

ETC



L'oreille chaude, l'oeil froid?

André G. Bourassa

Number 11, Spring–Summer 1990

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/36291ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

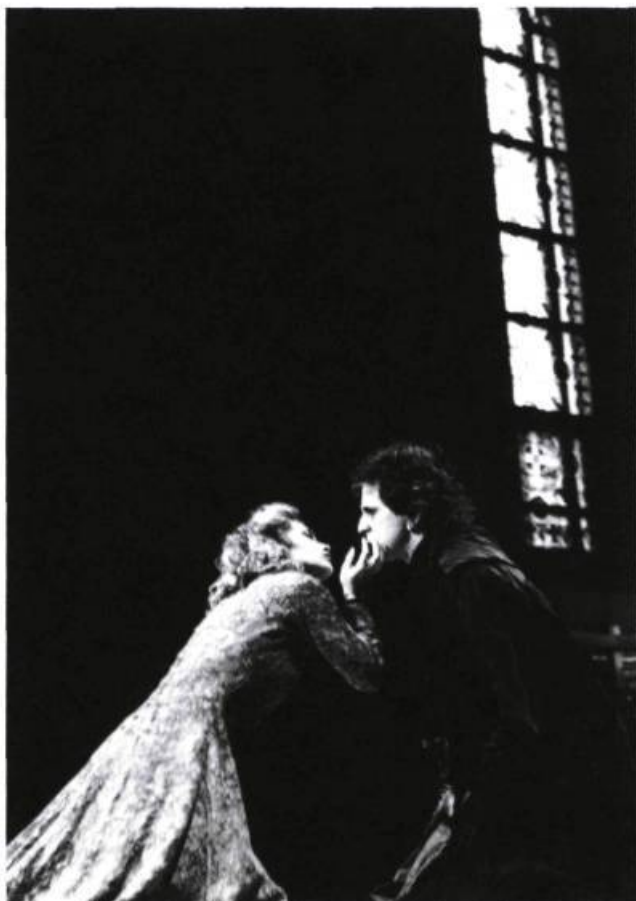
1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Bourassa, A. G. (1990). Review of [L'oreille chaude, l'oeil froid?] *ETC*, (11), 62–65.

L'oreille chaude, l'œil froid?



L'Annonce faite à Marie, de Paul Claudel. Photo : Louise Oligny

McLuhan [...] dit que l'oreille est chaude; que ce qui vient par l'oreille est passionnel et que ce qui vient par l'image est froid. Effectivement il y a, dans la transmission émotionnelle de l'oreille, quelque chose qui sollicite, qui suscite. Toute une partie du théâtre a été transmise de cette manière.

Il est difficile de déterminer la part de crédibilité qu'il faut accorder, pour fonder une réflexion sur le théâtre de la fin de 1989, à une affirmation à l'emporte-pièce comme celle de McLuhan donnée en début de texte. Le présent article est le premier qui soit consacré au théâtre, dans *ETC MONTRÉAL*, revue consacrée prioritairement aux arts visuels, ce serait donc presque de l'effronterie de me référer sans nuances à pareille distinction entre le chaud de la parole et le froid de l'image. Mais voilà:

l'affirmation est ici prise en compte par Jean Duvignaud, sociologue de la culture dont les recherches actuelles portent justement sur les images du rêve et dont le titre de la thèse de doctorat est formulé lui-même en termes d'images, *Les Ombres collectives*. D'ailleurs, Duvignaud, à la fin de l'intervention dont a été tirée la citation, laisse ses auditeurs sur un vers d'Hésiode qui justifie le théâtre de l'œil (et le cinéma) plus encore que celui de l'oreille: «L'homme est le rêve d'une ombre». Sa caution est d'autant plus intrigante.

