

# ORPHELINS

Du 19 au 30 avril 2022  
Théâtre Varia, Bruxelles



Texte : Dennis Kelly  
Mise en scène : Elsa Chêne

Avec : Jennifer Cousin, Antonin Jenny & Lucas Meister

**Diffusion 22-23**

Assistanat & dramaturgie : Victor Rachet  
Accessoires & costumes : Marion Menan  
Son : Laurent Guenuing  
Lumières: Iris Julienne

Une création soutenue par Vitesses asbl, en coproduction avec le Théâtre Varia, La Coop asbl et Shelter Prod. Avec l'aide de la Fédération Wallonie Bruxelles-Service du théâtre. Avec le soutien de taxshelter.be, ING et du taxshelter du gouvernement fédéral belge, et d'AD LIB diffusion.



# NOTE D'INTENTION

A sept ans, je dormais déjà mal. Je réveillais ma mère en pleurs et lui demandais pourquoi la guerre. Ou plutôt je me demandais pourquoi la guerre, à voix haute, la tête chiffonnée dans les draps et à force de ne pas même comprendre la question, je la réveillais et nous parlions d'autre chose.

La guerre, c'était celle que mon grand-père parfois me racontait, en m'ordonnant de finir mon assiette, c'était les bombardements qu'entendait ma grand-mère quand elle tricotait - me disait-elle - pour les prisonniers. La guerre, c'était un mot qu'on utilisait au passé, un mot de jeunesse des anciens, qu'on avait apparemment la chance de ne pouvoir utiliser au présent mais dont je comprenais qu'il restait quelques traces autour de notre minuscule table familiale.

Plus tard, il a fallu entendre ces voix aimées parler des «Boschs» ou des bizarreries du «Noir» qui venait de s'installer dans la maison attenante. On parlait de l'autre, celui d'à côté, celui qui était différent et qu'on n'aimait pas. J'entendais souvent le mot «Eux». Je me méfiais. On me répétait que c'était générationnel, que les grand-parents, c'était les grand-parents. Mais je ne comprenais pas. Je me demandais s'il y avait un âge à partir duquel on ne changeait plus, on pensait toujours la même chose.

Et un jour, il y a eu ce coiffeur, dépeint par mon grand-père d'un aller-retour du revers de la main suivant la joue, accompagné d'une moue fronçant le nez, comme pour dire que la peau de son visage n'était pas vraiment quoi? - Lisse? - Pure? Privé du langage articulé et paralysé d'un côté depuis des années, il était parvenu en un geste à nous faire comprendre que le coiffeur pas bien blanc ne lui était pas revenu. Ce geste, résidu de signification au milieu de son trouble neurologique, de quel réflexe émotionnel venait-il? Et pourquoi l'avions-nous compris si vite?

Depuis, mon grand-père est mort, mais je n'ai pas oubliée cette scène. Ce corps ralenti qui, dans un élan d'inspiration, avait ouvert en un geste précis toute une imagerie raciste, ça semblait ne surprendre personne. Moi ça m'étonne encore.

Je souhaite réactiver notre étonnement, partager la brutalité de ces chocs quotidiens, répétés: leur redonner leur allure d'évènement, en exacerber la violence. Je m'interroge constamment sur les «réflexes» langagiers, corporels, profondément ancrés - depuis l'enfance et parfois depuis des générations. Qu'y a-t-il de volontaire dans nos reproductions? Que nous a-t-on transmis? Que croyons-nous protéger en agissant de la sorte?

Ne sommes-nous pas de tout temps enclint à définir un « nous » un peu arbitraire, un « nous » à protéger, un « nous » facilement identifiable et inattaquable, incarné par la cellule familiale ? Mais en réalité l'apologie de ce « nous » n'est-il pas simple repli sur soi et fin du dialogue ? Car que reste-t-il à dire face à l'argument suprême de l'amour et de la protection des siens ? Que répondre à l'émotion ?

Je pressens comme la pièce Orphelins de Dennis Kelly peut placer le spectateur dans un état d'inconfort face à cette question. Je n'aime pas l'inconfort par masochisme, j'aime l'inconfort parce qu'il appelle toujours le mouvement. Parce qu'il nous met dans un état d'alerte et de fragilité, donc dans un état sensible. Il nous pousse dans nos retranchements et nous révèle. C'est dans la complexité émotionnelle que je veux puiser, dans cette tension sous-jacente qui nous travaille, là où le dilemme prend vie - en nous.

