

« La Descente d'Orphée »

Bernard Lavoie

Numéro 63, 1992

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/28001ac>

[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

Lavoie, B. (1992). Compte rendu de [« La Descente d'Orphée »]. *Jeu*, (63), 156–159.

lance Max. Et dans ce désert du cœur fleurit une scène d'une rare intensité, celle où l'oncle Sam avoue à son neveu Teddy son amour pour lui, sur une musique de Malher, celle de *Mort à Venise*. Cette scène troublante de sensibilité, d'émotions douces, s'achève par le baiser de Sam et nous révèle peut-être, outre son attirance pour Teddy, la raison pour laquelle Max, l'époux de Jessie, ne croyait pas Sam dangereux quand il emmenait cette dernière en promenade. C'est aussi lui, Sam, qui apprendra finalement à Max que son ami MacGregor le trompait avec Jessie sur la banquette arrière de son taxi pendant qu'il les conduisait.

L'ensemble du jeu est marqué par une grande mobilité et souvent appuyé volontairement de gestes et d'intonations qui traduisent la violence des rapports entre les personnages. Cette violence est affirmée, entre autres, dans la scène où Max frappe à toute volée sur un bloc de boucher avec un couperet, geste qui sera imité, violence physique en moins, par Ruth. Il sera encore repris par Sam qui, dans un élan saisissant pour le spectateur, se coupe le bras gauche. Mais le membre sectionné n'était qu'une prothèse.

La fin de la représentation est éblouissante. La scène du départ du fils, rampant vers la lumière avec sa valise ouverte sur le dos et la canne du père dans la bouche, atteint véritablement au sublime et donne à cette scène des accents surréalistes. La mort de Max achève de nous convaincre : étendu par terre, il bouge les jambes comme s'il marchait vers Jessie tandis qu'elle le tire par derrière avec un câble, dans un flot de lumière vive. Le mouvement au ralenti nous fait entrer avec lui dans une sorte d'au-delà.

Cette mise en scène de Hlady tient d'une connaissance intuitive de l'œuvre de Pinter. Les libertés prises avec le texte dans cette mise en scène, la recherche d'effets visuels et sonores étonnants et originaux, les variations du jeu sont là pour nous mettre en garde contre la tentation de croire que nous savons tout des êtres et de la vie. Ici, la frontière entre le réel et l'imaginaire s'estompe. Les motivations nous échappent, la réalité se dérobe, le sens s'évanouit; nous progressons à la lisière de l'absurde.

Je dois avouer que j'ai été ébloui et convaincu par ce qui sera certainement retenu comme un événement de la saison. Hlady a su, à la suite de l'auteur, nous ébranler par le retour de ces démons familiaux que l'on croyait ensevelis à tout jamais.

Yvon Dubeau

«La Descente d'Orphée»

Texte de Tennessee Williams; traduction : Michel Tremblay. Mise en scène : François Barbeau, assisté de Monique Duceppe; décor : André Hénault; costumes : Anne Duceppe, assistée de Daniel Fortin; éclairages : Luc Prairie; bande sonore : Claude Lemelin. Avec Anne Caron (Eva Temple), Michel Daigle (Pee Wee Binnings), Yves Desgagnés (Valentine Xavier), Paul Dion (Doug Hamma), Martin Fortier (deuxième homme), Alain Fournier (David Cutere), Benoît Girard (Jabe Torrance), Danielle Hotte (Sister Temple), Andrée Lachapelle (Vee Talbot), André Lacoste (M. Dubinsky), Esther Lewis (Dolly Hamma), Louise Marleau (Lady Torrance), Hélène Mercier (Carol Cutere), Louis Ad. Parillon (Uncle Pleasant), Dominique Proulx (une femme), Gilles Renaud (shérif Talbot), Francine Ruel (Beulah Binnings), Sabin Thivierge (premier homme), Hélène Trépanier (garde Porter). Production de la Compagnie Jean-Duceppe, présentée au Théâtre Jean-Duceppe de la Place des Arts du 19 février au 28 mars 1992.

