

« Voilà ce qui se passe à Orangeville »

Solange Lévesque

Numéro 62, 1992

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/27799ac>

[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

Lévesque, S. (1992). Compte rendu de [« Voilà ce qui se passe à Orangeville »]. *Jeu*, (62), 165–168.

«Voilà ce qui se passe à Orangeville»

Texte d'Hillar Liitoja; traduction de Paul Lefebvre. Coordination à la mise en scène : Jean-Luc Denis; scénographie : Jean Morin; costumes : Linda Brunelle; éclairages : Pierre Marleau; conception sonore : Hillar Liitoja, Paul Lefebvre et Jean-Luc Denis. Avec Jean-Luc Denis, Norman Helms, Catherine Lachance, Martin Larocque, Caroline Lavoie, Jean Marchand, Suzy Marinier, Marie-Josée Poirier, Jean-Stéphane Roy et Benoît Vermeulen. Production du Groupe Multidisciplinaire de Montréal, présentée à la Salle Fred-Barry du 24 octobre au 16 novembre 1991.

Voici ce qui se passe chez vous

La pièce avait été présentée en anglais à Montréal lors du Festival de théâtre des Amériques en 1987 par le D.N.A. Theatre de Toronto, dirigé par son auteur : Hillar Liitoja. Elle y avait d'ailleurs remporté un prix pour l'expérimentation en écriture théâtrale¹. La Salle Fred-Barry la reprend, traduite en français par Paul Lefebvre, dans une mise en scène de Jean-Luc Denis, qui avait dirigé un inoubliable *Gaspard* l'année dernière dans la même salle. La mise en scène du D.N.A. Theatre était plus violente que celle du Groupe Multidisciplinaire de Montréal, et peut-être plus teintée d'un onirisme souvent cauchemardesque (je pense à la jeune fille blonde qui, entièrement nue, planait littéralement au milieu des scènes, ainsi qu'au père ivre, dont la prestation devenait carrément surréaliste); celle du G.M.M. est plus dure, ne laissant prise à aucune image qui puisse nous permettre d'échapper au plausible.

La pièce est basée sur un fait divers qui a ému la communauté d'Orangeville, petite localité de la

province d'Ontario, il y a quelques années, alors qu'un adolescent étrange deux enfants sans qu'on puisse, au premier abord, identifier le mobile de ce double crime. Mais ce n'est pas d'abord cet argument, au demeurant très fort, qui fait l'intérêt de la pièce; c'est la remise en question des conventions (toutes les conventions, y compris les conventions théâtrales) qui émane du spectacle. Du même coup, l'œuvre lance un défi à nos valeurs face au sujet traité. Le texte constitue plutôt une partition, une mosaïque de dialogues et de monologues qui ne sont pas liés par un enchaînement chronologique; le metteur en scène a donc pour tâche d'orchestrer ces fragments de textes et les actions qui peuvent les accompagner. En conséquence, la notion de temps disparaît presque complètement, dissoute dans un climat onirique, abolie par une série d'actions : déplacements, monologues, gestes, dialogues ont souvent lieu simultanément, plongeant le spectateur dans le chaos de la vie, l'obligeant à tisser lui-même tous les fils qui lui sont offerts pour élaborer sa propre chronologie de l'histoire qui est évoquée. Il m'a d'ailleurs semblé que le texte atteint sa force la plus grande lorsqu'il ne traite pas directement de son sujet, lorsqu'il l'aborde plutôt par la bande. Ainsi, les dialogues de l'enfant avec le psychiatre, qui devraient normalement constituer le cœur de la pièce, ne jouent ici qu'un rôle secondaire, peut-être à cause de leur contenu un peu didactique par moments. Alors que toutes les autres interactions, soit entre les personnages ou entre un personnage et le public, ont une force d'impact extraordinaire. Et la pièce repose en grande partie sur ces interactions.

