

« Arrêter le mensonge »

Bernard Lavoie

Number 65, 1992

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/29684ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Lavoie, B. (1992). Review of [« Arrêter le mensonge »]. *Jeu*, (65), 188–191.

En vérité, en quoi Jeanne est-elle une figure de la jeunesse, sinon par son âge? Pourtant, ce qu'elle oppose aux autorités, ce n'est pas la vision d'une nouvelle génération, mais bien un mysticisme qui lui est propre. De plus, son opposition, loin de se manifester par un comportement anarchique, est une courageuse tentative pour rétablir l'ordre dans le désordre; c'est pour que la loi de Dieu triomphe qu'elle agit. Aussi est-elle tout le contraire de l'anarchie : elle est le dogme vivant, pur... plus pur même que celui que ses adversaires, dignitaires ecclésiastiques, se targuent de sauvegarder.

S'il m'a paru pertinent que l'on joue à jouer la passion de Jeanne, soulignant la pérennité du mythe historique qui continue à être célébré, comme une belle histoire pour élever l'âme, je n'ai pas cru, en revanche, au sens qu'on a plaqué sur cette passion qui, au lieu de lui conférer une beauté accrue, en a accentué le côté vulgaire, plat. Il ne fallait pas, à mon sens, chercher chez Jeanne l'anarchie : c'est dans sa dévotion même au dogme qu'elle trouve sa distinction et atteint à l'héroïsme.

Patricia Belzil

«Arrêter le mensonge»

Texte de Sam Shepard; traduction : Pierre Legris. Mise en scène : Jacques Rossi, assisté de Martine Gagnon; décor et costumes : Sofi Dagenais; éclairages : Jean-Charles Martel. Avec Normand d'Amour (Jake), Louison Danis (Lorraine), Hugo Dubé (Frankie), Marie-Hélène Gagnon (Meg), Marc Gélinas (Baylor), Pierre Legris (Mike), Manon Lussier (Beth) et Hélène Major (Sally). Production des Cowboys Solitaires, présentée à la Salle Fred-Barry du 15 septembre au 17 octobre 1992.

Dead end

Dans *The Nine Nations of North America*¹, Joel Garreau nomme l'espace où les personnages d'*Arrêter le mensonge* évoluent : «*the Empty Quarter*». La population de cette région sèche, rugueuse, montagneuse, sauvage, située entre les plaines et la côte du Pacifique, est profondément conservatrice — Bush y a battu Clinton lors des dernières élections présidentielles, et ce du sud au nord — et majoritairement pauvre et blanche. C'est sur cette toile de fond, univers vide de sens, vide de responsabilités et vide de conscience, que Sam Shepard construit sa pièce absurde et troublante.

Il est ardu de rendre compte, en peu de mots, de l'action d'*Arrêter le mensonge*. La pièce débute avec deux cris de souffrance, deux appels au secours. Au téléphone, Jake raconte à son frère Frankie qu'il a battu à mort sa compagne Beth, une actrice qu'il soupçonne à tort d'avoir une aventure avec un acteur, pendant qu'au même moment, Mike prend soin de sa sœur Beth, qui a survécu aux coups que Jake lui a administrés, et qui l'ont laissée avec de sérieux problèmes de motricité et d'élocution. Dès le début, les vies de Jake et Beth sont illustrées en parallèle, implacablement séparées. L'action se déplace constamment de l'un à l'autre des protagonistes, chaque univers occupant une moitié de la scène.

1. New York, Avon Books, 1981.

Dépressif, Jake est repris en charge par sa mère, Lorraine, malgré l'opposition de sa sœur, Sally. Alors que son frère Frankie tente de vérifier si Beth est vraiment morte, Jake entraîne sa mère et sa sœur dans un cauchemar. La famille revit en psychodrame la mort du père alcoolique, lors d'une confrontation père-fils devant Sally, au Mexique. Beth, hébergée à sa sortie d'hôpital par ses parents Baylor et Meg, récupère ses forces dans la maison de son enfance, sous la protection maniaque de Mike. Frankie rencontrera Beth après avoir été blessé d'une balle dans la jambe par Baylor, qui l'avait pris pour un chevreuil! Jake se libère de sa mère et tente de rejoindre Beth. Celle-ci s'amourache de Frankie, qu'elle prend pour son ancien amant, et qui était gardé prisonnier dans le salon. Quand Jake rejoint Beth, il n'est plus qu'une plaie ambulante à la suite de la correction monumentale que Mike lui