Une sensation d'incomplet

En traduisant, en transférant un texte théâtral d'une langue à une autre, d'une culture à une autre, les différents artistes engagés dans le processus font acte de création; la nature de la pièce dans sa culture d'origine est transformée quand elle est présentée à une nouvelle culture, la culture cible. Idéalement, ce processus de transformation de l'œuvre élucide, précise ce qui, vrai et limpide pour les spectateurs de la culture d'origine, pourrait échapper ou sembler ridicule ou improbable aux spectateurs de la culture cible. De plus, le passage du temps entre l'écriture de l'œuvre et sa traduction nécessite parfois des changements esthétiques ou autres qui évitent à la pièce de devenir un événement muséologique et rendent au texte une résonance contemporaine souvent perdue. Cette démarche semble avoir été celle de François Barbeau, Michel Tremblay et André Hénault lors de la création de

la Descente d'Orphée présentée à la Compagnie Jean-Duceppe.

Le metteur en scène, malgré la précision du texte à ce sujet, n'est pas resté esclave d'une vision régionaliste des personnages. Les acteurs construisent des personnalités plausibles et utiles au développement de la trame dramatique, mais peu probables dans un contexte sudiste. Seule Andrée Lachapelle incarne une Vee Talbot convaincante. Sortie d'une église fondamentaliste du Mississippi, elle a cette douceur et cette évanescence typiques des «Belles» du Sud. Barbeau a choisi de faire vrai pour les spectateurs de Montréal; témoin, la Lady Torrance de Louise Marleau qui, sans utiliser un accent italien, dégage cette énergie de la femme étrangère qui n'a jamais trouvé sa place à Two River County.

Louise Marleau (Lady Torrance) et Yves Desgagnés (Valentine Xavier), dans *la Descente d'Orphée* de Tennessee Williams. Photo : André Panneton.



Les acteurs sont soutenus par la traduction de Tremblay qui rend à merveille en québécois le sens du dialecte propre à l'écriture de Tennessee Williams. Cette réécriture crée une familiarité face au matériel présenté qui rend facile pour le spectateur l'identification aux personnages et aux événements qui surviennent au cours du déroulement du drame.

Avec son espace scénique, André Hénault prend de grandes libertés face à la vision traditionnelle de l'espace dans lequel la pièce se déroule. Le décor sur deux étages (dont le deuxième est sous-utilisé) rappelle les grandes architectures du sud des États-Unis. Le gigantisme ici interdit toute tentative de lecture réaliste du spectacle. Cette architecture monumentale évoque la force mythique à laquelle la pièce fait référence (le mythe d'Orphée). Il n'en demeure pas moins que l'on reconnaît le magasin général requis par la pièce. Hénault, par son architecture, élimine tout misérabilisme dans l'espace. Il laisse aux acteurs le soin de construire la détresse sociale et humaine dans laquelle ils vivent. Par contre, les dimensions du décor précisent l'oppression vécue par Lady, Vee, Val et Carol dans ce monde où la cohérence sociale devient castratrice, réductrice des différences.

La valeur symbolique de l'escalier est augmentée par la construction de Hénault. Cet escalier, traditionnellement miséreux, est ici majestueux, digne du statu quo recherché par les habitants de Two River County. C'est sous cet escalier que Lady et Val consomment leur passion et préparent leur perte.

Du côté cour, à l'opposé de l'escalier, est construite la confiserie. De dimension dérisoire, elle confirme l'échec de la vengeance de Lady qui, enceinte, tente de recréer le lieu où son père a perdu la vie, brûlé après avoir osé braver les Blancs en servant de l'alcool aux Noirs. Avec cet espace, Hénault rend évidente l'impossibilité de Lady et, par extension celle de Val, Vee et Carol, à vaincre les Jabe Torrance et leurs alliés. Dans une société conservatrice, les marginaux sont condamnés à l'insignifiance, au dérisoire et à la mort. François Barbeau a suivi Hénault dans ces métaphores; il a donné à Vee ses tableaux, à Val

sa guitare et à Carol ses costumes, tous objets dérisoires témoins d'une différence, d'une révolte qui les rend suspects et inacceptables aux yeux du reste de la société.

Cet espace hautement signifiant rend aisée la lecture de la pièce. Une bourde toutefois, la chambre de Jabe Torrance d'où il terrorise Lady en frappant sur le plancher. Cette chambre, qui devrait être située immédiatement au-dessus de l'escalier (alcôve) où Lady et Val s'ébattent, est si évidemment en coulisse que quand les coups menaçants se font entendre, l'effet est malheureusement risible.