À la porte de la salle, les spectateurs sont exposés à des commandements proférés sur un ton comminatoire par deux personnages «automates» qui les font entrer par grappes de trois ou quatre, et qui leur signifient à voix forte qu'ils peuvent s'asseoir où ils veulent, sauf sur certains sièges identifiés, et se déplacer à volonté pendant la pièce. Continuellement présents, ces deux personnages agissent un peu comme le liant du spectacle. En pénétrant dans la salle, d'ailleurs, nous nous trouvons directement et immédiatement plongés au cœur de l'action : les acteurs sont déjà en place, et une jeune fille en tutu de

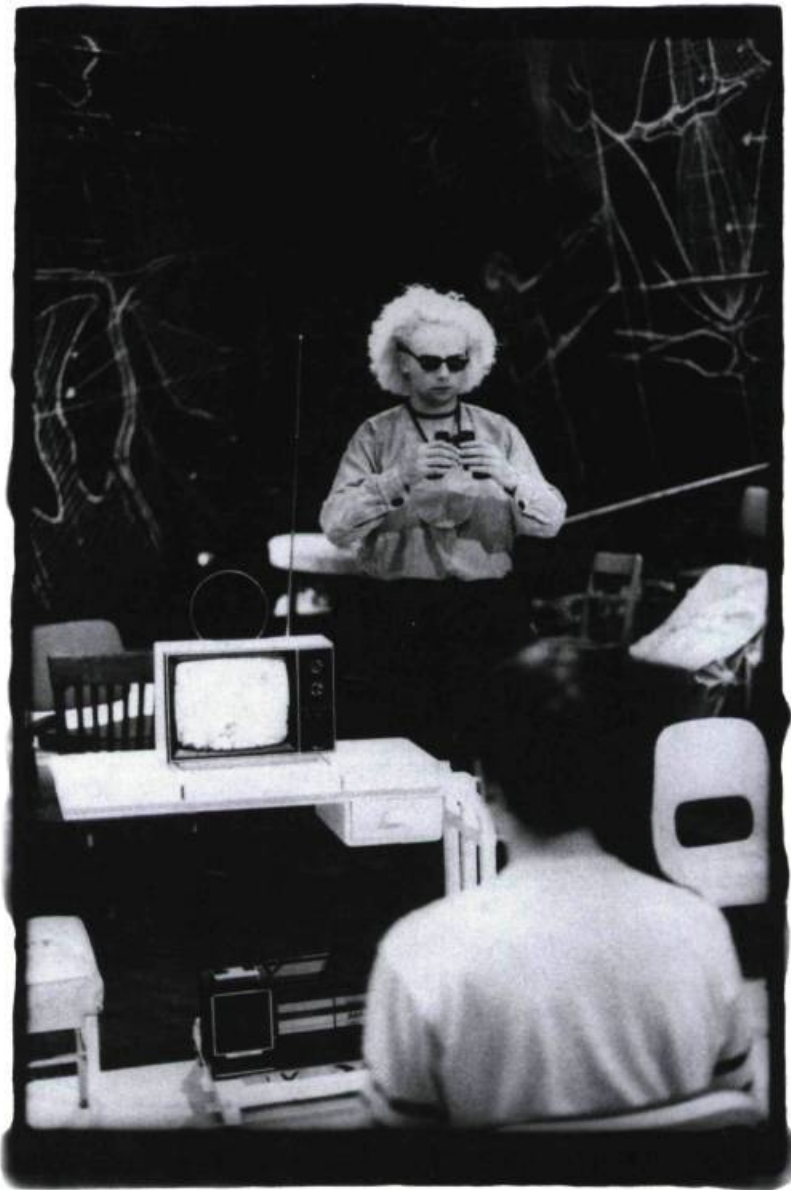
1. Voir le compte rendu du spectacle, signé par Robert Wallace, dans *Jeu* 46, 1988.1, p. 160-163.

ballerine lance par terre de petites superballes de caoutchouc qui rebondissent sur le mur, puis jaillissent au hasard dans la salle, parmi les spectateurs qui prennent place. Un climat d'immédiateté, d'urgence, d'insécurité s'installe, nous déstabilisant par rapport à tout ce que nous avons l'habitude d'attendre et de trouver au théâtre.