«Il n'y a pas, dans le jeu des acteurs, de concession à la bienséance et au bon goût. Sam Shepard a écrit des personnages laids, violents et désespérés; c'est ce que les acteurs jouent, généreusement.»
 Sur la photo : Marc Gélinas (Baylor), Manon Lussier (Beth) et Marie-Hélène Gagnon (Meg).
 Photo : Bruno Braën.



a servie. Entre temps, Lorraine (la mère de Jake) met le feu à la maison familiale et part avec sa fille reconstruire sa vie sous des cieux plus cléments.

C'est un résumé bien grossier de cette œuvre complexe de Sam Shepard que nous ont proposée les *Cowboys Solitaires*. Comme dans ses autres textes, la force de l'écriture de Shepard ne repose pas dans l'anecdote mais dans le pouvoir d'évocation de chacune des scènes, leur accumulation menant à l'inéluctable sensation d'un trop-plein de violence. La pression quotidienne, parfois presque tranquille, et les difficultés interpersonnelles préparent peu à peu l'éclatement, l'explosion. La force d'inertie des parents de Beth, leur inaptitude à prendre leurs responsabilités face à la tragédie vécue par leur fille, leur relation traditionnelle, même quand la femme se révolte et envoie promener son homme, l'entêtement vengeur du frère de Beth, de même que la dureté avec laquelle Lorraine s'applique à ignorer et à diminuer les souffrances de son fils, sont tous des éléments perturbateurs d'*Arrêter le mensonge*.

Présentée au moment où les Américains étaient en plein cœur d'une campagne électorale qui plaçait la famille et ses valeurs au centre des débats, la pièce en était d'autant plus percutante. Shepard y démontre l'illusoire de cette famille américaine prétendument modèle, dont Bush et Clinton se réclament. En réalité, les familles de la pièce sont inadéquates, inopérantes. En temps de crise, on y voit que les enfants ne peuvent compter sur leurs parents. Ceux-ci font face à leurs obligations et abritent leur progéniture dans leur foyer, mais de façon maladroite et inhospitalière. À voir ces adultes manqués, il n'est pas surprenant de constater que leurs enfants ont de la difficulté à fonctionner dans le monde extérieur. Dans cet univers absurde, chaque individu voit le monde à travers ses yeux et ses besoins, et s'il se sacrifie pour un autre, c'est sans considération pour les besoins véritables de ce dernier; c'est à vide, sans amour, sans conscience du bien et du mal que chacun mène sa baraque. Ces individus, qui ont peu en commun, forcés de vivre ensemble à cause de circonstances purement biologiques, composent une famille à leur image.

Cette relation trouble entre les parents et les enfants se retrouve au premier plan dans la mise en scène de Jacques Rossi. Tout se passe, dans le spectacle, comme si deux mondes s'affrontaient. Les acteurs et actrices personnifiant les enfants jouent différemment de ceux qui jouent les parents avec, peut-être, une exception : le Mike de Pierre Legris, divisé entre les deux mondes. Les enfants (ils sont tous adultes) sont joués avec mordant. Les acteurs recréent le quotidien. Ils expriment le trop-plein de la violence subie par les personnages. Sans retenue, ils nous révoltent. Il n'y a pas, dans le jeu des acteurs, de concession à la bienséance et au bon goût. Sam Shepard a écrit des personnages laids, violents et désespérés; c'est ce que les acteurs jouent, généreusement. Ce qui n'est pas le cas pour le rôle exigeant de Beth, qui est marquée tant dans son corps que dans son élocution, ni pour celui de Jake, un mythomane paranoïaque. Manon Lussier et Normand d'Amour s'attaquent à ces rôles sans pudeur aucune. Ils prennent des risques. Ils se perdent parfois, mais restent toujours en quête de la vérité exigée par leurs personnages. Hugo Dubé, en Frankie, doit lui aussi lâcher prise. Rationnel et raisonnable au début, son personnage doit évoluer quand, après avoir été blessé à la jambe, il est enfermé dans la maison de cette famille qui lui désigne un rôle qu'il n'est pas prêt à jouer. Mike, lui, voudrait tellement contrôler tout ce qui touche à sa sœur qu'il sombre dans une névrose violente et destructrice, d'une froideur hallucinante.