Monter Orphelins est une manière pour moi de traquer l'intime pour proposer un regard non pas sur nos peurs mais sur ce qui les sous-tend. Sur ce qui, profondément, est en jeu dans nos relations à l'autre. Si cette pièce touche au cœur, c'est qu'en réalité elle ne parle que de nous, humains, qui tentons inlassablement de nous unir contre le reste du monde. De nous qui croyons - et peut-être à tort - que l'amour est, et doit être, définitivement plus fort que tout.

Elsa Chêne



« Je t'aime,  
je t'aime tellement.  
J'aime Nathan.  
J'aime Danny.  
Mais toi vraiment je  
t'aime.  
Vraiment vraiment je  
t'aime.  
J'ai les boules,  
putain.  
Je me remets à trem  
bler »

# NOTE DRAMATURGIQUE

## **D'où vient le danger?**

La pièce Orphelins de Dennis Kelly s'ouvre sur l'arrivée chez Hélène de son frère Liam, couvert de sang, le sang d'un jeune gars poignardé dans la rue et qu'il a pris dans ses bras. D'entrée de jeu, le jeune homme oppose la «chaleur» du foyer d'Hélène et de son conjoint Danny, à un monde qui «fait peur» qui est «bien noir là-dehors». Mais très rapidement cette conception binaire est remise en cause: par paliers, nous découvrons de multiples réalités qui poussent le spectateur à réévaluer constamment la source et les contours d'un danger qui semblait au départ bien localisé.

## **De l'amour en excès**

L'abondance de ces réalités contradictoires effrite une à une les fausses évidences sur lesquelles voudraient s'appuyer les personnages (et les spectateurs). Il n'est plus question d'ériger l'amour contre la haine, mais de l'interroger comme valeur complexe et suspecte. A mesure que la pièce avance, c'est de l'amour dont on apprend à se méfier. L'amour-réflexe - celui qui coulerait dans les veines et collerait à la peau. N'est-il pas une force de destruction au même titre que la haine? Les personnages nous paraissent en effet embourbés dans un amour imposé et poisseux, contre lequel ils ne peuvent rien. Car fondamentalement orphelins - seuls au monde, sans repères - Hélène et Liam semblent s'être inventés un amour de mots, excluant tout ce qui pourrait, légitimement, le nuancer. Dans cette pièce de parole, les mots «famille» et «aimer» sont utilisés trop souvent pour ne pas devenir des armes, contre lesquelles il devient impossible d'argumenter et face auxquelles on ne peut que se soumettre, capituler.

## **Les blessures intimes**

Si les révélations qui arrivent au compte-gouttes grimpent sur l'échelle de l'horreur, c'est surtout parce qu'elles se tissent imperceptiblement aux blessures intimes soulevées par la pièce (Liam et Hélène sont orphelins, Hélène hésite à avorter, Danny s'est fait agresser et en a honte etc). Étonnamment, l'horreur la plus visible (tâche de sang sur Liam à son entrée) est celle qui nous atteint le moins. C'est par le biais des échanges familiaux que les limites du supportable sont progressivement repoussées. La violence est liée à la recherche et au manque d'intimité. Elle prend racine au sein même de la cellule familiale. Le danger est ici dans la mesure où «l'autre» est partout (en la figure d'une soeur, d'un mari, d'un frère) et empêche de constituer un «nous» sécurisant.

# NOTE DE MISE EN SCÈNE



J'accroche volontairement la nature performative de cette pièce basée sur la parole. La fiction se met en place progressivement, sous les yeux du spectateur.

Je choisis donc de partir de la réalité (trois acteurs sur une scène) pour glisser vers la fiction (un frère, une sœur, un couple dans un salon). Ainsi, les personnages ne sont pas d'emblée exposés au public dans leur totalité : le rôle de chacun est une construction progressive qui passe par ce qui va se dire et se dessiner physiquement au plateau. C'est ainsi et seulement ainsi qu'une plus grande latitude d'interprétation est donnée au spectateur. C'est ainsi qu'il peut être actif et voir s'ébranler ce qu'il a lui-même construit et projeté sur la situation.

Du salon évoqué dans la fiction, il ne reste plus que quelques signes : des verres d'eau et un module sur lesquels les acteur.rice.s s'assoient, comme sur des chaises ou un canapé. Ce qui m'intéresse dans cet espace abstrait, c'est que chacun soit libre d'imaginer le salon à sa guise, et qu'on voie l'espace comme il est perçu successivement par chacun des personnages (chaleureux, inquiétant, exigu ou vaste...). Les distances variables entre le corps des interprètes et la manière dont ils se meuvent racontent davantage ce qu'ils ont intériorisé. À mesure que l'histoire avance et que la tension grandit, les déplacements et les gestes des