L'aire de jeu s'étale jusque parmi les spectateurs; la scène est, pour ainsi dire, partout. Au milieu des gradins disposés en un arc de cercle irrégulier, un espace de jeu est occupé par un lit, un chiffonnier, un fauteuil et un poste de télé qui suggèrent une chambre d'hôpital ou de clinique psychiatrique. Dans cette chambre vit Paul, le jeune garçon qui a perpétré les assassinats d'enfants, auquel le docteur Saunders, psychiatre, rend régulièrement visite; il l'interroge, discute avec lui, il essaie de comprendre ce qui s'est passé. Les entretiens du psychiatre et de Paul constituent d'ailleurs la trame du spectacle, qu'ils viennent régulièrement scander. À ces dialogues se greffent une série d'autres actions-événements qui ont lieu simultanément autour de l'espace central; notre attention est attirée par l'entrée du docteur Saunders, mais pendant ce temps, Malina change de costume et se met à danser; un professeur réprimande une écolière, soudain, une odeur d'oignons frits au beurre nous invite à nous tourner du côté de la mère, qui est en train de cuisiner un repas; les deux automates changent de maquillage ou de coiffure, chacun devant sa table à maquillage, et inopinément, un homme assis parmi les spectateurs, et qu'on aurait pu croire en être un, se lève et entame un long monologue sur le sens de la correspondance des nombres, monologue dément, ayant pour obsession centrale la planète Jupiter, où il utilise des bribes de connaissances de toutes sortes pour les amalgamer dans une longue et délirante explication du crime commis par Paul. De même, la femme automate, personnifiant à ce moment une ménagère d'Orangeville, y va elle aussi de

sa diatribe, nous racontant sa vie, et donnant ainsi, sans le savoir consciemment, tout pour comprendre l'exaspération et la dépression qui ont pu mener au geste de Paul. Comme dans la vraie vie, un ensemble d'événements se déroulent simultanément, et chacun prend plus ou moins d'importance selon nos préoccupations personnelles. Ainsi, on peut voir la mère préparer tout un repas dans une espèce de cuisinette

Voilà ce qui se passe à Orangeville présenté par le Groupe Multidisciplinaire de Montréal : une mise en scène «dure, ne laissant prise à aucune image qui puisse nous permettre d'échapper au plausible». Photo : Bruno Braën.



«[...] une série d'autres actions-événements [...] ont lieu simultanément autour de l'espace central; [...] Malina change de costume et se met à danser[...]» Photo : Bruno Braën.

aménagée, où elle fait cuire la viande et les légumes, après avoir circulé parmi les spectateurs pour vanter ses produits, clamer sa non-culpabilité face au geste de son fils et mettre ses interlocuteurs en appétit; d'autre part, le père, un pauvre homme bedonnant, complètement neutralisé sur le plan psychologique, ce qui lui donne une apparence de débile, tond son gazon ou bûche du bois; un peu plus loin, on peut voir

la sœur de Paul qui, tout au long du spectacle, va grandir et passer de la figure d'une petite ballerine à une aguichante poupée fardée. Sur un autre plan de la scène, on voit une écolière qui pourrait être une copine de classe de Paul, en train d'exécuter un pensum stupide (elle doit recopier des centaines de fois la même promesse) imposé par un professeur sadique qui, périodiquement, examine l'état du pensum et lui donne des coups de règles sur la paume des mains. Cette correction produisait un effet terrible sur le public; à quatre reprises, pendant les représentations, des spectateurs sont intervenus directement : l'un a saisi et cassé en deux la règle en bois; une femme s'est interposée et a ordonné au professeur de cesser immédiatement de taper la fillette, etc. Ces interventions à elles seules sont plus parlantes que tout ce qu'on peut dire : elle révèlent l'impact affectif intense et immédiat que la pièce pouvait entraîner.

On trouve dans l'habile traduction de Paul Lefebvre une unité de ton qui nous fait oublier complètement qu'il s'agit d'une traduction. Les comédiens, d'ailleurs, livraient le texte avec le détachement ou l'engagement nécessaire selon le cas; dans l'ensemble, leur prestation était remarquable; chacun semblait à sa place dans son rôle et le rendait avec un effet d'étrangeté provoqué par une forme particulière de distanciation. Chose étonnante, seul Jean Marchand, un comédien d'expérience et qui peut être, comme on sait, très puissant, m'a semblé moins à l'aise dans son rôle de psychiatre; son personnage devenait trop véhément par moments, ce qui lui enlevait l'autorité et l'aplomb qu'il n'aurait jamais dû perdre devant les arguments de Paul (pour la plupart peu fondés et démagogiques, au demeurant). Sur les murs du théâtre figurait un ensemble de dessins et de formules, de recettes de cuisine, de proverbes ou de symboles hétéroclites, évoquant l'univers où nous vivons, alors que la science se donne en fascicules et en *Introductions* à de toutes sortes dans les épiceries et les stations-service.