La structure des pièces de Williams est souvent lourde. Il décrit et installe ses personnages, établit ses images longuement avant de précipiter ses dénouements. *La Descente d'Orphée* ne fait pas exception à cette pratique. Toutefois, comme pour *la Chatte sur un toit brûlant*, il existe deux conclusions à *la Descente d'Orphée*: celle préférée par Williams, qui fait partie de la version officielle de ses œuvres complètes (cette version récemment traduite en France par Patrick Couton¹), et la version de Broadway telle que transformée par Harold Clurman². Cette version précipite la fin de la pièce et la rend plus compacte et spectaculaire. Alors que la version originale de Williams³ ferme soigneusement les images et boucle l'action, la version de Broadway laisse une sensation d'incomplet. Tremblay et Barbeau⁴ ont choisi de traduire la version de Broadway avec les mêmes conséquences pour la représentation.

Le premier écart de la version Clurman/Barbeau/Tremblay face au texte Williams/Couton concerne Lady. Dans la version Williams/Couton, Lady, après avoir été frappée d'une balle tirée par son mari, «entre dans la confiserie» (Couton, p. 169); c'est là qu'elle meurt. Lady s'isole dans son rêve, enceinte, seule; vengée, elle peut mourir.

1. Tennessee Williams, *la Descente d'Orphée*, traduction de Patrick Couton, Nantes, l'Atalante, 1992.

2. Tennessee Williams, *Orpheus Descending (Revised Acting Edition)*, New York, Dramatist Play Service, 1959.

3. Tennessee Williams, *Orpheus Descending*, New York, Signet Classic, 1968.

4. Tennessee Williams, *la Descente d'Orphée*, traduction de Michel Tremblay, 1991 (version non publiée).

Val ne pense qu'à sauver sa peau. Il a été utilisé par Lady et cherche un moyen de s'enfuir, de survivre.

Dans la version présentée chez Duceppe, Lady «essaie de marcher vers la pâtisserie et tombe. Val se penche sur elle...» (Tremblay, p. 93). L'image est totalement transformée. L'objectif de vie de Lady est changé. Elle est obsédée par son amour pour Val et perd de vue son rêve obsédant de vengeance. La confiserie, essentielle chez Williams/Couton, devient accessoire chez Tremblay/Barbeau/Clurman.

La deuxième boucle bouclée par Williams/Couton concerne le feu. Le père de Lady est mort dans les flammes qui détruisaient son établissement. Dans son soubresaut meurtrier, Jabe menace Val : «J'veis te faire griller! J'ai fait griller son père et tu vas griller, toi aussi» (Couton, p. 169). Plus loin, les poursuivants de Val trouvent un chalumeau et l'allument avant de retrouver la troupe qui a rattrapé le fugitif. Avec Barbeau/Tremblay/Clurman, Jabe ne s'adresse plus à Val mais à Lady déjà blessée mortellement. «J'vas l'faire tuer! J'ai brûlé ton père pi celui-là j'vas le faire tuer» (Tremblay, p. 92). Dans la logique métaphorique de la pièce, Val devrait mourir brûlé comme le père de Lady avant lui. Barbeau/Tremblay/Clurman choisissent pour Val le supplice réservé aux forçats en fuite, la meute de chiens et la curée. Val meurt de toute façon, seulement la constance de l'image du passé de Lady (la mort de son père) hantant et réglant son présent (sa mort dans la confiserie et celle de Val par les flammes) est brisée, le feu étant pour Williams le lien symbolique de l'un à l'autre. De plus, la scène où les hommes trouvent le chalumeau (Williams/Couton) devient une scène où ils vident le tiroir caisse du magasin (Barbeau/Tremblay/Clurman). Cette image est en conflit avec le contenu de la pièce. Les gens du Sud (du moins les conservateurs racistes) sont des gens foncièrement honnêtes (*law abiding citizens*) et bien-pensants. L'horreur de leur comportement face à l'étranger vient du fait qu'ils se font justice eux-mêmes, jugeant être dans leur bon droit. Ils pensent obéir à une loi naturelle au-dessus des lois civiles. Ils se protègent d'éléments perturbateurs, excentriques, différents, qu'ils

jugent nécessaire d'éliminer. Si leur *statu quo* n'est pas menacé, ils n'ont rien à se reprocher. En faire des voleurs et des criminels de droit commun est trop facile.