Le monde des parents est d'une tout autre texture. Alors que, malgré leurs excès, les enfants font partie du monde contemporain, les parents semblent vivre en marge de celui-ci. Marc Gélinas et Marie-Hélène Gagnon forment un couple Baylor-Meg cauchemardesque, digne des pièces les plus bizarres d'Ionesco. Elle est ménagère, il vit à la maison (rentier? chômeur? accidenté du travail?). Autant les enfants apparaissent réalistes, autant les personnages des parents sont caricaturaux. Baylor et Meg sont tellement risibles dans leurs petites habitudes, leur petit confort, leur petite incompréhension du drame de leur fille, leur petite révolte face aux événements, qu'ils en deviennent crédibles, tragiques. Comme la Lorraine de Louison Danis qui, par la force de

son gros bon sens, ravit les spectateurs pour ensuite devenir poignante dans sa décision de brûler sa maison et d'en finir une fois pour toutes avec son passé. Ces personnages, devenus loufoques sous la direction de Rossi, perdent une certaine profondeur, qu'un meilleur traitement des enfants aurait pu mettre davantage en relief. C'est comme si Rossi avait considéré, ou vu dans l'écriture de Shepard, la nécessité d'une détente comique pour rendre la violence tolérable aux spectateurs. Louison Danis avait utilisé la même tactique dans sa mise en scène d'*In extremis*, il y a quelques années, alors qu'elle avait cherché le plus d'effets comiques possible dans un texte où l'on en trouvait très peu. Jacques Rossi a choisi l'incompatibilité entre ces deux groupes de personnages, pour bien les contraster ou pour rendre la pièce plus accessible. Il a, par ce fait, accentué le caractère absurde de la pièce, la rendant encore plus obscure.

La musique, connotant fortement le désert, le centre-ouest des États-Unis, nous renvoie, à chacune de ses interventions, une image précise de l'action. La toile de fond du décor, suggérant une route (l'éternelle mouvance des personnages de Shepard), est laide, et le décor, avec ses prétentions d'efficacité et de multiplicité, ne fait pas le poids. Il est vrai que Sofi Dagenais, avec des moyens de toute évidence limités, avait à créer pas moins d'une demi-douzaine de lieux. Il n'en demeure pas moins que son décor, fait de madriers, de planches et de moustiquaires, suggère une condition sociale bien inférieure à la réalité des personnages qui, tout en étant de la classe moyenne inférieure, ne vivent pas dans des taudis. En fait, plus ils font partie de la classe moyenne, plus ils sont dangereux et dénonciateurs de la société américaine tout entière. Les faire vivre dans des «shacks» est un stéréotype condescendant qui va contre le sens de la pièce. Les idées de Shepard semblent ici avoir dépassé et la conceptrice et le metteur en scène. Les costumes, par contre, sont d'une grande justesse.

Il fallait du courage à la compagnie des Cowboys Solitaires pour monter cette pièce. Du courage et de la passion. Si cette production n'efface pas de nos mémoires le magnifique *Glengarry Glen*

Ross d'il y a quelques années, elle n'en contribue pas moins à ouvrir nos horizons sur le théâtre américain contemporain.

