

La mise en scène actuelle : mise en perspective

Gilbert David

Volume 18, Number 3, Winter 1985

Théâtre québécois : tendances actuelles

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500718ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500718ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

David, G. (1985). La mise en scène actuelle : mise en perspective. *Études littéraires*, 18(3), 53–71. <https://doi.org/10.7202/500718ar>

LA MISE EN SCÈNE ACTUELLE : MISE EN PERSPECTIVE ¹

gilbert david

Nos metteurs en scène produisent beaucoup, mais ils écrivent peu. Le « Mot du metteur en scène » que l'on trouve d'ordinaire, mais pas toujours, dans le programme d'un spectacle à l'affiche, est, règle générale, court et assez évasif. On s'en remet donc, le plus souvent, à un rapport non médiatisé entre le spectateur et l'objet spectaculaire, et le public reçoit directement, ou peu s'en faut, les choix de la mise en scène, les articulations que celle-ci a établies entre la proposition dramaturgique de telle pièce et la théâtralité. Mais ce silence scriptural dit à sa façon le statut qu'occupe encore le plus souvent la mise en scène dans notre pratique théâtrale : elle n'y est qu'instrumentale, c'est-à-dire mise-en-place, et non lecture avouée, et personne ou presque ne semble préoccupé par le fait que la représentation théâtrale n'aille pas de soi.

Ce qu'on a appelé ailleurs, avec raison, — en Europe occidentale, notamment — le « règne du metteur en scène », n'en est au Québec qu'à ses premiers balbutiements. Certes, on trouvera aisément quatre ou cinq noms — J.-P. Ronfard, A. Brassard, O. Reichenbach, P. Buissonneau, G. de Andréa... — qui se distinguent du tout-venant, mais quand on considère l'ensemble de la production théâtrale québécoise, avec plus

de deux cents productions par année, cela paraît très marginal, et pour cause.

1. Une modernité tronquée

Il faut remonter aux origines de notre théâtre actuel pour comprendre le statut marginal qu'y occupe aujourd'hui la mise en scène. Ce n'est qu'à partir de 1973 environ, avec les Compagnons de Saint-Laurent et le père Legault, que la mise en scène se fraie un chemin dans la pratique théâtrale jusque-là dominée par l'acteur, à cause des effets conjugués d'une influence romantique tardive² et de la « façon » bourgeoise installée au Stella (1930-1936). La mise en scène n'a pas eu, dans ce contexte, le sens moderne qu'Antoine, au Théâtre-Libre, et Stanislavski-Datchenko, au Théâtre Artistique de Moscou, lui avaient donné au tournant du siècle ; en fait, le naturalisme scénique qui réclamait, par exemple, que le « milieu » détermine les mouvements des personnages, avec ce que cela entraînait, entre autres, pour les rapports de l'acteur à son personnage, n'a pas alors exercé d'influence sur les praticiens québécois — en a-t-il eu davantage depuis ? La mise en scène fut, ici, d'abord et avant tout une régie au sens technique : le régisseur voyait au recrutement des acteurs, à la bonne marche des répétitions — il disposait à cette fin d'un cahier où étaient consignés les déplacements des acteurs — et à la réalisation du matériel scénique ; un tel régisseur fut un organisateur plus qu'un concepteur qui aurait élaboré les éléments de la représentation selon une visée interprétative. C'est, quoi qu'en dise l'emploi universel du terme « metteur en scène » de nos jours, ce qui se passe encore dans la préparation de la plupart de nos spectacles théâtraux actuels...

Un début de réflexion sur la fonction de la mise en scène est cependant apparu dans les années trente et quarante, avec la publication en 1934 de l'essai de Jean Béraud intitulé *Initiation à l'Art dramatique*, puis avec celle des *Cahiers des Compagnons* (1944-1947) ; ce sont là des traces d'une préoccupation nouvelle que des voyages en France allaient préciser et formaliser, après la Deuxième Guerre mondiale.

Ainsi, après le père Legault qui s'était frotté, dès 1938, aux rudiments de la réalisation scénique au contact de Michel Saint-Denis et des disciples spiritualistes de Jacques Copeau,

Henri Ghéon et Léon Chancerel, ce fut au tour de Jean-Louis Roux et de Jean Gascon, à la fin des années quarante, de tirer profit de leur fréquentation de membres du Cartel : Jouvét, Dullin et Ludmilla Pitoëff — à l'exception, notable, de Baty, trop audacieux pour d'ex-Compagnons ? De retour au pays, Gascon et Roux fondent le Théâtre du Nouveau Monde en 1951 et, par leurs soins, la mise en scène va connaître ici une espèce de cristallisation des principales positions de ces grands rénovateurs de la scène française. Parmi celles-ci, retenons d'abord que la mise en scène doit être soumise à l'œuvre écrite : la formule de Jouvét, qui qualifiait le metteur en scène d'« exécuteur testamentaire de l'auteur », affiche clairement la fonction de « serviteur du texte » qui doit lui incomber ; ensuite, il faut mentionner le rejet de toute théorie surplombante, perçue comme artificielle et comme pouvant menacer l'authenticité de l'acte théâtral — ce qui revenait à afficher une méfiance à l'égard de tout questionnement, suspecté par avance d'intellectualisme ; cette attitude fera long feu en France, mais sera l'apanage de notre milieu théâtral jusqu'à tout récemment — ; en troisième lieu, nous trouvons le recours à un réalisme stylisé qui, à travers la suggestion et l'évocation, se devait d'être porteur de la thématique de l'œuvre ; et enfin, nous pouvons retenir la volonté d'attribuer au metteur en scène le statut d'« animateur », capable d'instaurer sur scène un art fait de mesure et d'équilibre. En résumé, par ce savoir d'emprunt qui s'inscrivait déjà dans une certaine tradition théâtrale, nos pionniers de l'après-guerre ont pris le relais d'une conception parfaitement datée de la mise en scène, laquelle lui attribuait une fonction nécessaire, mais secondaire par rapport au texte — un texte qu'on aura volontiers sacralisé, sous prétexte de fidélité... Cette approche a donc fait école : outre Jean Gascon et Jean-Louis Roux, Georges Groulx, Albert Millaire, André Pagé et, à sa manière, Paul Buissonneau en ont été, chacun avec leurs couleurs spécifiques, les représentants les plus convaincants.

