Document généré le 1 mai 2025 18:29

Spirale
Arts • Lettres • Sciences humaines

SPIRALE

Quelques metteurs en scène québécois bercés par le chant des Sirènes

Gilbert David

Numéro 227, juillet–août 2009

Rayonnement du cirque québécois

URI : https://id.erudit.org/iderudit/1976ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)
1923-3213 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

David, G. (2009). Quelques metteurs en scène québécois bercés par le chant des Sirènes. *Spirale*, (227), 16–18.

Tous droits réservés © Spirale magazine culturel inc., 2009

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Quelques metteurs en scène québécois bercés par le chant des Sirènes

par GILBERT DAVID

Le cirque, qu'il soit « ancien » (du type Barnum & Bailey) ou « nouveau » (Cirque du Soleil et consorts), a toujours frayé avec le mode hyperbolique et la logique d'intensification des sensations. Les numéros d'adresse ou de dressage, à la limite de la virtuosité, et autres acrobaties risquées s'y enchaînent à un rythme endiablé, ne laissant le public reprendre son souffle qu'à l'occasion de petits intermèdes clownesques, le temps de changer les appareils, de détendre l'atmosphère et de susciter un effet de suspense. Le cirque, par sa nature hyperspectaculaire, cherche, bien entendu, à en mettre plein la vue. Dans sa première incarnation, il s'épanouit au XIXe siècle, mêlant animaux exotiques et jeux d'adresse, au moment même où, selon l'historien de l'art Éric Michaud, « *le corps, comme lieu politique et sujet du désir, est explicitement devenu la cible tout à la fois des images de l'art, de la publicité et de la propagande*[1] ». Le cirque participe de cette convergence qui conduisait Adorno et Horkeimer à choisir l'allégorie d'un Ulysse attaché au mât de son navire pour résister au chant des Sirènes — celles de la société des spectacles en pleine expansion dans les années 1930. Ils en concluaient ceci : « *Tant que l'art renoncera à avoir valeur de connaissance, s'isolant ainsi de la pratique, la pratique sociale le tolérera au même titre que le plaisir*[2]. »

Dans le cas particulier du Cirque du Soleil (CdS), fondé il y a vingt-cinq ans cette année, les superlatifs ne manquent pas de nous submerger. Véritable fleuron du Québec inc. et d'une industrie culturelle bien de chez nous à la conquête des marchés mondiaux, l'entreprise de Guy Laliberté est une véritable usine à sensations fortes dont les produits ont trouvé preneur aux quatre coins de la planète. Il est pourtant un lieu qui a pris valeur emblématique de l'ordre symbolique qui préside à un tel déploiement de moyens financiers : Las Vegas (Nevada). La ville des jeux de hasard a trouvé dans le CdS le truchement par excellence de sa conversion à une *image familiale* de ce qui reste, malgré tout, une capitale vouée à l'exploitation des amateurs de gains faciles. Ville d'illusions clinquantes, ville kitsch, la voilà requinquée par la magie des saltimbanques et par le délire contrôlé de spectacles colorés et bon enfant — à l'exception peut-être de *Zumanity* qui se veut une escapade en territoire éroticoludique.

Pour livrer une marchandise qui réponde aux critères inamovibles de l'*entertainment* à l'américaine — la multiplication d'effets spéciaux afin d'envoûter le spectateur —, le CdS a recruté au Québec plusieurs metteurs en scène dont la vocation première était et continue d'être le théâtre — en laissant ici de côté un vaste éventail d'autres praticiens québécois de la scène qui ont été régulièrement mis à contribution : des scénographes aux concepteurs d'éclairages en passant par les compositeurs.

La question se pose alors de savoir jusqu'à quel point le fait de travailler pour le CdS constitue pour les metteurs en scène impliqués un espace de liberté ou un cadeau de Grec — je laisse de côté les motifs bassement vénaux qui les auraient incités à accepter un contrat aussi alléchant en termes financiers. En d'autres mots, les metteurs en scène québécois se sont-ils contentés d'un rôle d'enjoliveur de service, en fournissant une enveloppe théâtrale pour une production préformatée sous la haute autorité du grand patron du CdS — désigné comme « guide et fondateur » de cette nouvelle religion de l'épate — ou ont-ils vraiment contribué à en renouveler le genre ?