Dans les mises en scène les plus importantes qui ont été offertes au public montréalais durant les mois qui ont suivi cette réflexion, j'ai été effectivement frappé par un déchirement de plus en plus évident entre un théâtre qui donne à entendre et un autre qui donne à voir, et par la supériorité, reconnue par la critique en général aux résultats du premier sur le second. De fait, on n'a presque pas eu droit, ces derniers mois, à des



Opium de Lorne Brass. Photo : Yves Dubé

productions qui aient accordé une égale importance à l'un et à l'autre. Sans endosser forcément une distinction qui me paraît trop fondée sur le sujet par rapport à l'objet, je m'en suis servi comme mode d'approche dans l'examen de quelques productions récentes. Pourquoi pas?

L'Annonce faite à Marie, produite par l'Espace Go et par le Festival de théâtre des Amériques, a été, de ce point de vue, une réussite parfaite, même si le discours soutenu par le texte de Paul Claudel se révèle, au départ, complètement noyauté par la notion dépassée de «servante du Seigneur». La mise en scène d'Alice Ronfard, la scénographie de Danièle Lévesque et l'implication d'Espace Go, ne soutenaient heureusement pas le discours claudélien, mais accentuaient, au contraire, le pouvoir des femmes que l'interprétation des Faucher, mère et fille rendait avec beaucoup de vigueur. Tout était repensé: un nouveau lieu théâtral pour la circonstance (la chapelle du Grand Séminaire de Montréal), une disposition particulière de l'assistance (en rangées chorales, face à face, dans les stalles des moines qui sont des officiants autant que des spectateurs), une musique absolument superbe de Jean Sauvageau et un recours constant aux micros et aux écrans géants pour que rien du texte ou du mouvement ne prenne de distance grandiloquente (piège tentant avec les versets, les vitraux, les scènes d'Annonciation et de *Pieta*). Cette extraordinaire réussite faisait oublier le ton un peu noble de Pierre de Craon (les constructeurs de cathédrales médiévales étaient plus maçons que gens de cour) et la chaleur accablante des soirs d'été, dans un lieu sans aération, sous les éclairages violents nécessités par les caméras de télévision. Images et textes se confrontaient sans complaisance, sans faille, par tous les personnages.

Il en allait autrement avec *Opium*, de Lorne Brass, produit à la Cité de l'image par Carbone 14. Certes, dans ce théâtre tout en images, il y avait un discours que rendait fort bien le jeu silencieux des interprètes: images venues des rêves d'une paternité troublés par l'idée de donner en héritage notre univers avec ses fuites nucléaires et ses pluies acides, avec cette

finance et cette technologie omniprésentes. La critique, à propos de ce qui se voulait une «méditation», a parlé de «délire de son et lumière», de «vision percutante», d'«évocation hallucinante». Effectivement, l'œil était servi de façon exceptionnelle; mais, pour l'oreille, il n'y avait guère qu'un son qui, malgré ses très grandes qualités, ne nous empêchait pas de déplorer un certain manque dans les moyens mis à la disposition du discours. (Surtout que la musique de Michel Drapeau, qui avait le rôle de combler l'espace sonore, n'arrivait pas toujours à nous faire oublier les rythmes de rock qui nous venaient d'une cinquantaine de cubicules voisins loués à des jeunes musiciens de la relève: je reconnaissais parfois les partitions de groupes, comme les *Pipers of dawn*, de Paul Gram, presque aussi bien que celles du spectacle). Si tant est que le théâtre doive tenir compte des besoins de l'«oreille chaude» dont parlent McLuhan et Duvignaud, il va falloir se poser certaines questions à propos de productions de ce genre qui, comme si elles se voulaient, en priorité, accessibles au public aussi bien anglophone que francophone, réduisent à rien ou presque le recours au texte et donnent à la musique un rôle un peu trop semblable à celui qu'elle joue déjà dans les pantomimes du ballet. Que Carbone 14 nous ait placés devant des tonnes d'eau après nous avoir fait fouler, avec le Rail, des tonnes de sable, était impressionnant pour l'œil; mais, même si l'image, à ce qu'on dit, vaut cent mille mots, on ne peut ignorer, dans une enceinte théâtrale, les besoins implacables de l'oreille chaude. De plus, dans cet ancien entrepôt qui constitue un des plus beaux espaces utilisés par le théâtre, on se serait attendu à autre chose qu'à un rapport frontal traditionnel entre scène et salle.