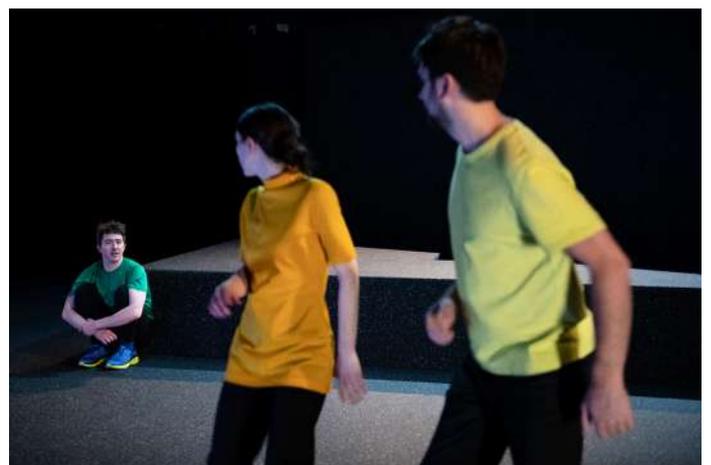
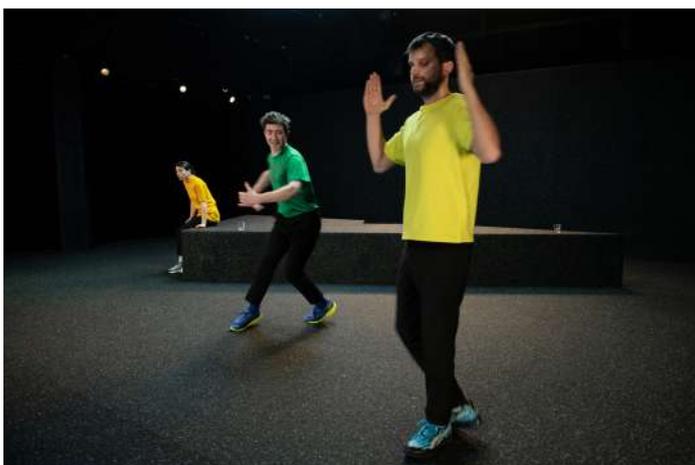
comédien.ne.s se précisent, se répètent, se déréalisent.

Le travail sur les costumes répond lui aussi à la dimension minimaliste et performative du projet. Trois acteur.rice.s performent devant nous : ils s'apparentent davantage à des joueurs qu'à des personnages : ils sont pris dans les rouages d'un jeu dont les règles évoluent constamment.



Chercher le point d'équilibre entre le quotidien et l'étrangeté est la base du travail avec les interprètes. Aussi bien dans l'approche du texte, pour concilier une adresse quotidienne et sentie, à l'exigence d'une ponctuation quasi musicale, que dans le travail corporel entre la simplicité de corps quotidiens et le travail à des élans artificiels du corps.

Nous cherchons à raconter ainsi les non-dits, les émotions inconscientes qui remuent le corps quand les mots n'arrivent pas à trouver le bon chemin. Jusqu'à ce que ces corps aient accumulés tellement de charge qu'ils dysfonctionnent totalement.



# ENTRETIEN

## **Peux-tu raconter la genèse d'Orphelins ?**

Je me suis toujours intéressée aux écritures percussives. Celles qui passent par le rythme pour dire l'espace, le temps, le souffle. L'écriture d'Orphelins est une de celles-là : elle appelle le plateau. En la montant, je voulais voir ce qui se passe quand on dépasse les grosses lignes narratives et qu'on plonge dans la matière souterraine.

Quand j'ai découvert la pièce, je me suis dit que j'avais rarement lu une pièce aussi bien écrite, que j'étais face à une magnifique partition, au sens musical du terme, et que ces mots et ces silences exprimaient quelque chose de rare dont je voulais m'emparer. Son écriture est fascinante car elle est à la fois directe et prolixie pour mieux travailler sur le creux. Si les personnages parlent beaucoup, l'essentiel tient dans le mot qui n'est pas prononcé, dans le silence, dans le temps qui suit. Dennis Kelly arrive à écrire les mouvements de la pensée tout en étant à la fois drôle et absolument terrifiant.

## **Quelles thématiques abordées dans Orphelins t'ont interpellée de prime abord ?**

La situation initiale est assez simple : un jeune homme arrive un soir, chez sa sœur et son mari, couvert de sang et visiblement traumatisé. Il raconte avoir assisté à une agression et avoir pris dans ses bras le jeune homme blessé pour le rassurer. On découvre ensuite progressivement ce qui est réellement arrivé.

