il faut distinguer Pascale Montpetit (Ivulka), géniale tant dans les déformations de la voix que dans celles du corps, Daniel Parent (Mougna), tenu de réaliser

des prouesses chorégraphiques sur place (Gauvreau indiquait dans le préambule des *Oranges...* que ce personnage doit « *reste[r] debout à gauche* » et qu'il « *est au caricatural ce que Cégestelle est au sublime* », ce qui est plus facile à écrire qu'à jouer), et, dans une moindre mesure, Pierre Lebeau (Yvirnig), qui réussit à donner avec une égale conviction commentaires à la régalade sur les bienfaits de l'esthétique défendue par « *l'égrégoire vigoureux* », cris de désespoir amoureux, injures envers les forces maléfisantes de la réaction catholico-académique et répliques du genre : « *(Avec un acharnement de sanglier traqué.) Nnnnnnnnnnnnnnnnnnn...* »

Louable à tous égards, cette débauche d'efforts ne parvient à projeter la pièce ni dans la durée de la mémoire ni sur un horizon de sens universel et polysémique. Tout ce que le spectateur voit, au bout du compte, c'est une relique, qui rappelle pour mémoire un ou deux moments historiques, mais qui n'ouvre pas par elle-même un procès de sens suffisamment riche et ouvert pour générer cette « *aptitude à la trahison* », c'est-à-dire à la réinterprétation libre, déviante, vraiment nouvelle, qui, selon Robert Escarpit, est la marque d'un grand texte.

On a beau regarder la question sous tous les angles, il faut bien convenir que, puisque ne sont en cause ni la mise en scène, ni le jeu, ni la scénographie, ni rien de ce qui fit la re-présentation, la seule raison qui explique cet échec, c'est le texte lui-même. Contrairement à ce que diverses lectures complaisantes et mythificatrices ne cessent de redire depuis vingt-cinq ans, *Les oranges sont vertes* ne sont pas un texte prodigieux, hyper-poétique, inouï, issu d'« *un écrivain à la mesure de Shakespeare ou d'Antonin Artaud* », comme il est loisible de le lire dans les annexes d'une réédition récente¹. Ce n'est même pas, non plus, la meilleure pièce d'un dramaturge dont, bizarrement, toute la production a l'air de



1. L'Hexagone, coll. « Œuvres de Claude Gauvreau », 1994, p. 247 (l'expression est extraite du « témoignage » de Roger Blay).

se résumer à deux morceaux, *Les oranges...* et *la Charge...*, textes où – comme par hasard – la matière biographique et institutionnelle est surabondante. Tout se passe comme si Gauvreau n'avait d'intérêt qu'en temps que victime immolée. Curieuse célébration ou « commémoration » que celle-là, qui, sous des couverts d'appels à la liberté et de rencontre avec la plus haute poésie, reconduit *ad libitum* la collective délectation morose devant la dépouille de la victime sacrificielle. L'emblème « Gauvreau » rejoint par là quelques prédécesseurs, Saint-Denys Garneau, Nelligan, avec lesquels il fait cortège, en une manière de procession où se chante cette prière morbide que Pascal Brissette a appelée « *la mort-vivance*² ». Mais, puisque j'ai dit que le texte lui-même était en cause, il faut le prouver, et ce n'est pas ardu. Il y a que le texte est grignoté par les circonstances qui l'ont vu naître, que l'écriture théâtrale est minée ici par des séquences pamphlétaires pesantes, par des déclarations militantes pachydermiques, par des professions de foi devenues rigolotes du genre : « *Qui n'est pas moniste athée ?* » Il y a que ce qui fait problème, ce n'est pas que *Les oranges...* s'en prennent à de vieilles affaires comme la dictature morale du catholicisme – Molière et son *Tartuffe* restent, eux, lisibles et renouvelables à merci –, c'est le fait qu'elles s'en prennent à ces cibles à coups de (sérieux !) « *À bas la phalange des branleurs !* » et en composant des personnages dont le marquage pittoresque annule toute dimension problématique. Il y a que le langage théâtral de Gauvreau est miné par la joute institutionnelle, castré par la polémique, boursoufflé par le poncif automatiste. Il y aurait probablement moyen d'aller rechercher dans *Les oranges...* deux ou trois fortes pages, où le lyrisme de Gauvreau est vraiment libre, mais il faudrait pour cela enlever les métaphores qui filent cloche (« *ma langue, en forme de semelle, franchit à pas fervents [...]* »), exciser les clichés dissimulés dans la cohue (« *Il n'y a pas de meilleur aphrodisiaque que les huitres* », « *ô jeunesse, foyer d'ardeur qui est en moi* »), éliminer les exquises préciosités surréalistes (« *une idée fait une coche dans ma béatitude lisse* »), liquéfier les tortillages sémantiques laborieux (« *L'immortalité du platane éployé aspire les parfums d'une brise à adolescence de muguet et le chevelu de son front aux corps immergés dans les nénuphars procréé l'ombre propice à la conception des jurons tendrement sadiques* »). Il y a aussi que cette pièce qui a par moments des ambitions tragiques noie ces dernières dans le creuset simpliste du mélodrame : manichéisme des valeurs et des personnages, contradiction non dépassée entre idéaux élevés et sentiments petits-bourgeois bas (en l'occurrence : amour fou et jalousie triviale), structure ternaire reliant une victime (Yvirnig), ses persécuteurs (les traîtres de l'égrégoire et les réactionnaires) et le vengeur attendu (Batlam), fascination pour le ressentiment, imposition d'une lecture monologique (les méchants sont méchants). Tout amoindrit le sens jusqu'à ne plus faire que date, et la nouvelle version du TNM aura eu beau déployer efforts, talents, invention herméneutique (par exemple en essayant de mettre au maximum en évidence le personnage de Mougna, seul à ouvrir une dérive intéressante dans le surcodage mélodramatique), elle n'aura pas réussi à transformer *Les oranges sont vertes* en lieu de mémoire poétique. ■

Pierre Lebeau (Yvirnig)
dans *Les oranges sont vertes*
au TNM. Photo : Pierre
Desjardins.

2. Voir sa *Contribution à l'étude du mythe de Nelligan*, parue chez Fides en 1998.