La Compagnie Jean-Duceppe vient de donner, comme elle le fait souvent, un succès américain. C'était, cette fois, *Long voyage vers la nuit*, de Eugène O'Neill. Le décor de André Héneault était magnifique avec ses murs semi-transparents qui permettaient de ressentir ce qui se passait à l'intérieur tout en centrant l'action sur la terrasse, à l'avant-scène. Mais, hormis ce choix ingénieux, la mise en scène ne cassait rien (je passe à



La Vie de Galilée de Bertolt Brecht. Photo : Les Paparazzi

droite, tu viens à gauche; je viens à gauche, tu passes à droite) et n'attendait que peu de fantaisie de comédiens et de comédiennes capables de tout, telle, encore une fois, Françoise Faucher. Même que cette pièce (où on aurait pu centrer l'action sur le fait qu'O'Neill s'y met en scène et en profiter pour moderniser un peu la perspective) chavire complètement dans le mélodrame lorsque la mère, droguée, prend toute la place et que le rideau tombe sur une espèce de mort d'Ophélie où Hamlet aurait complètement perdu le contrôle de l'action. Beaucoup pour l'œil et peu pour l'oreille. Et on sort de la salle en se disant que, avec pareil montage, O'Neill a l'air de finir là où Shakespeare commence. Mais était-ce bien une faiblesse de O'Neill? Ce «voyage vers la nuit» est-il tellement celui de la mère et ses drogues? N'est-il pas d'abord et avant tout le voyage de O'Neill lui-même et de chacun de ses personnages, de celui surtout qui, plus que tout autre, incarne l'auteur sur scène? N'est-il pas, à tout prendre, notre destin, à nous qui assistons impuissants, par l'œil et par l'oreille, à cette représentation d'un voyage au bout de la nuit?

J'aimerais finir cette réflexion par la critique de deux productions majeures de l'automne, *Galilée*, de Bertolt Brecht, au Théâtre du Nouveau-Monde, dans une mise en scène de Robert Lepage, et *La Charge de l'original épormyable*, de Claude Gauvreau, au Théâtre de Quat'sous, dans une mise en scène de André Brassard.

Quand on entre dans la salle du TNM, on nous sert toute la surprise dès le début, rideau ouvert: Michel Crête, le scénographe, a installé, pour tout décor, sur fond de brique noire, un énorme astrolabe de bois qui fait penser aux machines de Léonard de Vinci. Durant le jeu, on fait glisser des panneaux; on fait basculer de lourds anneaux de bois, parfois si brusquement que c'est à se demander si un personnage n'y laissera pas sa

peau; on fait marcher des comédiens sur des poutrelles; on fait monter un escalier sans main courante à une dame à canne et en robe longue; on fait deviser une demi-douzaine de personnes juchées, précairement, sur un panneau suspendu. Avec le résultat que le dispositif prend toute la place, que des personnages déclament quand il leur est impossible de se bien camper et que d'autres en ont parfois le souffle tellement coupé qu'on les entend à peine. Ce qu'on voit est magnifique (encore que les costumes ressortent peu sur le fond noir), mais ce qu'on entend semble n'avoir que peu d'importance. Et pourtant, si quelqu'un tenait à son discours, c'était bien Brecht. Bien sûr que le décor exprimait à lui seul la nouvelle centralisation du monde sur l'humain, la découverte de la science libératrice. Mais le reste (comme le juste salaire de l'ouvrier, l'humanité du savant, la supériorité de la démocratie), il est dans le texte et n'est ici que peu ou pas rendu par l'image. On a souvent réussi à le gommer, ce texte, avec une musique aux tonalités inuit et des tirades de gens qui avaient l'air beaucoup plus préoccupés de voir où ils allaient poser les pieds que de nous convaincre d'une certaine idéologie brechtienne ou d'une idéologie tout court. Je veux bien que le Théâtre Repère privilégie le sensible, mais pas au point que ses adeptes nous servent ce que d'aucuns ont déjà appelé, dans un autre contexte, un «Brecht ébréché».