La subversion, version Las Vegas

La machine publicitaire du CdS n'a d'égal que sa capacité à saturer l'espace médiatique grâce à la couverture par des journalistes culturels du Québec de ses créations et de son rayonnement international. Il ne fait aucun doute que le message du CdS a été de nous convaincre de la nouveauté de son approche et de la haute qualité de ses réalisations, succès répétés à l'appui. La mise en condition de l'auditoire virtuel et réel procède d'un ensemble de techniques bien connues aujourd'hui. Le CdS peut compter avec la complicité de ses interlocuteurs médiatiques qui sont vendus à la cause, n'étant eux-mêmes qu'une courroie de transmission entre les barons des industries culturelles d'ici ou d'ailleurs et leurs lectorats-auditoires respectifs. Il n'y a pas lieu d'en attendre le début du commencement d'une évaluation critique sérieuse. Cette connivence entre les médias de masse et les *Majors* d'Hollywood ou les vedettes rock a été maintes fois commentée. Rien de bien nouveau sous le soleil, si je puis dire...

Pourtant, le fait que des metteurs en scène reconnus comme René Richard Cyr, Dominic Champagne et Robert Lepage[3] se soient prêtés à cette opération circassienne de séduction des foules à l'affût de frissons et de débordements festifs, mérite qu'on s'y attarde. Je précise ici, au cas où, que le cirque peut tout à fait relever à mon sens d'un projet artistique qui transcende ses contingences propres, mais on est en droit de se demander si le CdS n'est pas devenu, en fin de compte, le propriétaire d'une franchise qu'il exploite selon une formule qui a fait ses preuves, comme on dit, et qui réclame de ses « collaborateurs » une stricte observance de ses procédés de théâtralisation.

Parmi les motifs de scepticisme entourant la production effrénée du CdS, il y a sa prétention, maintes fois réitérée, de se porter à la défense des exclus et des marginaux, en s'appuyant sur la présence des figures grotesques qui peuplent volontiers les pistes ou plutôt les scènes à l'italienne de ses spectacles. Il y a ici un abus de langage comme si le fait d'exhiber quelques créatures un peu étranges ou des comportement soi-disant délinquants se transformaient *de facto* en actes subversifs. Cette autolégitimation ne participe-t-elle pas plutôt de la mythologie que sécrète la machine à produire des rêves éveillés, parente en cela des fantasmagories en série du cinéma à pop-corn ?

Tout se passe comme si le CdS cherchait à détourner l'attention de sa véritable raison d'être : en donner à la clientèle pour son argent[4]. Point. Y ajouter, en douce, une quelconque plus-value sociopolitique ou « humanitaire » n'a d'autre but que de jeter de la poudre aux yeux au premier badaud venu, comme au bon vieux temps des femmes à barbe et des mangeurs de verre pilé. Qu'on me comprenne bien : il y a une place indéniable pour un théâtre du Merveilleux renouvelé dans le monde des spectacles contemporains. Est-ce par la surenchère des moyens déployés qu'on y parviendra ? Rien n'est moins sûr.

D'autres objections apparaissent à la lecture des propos tenus sur le site officiel du CdS. Le discours triomphaliste y tient la dragée haute. Mais c'est surtout la rhétorique de l'appel à l'étrange, à la douce folie ou à l'onirisme universel qui frappe, tant elle participe de cette volonté de convaincre d'une conception libératrice (de quoi ? de la condition de mortel ?) qui préside à la confection de ces morceaux de bravoure enrobés dans la guimauve des bons sentiments. Et le bon peuple d'applaudir ! En fait, c'est à une culture arraisonnée de l'excentricité que souscrit le CdS, ce qui est obtenu par la réitération de signaux, dans la plus pure tradition des stimuli pavloviens. Les coups reçus par les pauvres diables, leurs chutes et leurs échecs sont là pour procurer leur dose de consolation à un public trop content d'y échapper, sans comprendre qu'on le conditionne à les subir un jour ou l'autre dans la vraie vie.

« *If you can't beat them...* » : les limites de l'enchantement

Que viennent faire dans cette galère les metteurs en scène québécois qui se targuent d'une haute exigence artistique, ancrée dans de profondes préoccupations sociales et humanistes ? Et pourquoi eux précisément, car on verrait mal un Denis Marleau, une Brigitte Haentjens, un Claude Poissant ou un Wajdi Mouawad s'adonner à de telles transactions parathéâtrales avec le CdS ?

Robert Lepage, Dominic Champagne et René Richard Cyr n'ont jamais caché leur souci de pratiquer un théâtre populaire. Soit. Or il y a populaire et populaire, et il devient clair que le fait pour l'un ou l'autre d'avoir monté Brecht — et tant d'autres auteurs signifiants, québécois ou étrangers —, de s'être présenté par le passé comme conscience supérieure de la nation et, ni plus ni moins, comme « La Liberté conduisant le peuple » laisse songeur. On connaissait la dérive d'un Gilles Maheu qui a pu abandonner Carbone 14 pour les mirages du show-business, en troquant Heiner Müller pour *Notre-Dame de Paris* de Plamondon-Cocciante. Il semble clair qu'il ait fait des émules dans les rangs du « beau milieu »...