Bernard Lavoie

«Une pucelle pour un gorille»

Texte de Fernando Arrabal, d'après *Une pucelle pour un gorille*, *The Red Madonna et la Vierge rouge*. Adaptation et mise en scène : Gérard Gelas; mise en scène (version anglaise) : Maurice Podbrey; éclairages : Jean-Louis Cannaud; décor et costumes : Philippe Graitson. Avec Catherine Bégin (Aurora vieille), Sylvie Legault (Aurora), Élisabeth Lenormand (Hildegart), Robert Parson (Lenica), Richard Niquette (le père, le bonimenteur), Jan-Marc Lavergne (le marin, l'accordéoniste, le docteur et autres), Pierre Lessard (Nemesio et autres). Coproduction du Centaur Theatre et du Théâtre du Chêne Noir, présentée au Centaur Theatre en français du 28 avril au 3 mai 1992 et en anglais du 12 mai au 17 juin 1992.

Arrabal édulcoré

Malgré son ampleur et sa popularité internationale, le théâtre de Fernando Arrabal est relativement peu représenté à Montréal. On sait qu'Arrabal est, avec Roland Topor, Alexandro Jodorowsky et plusieurs autres artistes, l'initiateur du «panique», une manière d'être plus qu'une école ou qu'un mouvement, et qu'il a lui-même défini «les thèmes et les sources de l'homme panique» comme «le moi, l'allégorie et le symbole, le mystère, le sexe, l'humour, la création de chimères, la réalité allant jusqu'au cauchemar, la saleté, le sordide, et aussi : la mémoire, le hasard, la confusion¹». On sait de plus que l'auteur de *Fando et Lis*, du *Cimetière des voitures*, du *Jardin des délices*, de *la Tour de Babel* privilégie une forme de théâtre qui s'apparente au happening. Or, *Une pucelle pour un gorille* fut un spectacle d'une grande modération, à cent lieues de toute la démesure attendue.

1. Odette Aslan, «Le cimetière des voitures», *les Voies de la création théâtrale I*, Paris, C.N.R.S., 1978, p. 314.

La venue à Montréal du metteur en scène français Gérard Gelas, fondateur du Théâtre du Chêne Noir, se situe dans l'heureux prolongement d'un séjour en Avignon du directeur artistique du Centaur, Maurice Podbrey. À l'ombre du grand festival, ce dernier découvrit le Théâtre du Chêne Noir, installé depuis vingt-cinq ans dans la chapelle historique de Sainte-Catherine. *Une pucelle pour un gorille*, coproduction de ces deux théâtres, a donné lieu à une véritable manifestation interculturelle : la pièce d'un auteur espagnol jouée dans deux versions différentes, en français et en anglais, adaptée et mise en scène par un Français, jouée par des interprètes québécois à Montréal, puis en Avignon, dans une scénographie signée par un Belge : Philippe Graitson. Le caractère hybride de la production aura sans doute plu à l'auteur si peu conventionnel qu'est Arrabal.

Bien que récente, *Une pucelle pour un gorille* ne met pas moins en jeu les préoccupations qui habitaient les pièces de jeunesse d'Arrabal; l'obsession érotique, voire la perversion, le péché, le narcissisme, la violence et la dictature sont des motifs récurrents de son œuvre. L'intrigue de cette pièce, nous dit l'auteur, s'inspire «du fait divers le plus célèbre des années trente en Espagne». Il s'agit de l'histoire d'Aurora, une femme qui emprunte le chemin opposé à celui que lui prescrit la société. Elle rêve de mettre au monde une fille «qui un jour se dressera comme le plus précieux don de la nature» lorsqu'elle aura pris place parmi les génies du monde. Elle cherche donc un homme avec qui cohabiter «l'instant nécessaire pour être enceinte». Après avoir rencontré tour à tour Nemesio de Celis, Torcuata et Lenica, un homosexuel, elle fixe son choix sur un vaillant marin, qu'elle chasse tout de suite après la copulation. La petite Hildegart, fruit de cette brève union, jouira de la meilleure éducation. Mais, à peine âgée de seize ans, prématurément vieillie et ne pouvant plus se supporter, Hildegart demandera à sa mère de la tuer. Ce que fait Aurora, de six coups de revolver.

Le choix de Gérard Gelas de situer l'intrigue dans un décor de cirque rend bien hommage au goût de l'auteur pour les monstres humains — que l'on songe aux nains d'Arrabal —, à son