La Charge, elle, n'avait rien du tape l'œil. Crête, qui était également scénographe pour la pièce du Quat'sous, s'est effacé davantage devant un texte beaucoup trop puissant et une salle beaucoup trop modeste pour qu'on songe à de grandes machines. Même que les portes ouvertes aux charges de l'original étaient trop peu convaincantes: il aurait fallu donner des moulins à vent à ce Don Quichotte plutôt que de transformer le héros, avec cet espace de jeu qui ressem-



La charge de l'original épormyable de Claude Gauvreau. Photo : Les Paparazzi

blait au hall d'un hôtel de passe, en vedette de Miami Vice, défonçant les portes ouvertes. Les rôles des frères ennemis du début m'ont paru, par ailleurs, trop typés: on les classait tout de suite dans des attitudes où ils allaient rester jusqu'à l'arrivée du sadique; alors que les événements auxquels se réfère Gauvreau sont plus nuancés et les inimitiés auxquelles il fait allusion ont mis des années à se définir. Mais l'humilité, la sincérité, réelles et jouées, de Jacques Godin dans le rôle principal, finissent par donner le ton. Ce ton se transforme chez tous les personnages quand surgit un nain à la voix grave qui passe, avec un jeu extrêmement habile, de la séduction à la perfidie. Les personnages typés du début prennent enfin vie et le texte se déploie dans toute sa force, surtout dans les rares tirades en langage «exploréen». Comme les mots nous tournent dans l'oreille! C'est à ce moment que se fait et que devait se faire la charge: contre nous, en nous.

On n'y peut rien: dans la tradition théâtrale, comme le rappelle le mot mis en exergue, le terme «théâtre» réfère à ce qui est «donné à voir» tandis que «tradition» réfère à la transmission, au début, de bouche à oreille, de toute une partie du répertoire. L'un va difficilement sans l'autre. À moins qu'elle ne se transforme en danse ou mime, ou, à tout le moins, qu'elle ne se donne des épisodes de danse ou de mime, la représentation théâtrale ne peut se passer impunément du texte. Elle compte sur les mots et sur la justesse de la voix pour trouver sa pleine chaleur. C'est peut-être pour cela, surtout, que l'*Annonce* et la *Charge* ont fait l'unanimité.

Je suis partisan depuis longtemps de la permutation des formes de la représentation (entre danse, mime et théâtre) et de l'interprétation sur scène des textes lacunaires et laconiques; sans parler de l'improvisation et de la création collective dont la pratique

chez nous date déjà d'une vingtaine d'années. Mais pas au point de réduire la portée d'un texte et encore moins d'évacuer le recours à la parole de façon presque constante et systématique. À travers la permutation des formes et le trouage des textes, la mise en scène théâtrale demeure, il me semble, un art d'interprétation. Il est vrai que la fonction du metteur en scène s'est adjointe, de nos jours, celle de chorégraphe, mais elle s'est aussi adjointe celle de «dramaturgiste» (*dramaturg*, comme disent les Allemands). Il faut se rappeler que l'assemblée théâtrale est un rapport social. Je ne parle pas de la fonction sociale, celle que les événements de Tchécoslovaquie viennent de nous démontrer d'une façon exceptionnelle avec les rôles tenus par un dramaturge, Václav Havel, et de l'implication des théâtres qui suspendirent leur programmation pour la remplacer par des forums sur la démocratie. Je parle de l'obligatoire rapport scène-salle qui implique une approche ne pouvant facilement se réduire ni à l'œil ni à l'oreille. Dans l'*Annonce* et dans la *Charge*, l'approche était globale.