Le frère et la sœur sont orphelins : ils ont passé beaucoup de temps ensemble, ils sont particulièrement proches l'un de l'autre. L'irruption du frère ensanglanté dans le foyer de sa sœur va soulever une série de questions éthiques, que la pièce va décliner sous toutes ses formes intimes. Doit-on obligatoirement venir en aide à une personne agressée ? Qui protège-t-on ? Qui considère-t-on être « nous » et qui considère-t-on être « eux » ? La pièce se passe ici dans une famille de blancs. Malgré la multiplicité des points de vue exposés, ce sont toujours des points de vue de blancs, du début à la fin. Et c'est de ce point de vue-là, spécifique et dominant, que se pose ici la question de « l'autre ».

J'ai l'impression que, pour une fois, la question du racisme ordinaire est clairement abordée parce qu'elle se pose dans la complexité de l'intimité. Il ne s'agit pas de condamner, d'excuser ou de comprendre le racisme comme concept, mais de réaliser qu'il n'est jamais simple de lutter contre quand il touche profondément à l'intimité. Tant qu'on ne comprendra pas à quel point le rapport à l'autre est lié à un trajet intime, alors on lutte en vain.

La façon qu'a Dennis Kelly de poser la question du racisme en la tissant plus largement à celle de « l'autre que soi » vient nous interpeller directement. Personne ne peut dire « non, la question de l'autre ne me concerne pas » tandis qu'en matière de racisme, on peut se limiter à l'affirmation confortable : « non, je ne suis pas raciste ».

Dans la pièce, la question de l'autre est active, sans cesse reformulée. Elle intervient aussi lorsque la virilité est érigée comme valeur, la responsabilité comme pouvoir, ou l'influençabilité comme faiblesse. Au nom de quelles valeurs intimes sommes-nous amenés à faire des choix ? C'est la définition de l'autre et la question de l'identité collective qui évolue sous les yeux des spectateur.rice.s, sans que les personnages en soient conscients.

## **Comment envisages-tu l'espace scénique et le jeu des acteurs ?**

Concernant l'espace scénique, on a cherché à travailler sur l'imaginaire. Les personnages disent qu'ils sont dans un salon. Tout le monde sait ce qu'est un salon. On s'appuie sur l'imaginaire d'un espace qui devient un salon parce que les personnages l'habitent. La scénographie est très épurée, avec juste quelques éléments qui servent de terrain de jeu sur lequel peuvent se poser toutes les questions soulevées dans la pièce. Tout passe par la parole, par le corps. Comme dans MUR/MER, tout devient très signifiant dans la silhouette, dans le corps qui occupe l'espace.

C'est la même chose pour les acteurs. Ils ne sont pas tout de suite des personnages, ils le deviennent à travers ce qu'ils disent et ce qu'ils taisent. Comme s'il n'y avait pas d'avant. Comme s'il n'y avait pas de salon avant qu'ils ne le disent, comme s'il n'y avait pas de personnages avant qu'ils ne commencent à parler. C'est important de ne pas faire de projection, de ne pas présupposer qui ils sont.

Le gros enjeu est là. Laisser les choses advenir, et les laisser s'additionner progressivement. Je travaille beaucoup sur une écoute, quasi synesthésique, sur l'interdépendance des comédiens au plateau. Sur l'onde de choc qui traverse leurs corps. Si un des comédiens bouge, les autres, même s'ils ne le voient pas, doivent le sentir pour y réagir. Comme s'ils étaient tantôt traversés par des énergies plus fortes qu'eux, partagées et palpables, et qu'ils pouvaient tout d'un coup se couper des autres, rentrer dans une bulle imperméable, s'exclure ou être exclus de l'espace commun.

## **Que souhaiterais-tu que les spectateurs et spectatrices ressentent en voyant le spectacle ?**

Je voudrais qu'il leur fasse physiquement quelque chose, qu'il produise un choc. Et que ça leur reste. J'aimerais bien qu'il les chamboule et qu'ils puissent réfléchir à quoi et pourquoi les corps réagissent. C'est d'ailleurs un peu ce qu'il s'est passé quand on a montré une étape de travail au festival « Courants d'airs ». Deux spectateur.rice.s m'ont dit « j'ai tremblé ». Et c'est ce qui m'intéresse, provoquer quelque chose de physique. La pièce est propice à ça, à nous amener à reconsidérer le corps et l'émotion comme des expressions directes de notre pensée en mouvement.

## **Contact diffusion**

Ad Lib asbl  
Rue Vanderborght 233  
1090 Bruxelles

Anna Giolo  
+32 477 49 89 19  
contact@adlibdiffusion.be  
www.adlibdiffusion.be

## **Contact artistique**

Elsa Chêne  
Rue du Chalet 14  
1210 Bruxelles  
vitesses@mailo.com  
0032483602597