Faut-il y voir de leur part l'aveu d'une fascination — d'un fantasme ? — pour l'accès à des moyens surdimensionnés, propres à flatter leur ego ? Ou, encore, faut-il y déceler une forme de nostalgie pour leurs jeux d'enfance, soudain mis à leur disposition comme autant de jouets inespérés ? Il y aurait également matière à scruter les investissements libidinaux qui sont activés forcément par le contact avec autant de corps performants qui ont tout pour séduire par leurs prouesses et leur sensualité volontiers impudique. Dans un article récent, un fin observateur a examiné le rapport dissonant dans la construction du schéma corporel des spectacles du CdS entre ces corps parfaits ou, du moins, hors du commun, et la présence concomitante de corps ordinaires ou de *freaks* (réminiscence des *freakshows* de naguère). Il en résulte un monde scindé entre la « volonté de puissance » et la peur de la déchéance, les deux mamelles du cirque depuis toujours — y compris ceux de la sinistre époque romaine[5].

Cette séparation ne garantit aucune souveraineté à l'acteur social, tout bêtement sommé de décider dans quel piège il veut tomber. Comme l'écrit Peter Sloterdijk, « *Depuis que le divertissement, comme agent de désinhibition, gagne du terrain, à partir des années quatre-vingt, on peut même renoncer au prétexte de l'innovation*[6] ». Ou, dirions-nous, continuer de s'en réclamer, en reconduisant les mêmes apories, les mêmes oppositions commodes.

Nicolas Baier, **Le canada est peinturé dans le coin d'un vieux pénitencier à Laval,** 2004. Épreuve au jet d'encre, 92 X 122 cm. Avec l'aimable permission de la galerie René Blouin, Montréal et Jessica Bradley Art + Projects, Toronto.

On aimerait donc croire que ces metteurs en scène talentueux ont été en mesure de préserver une part de leur dignité d'artiste en posant leurs propres conditions dans le processus de production de spectacles comme *Zumanity* (2002), *KÀ* (2005) et *LOVE* (2006), plutôt que de penser qu'ils n'ont servi qu'à cautionner une entreprise qui fait de l'émerveillement une marchandise capable d'engendrer des rentrées sonnantes et trébuchantes. J'entends déjà les protestations qui s'élèvent à l'égard d'une telle remise en cause des motivations de ces créateurs... On a pris l'habitude au Québec d'une telle vénération aveugle de nos créateurs qu'elle interdit par avance toute interrogation sur les fins et les moyens dont ils sont responsables. Chacun est libre, sans doute, de choisir ce qui lui semble juste et porteur d'un élargissement du champ de conscience. Cela s'appelle aussi savoir choisir son camp. Appelons-le, à la suite de Jacques Rancière, celui d'un « *spectateur émancipé*[7] ».

1. Citation tirée de Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique, Version de 1939*, dossier par Lambert Dousson, Paris, Gallimard, « Folio Plus — Philosophie », 2008, p. 100.
2. Theodor Adorno et Max Horkheimer, *La dialectique de la Raison, Fragments philosophiques*, traduit de l'allemand par Éliane Kaufholz, Paris, Gallimard, « Tel », [1947] 1974, p. 46.
3. À ces noms, pour s'en tenir à Las Vegas, il faudrait ajouter celui de Serge Denoncourt, metteur en scène et co-auteur du spectacle *Believe* de l'illusionniste états-unien Criss Angel. Je m'en tiendrai ici aux productions qui se réclament du cirque.
4. À titre d'exemple, le prix des billets du dernier spectacle du CdS, *Ovo*, présenté sous chapiteau dans le Vieux-Port en mai 2009, se décline entre 55 $ et 250 $.
5. Je me réfère ici librement à l'étude de Erin Hurley, « Les corps multiples du Cirque du Soleil », *Globe, revue internationale d'études québécoises*, dossier « Les arts de la scène au Québec », vol. II, n° 2, Montréal, Département des littératures de langue française, 2008, p. 135-157.
6. Peter Sloterdijk, *Le palais de cristal, À l'intérieur du capitalisme planétaire*, traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Hachette Littératures, « Pluriel », 2006, p. 99.
7. *Cf.* Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008.