Tremblay et Barbeau sont des créateurs reconnus. S'ils ont choisi la version de Clurman, ce n'est pas naïvement. Ils ont certainement pesé longuement et consciencieusement le poids de leurs transformations. Ils ont interprété la pièce. Ils ont peut-être voulu souligner les conséquences de l'aliénation et de la dissidence au lieu de suivre l'obsession que Williams avait construite autour de *Lady*. Ils peuvent avoir trouvé la fin de Williams trop mélodramatique, trop bien polie. Comme Clurman avant eux, ils ont peut-être voulu ouvrir la pièce. Ce qui est certain, c'est qu'ils ont commis une version cohérente de la pièce et ont adressé théâtralement la question de la différence soulevée dans celle-ci. Il est possible que Barbeau n'ait que suivi ce que le décor proposait comme espace. L'image de la mort de *Lady* dans les bras de Val au centre de la scène est plus forte que celle de *Lady* morte seule dans un *recoïn côté cour*. Il n'en demeure pas moins que le sentiment d'incomplet et de froideur qui demeure après la représentation vient de ce non-respect de la réalité thématique de la pièce. Williams souhaitait que son texte retourne à sa forme originale, comme en témoignent la publication de ses œuvres complètes et la nouvelle traduction française de Couton. Barbeau et Tremblay ont choisi la version de Broadway. Ils ont jugé que cette version servait mieux leur visée de communication de l'œuvre au public québécois. *Dommage...? Peut-être.*

Bernard Lavoie

«The Phantom of the Opera»

Comédie musicale d'Andrew Lloyd Webber et Charles Hart, inspirée du roman de Gaston Leroux. Mise en scène : Harold Prince, assisté de Ruth Mitchell; livret : Richard Stilgoe et Andrew Lloyd Webber; paroles : Charles Hart et Richard Stilgoe; musique: Andrew Lloyd Webber; orchestration : David Cullen et Andrew Lloyd Weber; direction musicale : Derek Bate; décor : Maria Björnson; éclairages : Andrew Bridge; scénographie et chorégraphie : Gillian Lynne. Avec Mary Anne Barcelona (Carlotta Guidicelli), Suzanne Brown (Meg Giry), Patti Cohenour (Christine Daaé), Frederick Donaldson (Ubaldo Piangi), John Fanning (Monsieur Firmin), Jeff Hyslop (le Fantôme), Jayne Lewis (Madame Giry), David Rogers (Raoul, Vicomte de Chagny), Patrick Timney (Monsieur André); et Kristine Anderson, Stephen Beamish, Brad Cormier, June Crowley, Gary Dahl, Joel Katz, Alisa Kort, Aline Kutan, Michel Lafèche, Robert Meilleur, Louise-Marie Mennier, Todd Noel, Ronald Proulx, David Smeltzer, Allen Stewart-Coates, Diana Walker; et le corps de ballet de l'Opéra populaire composé de Samantha Adamson, Catriona Ferguson, Philippa Hayball, Jina Macintyre, Nathalie Nadeau et Amy Walsh. Production de Cameron Mackintosh en collaboration avec Tina Vanderheyden et The Really Useful Theatre Co. Canada, présentée au Théâtre Maisonneuve de la Place des Arts du 12 novembre 1991 au 20 février 1992.

Grandeur et décadence d'un petit commerce d'illusions

Bien des gens furent étonnés par le succès foudroyant du *Fantôme de l'opéra*. À la réflexion, c'est plutôt l'insuccès qui aurait été surprenant car, sociologiquement, cette superproduction répond à une attente : dans un contexte de morosité et de privations économiques, l'invitation à la jouissance spectaculaire paraît offrir une sortie du tunnel. Et puis, en réestimant la nostalgie romantique de la part du rêve, de l'homme foncièrement bon que la cruauté de la nature ne saurait corrompre, *le Fantôme* canalise le refoulé du spectateur, l'épuise dans les vaines illusions d'un amour idéalisé. En offrant un semblant d'échappatoire à un triste quotidien, il renforce en fin de compte la frustration initiale des foules venues rêver.