Parmi les spectacles vus cet automne, ... *Oran-gville* est certainement l'un des plus originaux et des plus neufs. Après deux productions seulement, le Groupe Multidisciplinaire de Montréal montre des traits de personnalité très forts, et fort dérangement, ce qui est de bien bon augure et nous fait espérer plusieurs autres spectacles à venir.

Solange Lévesque

«Partie de cache-cache entre 2 Tchécoslovaques au début du siècle»

Texte de Wajdi Mouawad. Mise en scène : Jean-Frédéric Messier; assistance à la mise en scène et aux éclairages : Isabelle Rochette; décors, accessoires et éclairages : Lucie Bazzo; costumes : Élise Provost; musique originale et bande sonore : Jean-Frédéric Messier et Céline Bonnier; direction technique : Éric Piché. Avec Nathalie Babin (Miléna), Aubert Pallascio (Herman), Jean-Pierre Pérusse (Franz) et Luc Picard (Ernst). Production du Théâtre O Parleur, présentée à la Salle Fred-Barry du 20 novembre au 21 décembre 1991.

Cynisme frivole

Sur le plancher de la scène, des dizaines de feuilles froissées forment, au pied de la table de Franz Kafka, un immense dépotoir textuel. Les trois protagonistes, Franz (Jean-Pierre Pérusse), sa traductrice, Miléna (Nathalie Babin), et Ernst, le mari de celle-ci (Luc Picard), s'y promèneront tour à tour, se couchant dans ce tas de papiers, restes d'un imaginaire romanesque autour desquels le jeune dramaturge Wajdi Mouawad récrit, avec le plus profond irrespect pour la véracité biographique, la fin de l'auteur du *Château*, qui devient, en l'occurrence, l'auteur d'un manuscrit inachevé intitulé «la Forêt».

En arrière de l'esprit créateur à l'œuvre, des parois verticales servent à la «partie de cache-cache» que se livrent Franz et Ernst. En retrait, au centre, Herman Kafka, le père, est assis sur une chaise suspendue à mi-hauteur. Tout en avant s'élève un grand arbre métallique, à mi-chemin entre le mât de misaine et l'antenne de télévision. C'est à la fois l'arbre qui cache «la Forêt» et une sorte de croix moderne, froide et fonctionnelle.

Avec un humour et une intensité remarquables, Mouawad ne cherche pas à donner un contenu à ce faux roman kafkaïen. Il invente une situation dramatique, kafkaïenne certes, mais qui se tient toute seule, sans le support du grand écrivain. En fait, Kafka n'a pas toujours le premier ni le beau rôle dans cette pièce. La surprise vient plutôt du côté d'Ernst, qui avait pourtant tout pour déplaire, à commencer par son détestable métier de critique littéraire (qui est «comme le poète, sauf que sa douleur ne fait pas de musique»). L'écrivain a l'impardonnable défaut (qui est aussi sa qualité «absolue») de ne pas savoir mentir, d'être trop sincère, de manière quasi ontologique. Il a beau se cacher, il est transparent : l'autre le voit, l'atteint et le suit, même lorsqu'il s'en va à Vienne rejoindre Miléna. Hors les mots, le romancier n'a aucune défense et sera le jouet docile du maléfique Ernst qui n'hésite pas à le pousser au suicide (une autre légère entorse à la vérité biographique) afin de retrouver Miléna, passionnée par le génie de Franz.

Le mensonge est ici paradoxalement placé du côté de la critique plutôt que du génie romanesque. Ernst, qui en use avec une science admirable — il s'admire beaucoup d'ailleurs («Dieu que je suis beau, dieu que je suis malin; il me semble que j'avalerai un requin») —, représente le véritable «homme du siècle». De ce point de vue, il s'apparente bien sûr à la froide instrumentalisation des âmes et s'associe naturellement à l'inévitable figure de l'Autorité, le père de Franz (Aubert Pallascio). Personnage mécanique, ignoblement méprisant pour les œuvres de son fils, Herman Kafka habite une hauteur abstraite et diffuse, assis sur une large chaise suspendue à deux mètres d'altitude. De