Si l'importation des idées du Cartel au Québec a bel et bien constitué un apport positif en ce qui concerne et la facture artistique d'ensemble des spectacles — non sans parfois tomber dans un décorativisme tape-à-l'œil —, et le jeu, en assurant une meilleure cohésion de la part des interprètes, il n'en reste pas moins que cet effort de rattrapage, bien typique

d'une génération qui préparait, puis vivait la Révolution Tranquille, laissait pour compte des orientations qui avaient aussi marqué la scène occidentale depuis cinquante ans : qu'étaient devenus, en effet, dans cette consécration empressée du Cartel, les travaux d'Appia, de Craig, de Meyerhold, sans oublier les expériences dissonnantes des dadaïstes et des futuristes ? Certes, la France elle-même ne s'est ouverte que tardivement aux recherches théâtrales étrangères ; or, en choisissant la France comme modèle, les gens de théâtre d'ici ont hérité du même chauvinisme, avec le désavantage supplémentaire d'un éloignement géographique qui nous couperait d'expériences contemporaines multiples — Brecht en tête.

Aussi, cette référence exclusive à quelques metteurs en scène français de l'entre-deux guerres allait entraîner une rapide pétrification du travail théâtral au Québec. C'est dans le contexte d'une telle modernité tronquée qu'est pourtant apparu, vers la fin des années soixante, un mouvement de contestation qui, pour être favorable à une expression dramatique sans précédent, n'en a pas moins relégué une fois de plus au second plan la question de la mise en représentation.

2. Le nouveau règne de l'auteur

À partir de 1965, année de fondation du Centre d'essai des auteurs dramatiques, commence un important processus d'affirmation de l'imaginaire collectif à travers le théâtre, phénomène aujourd'hui assez connu pour qu'on n'y insiste pas. Dans la foulée du néo-nationalisme, fort des voix d'une jeunesse nombreuse et mobilisée, va naître une nouvelle dramaturgie, faite autant par des individus que par des collectifs de création. Les années soixante-dix seront marquées par ce régime soutenu de créations, véritable « âge de la parole » dramatique, aux fruits parfois trop verts, mais dont l'abondance à elle seule créa un dynamisme régénérateur.

Dans ce contexte, la mise en scène, placée devant l'urgence de la transmission d'un matériau dramaturgique envahissant, n'a eu d'autre alternative que de se prêter, non sans succès, à une productivité qui défiait toutes les possibilités d'un approfondissement ; aussi avons-nous eu droit, durant cette période, plus à des présentations qu'à des représentations... sauf au Théâtre d'Aujourd'hui qui fut, dès 1969, sous la

direction de Jean-Claude Germain, un véritable laboratoire d'une théâtralité québécoise qui jouait à fond sur la critique d'un héritage français devenu encombrant et qui explorait de nouveaux rapports au public. De leur côté, les défenseurs de la création collective pure et dure, en nivelant toutes les fonctions traditionnelles de la pratique théâtrale, créaient en fait un vacuum dont la mise en scène a été la première victime. Ainsi, entre une mise en scène qui n'en portait souvent que le nom, « simple réfraction du texte sur scène » — pour reprendre ici l'anathème d'Artaud — et une mise en spectacle collective qui dépendait essentiellement du jeu des acteurs-auteurs, le metteur en scène n'a pu être l'objet d'une demande de rigueur, tant de la part du public que du milieu théâtral lui-même.

Mais la création collective n'a pas eu que cet effet négatif : elle a permis de remettre en cause une conception magistrale de la mise en scène, celle qui s'en remet au pouvoir d'un seul ; cet autoritarisme du metteur en scène s'est heurté à des objectifs socio-culturels et idéologiques qui, en dépit de leurs excès, ont quand même permis d'interroger la place qu'occupait malgré tout le metteur en scène dans la hiérarchie théâtrale. Pour les tenants de la création collective, cela revenait à en faire le responsable, au sein de l'équipe, du plus petit commun dénominateur et, sans doute, la fraîcheur et l'invention de plusieurs productions de cette période accréditèrent-elles cette approche et donnèrent-elles le change, entre autres parce qu'elles tranchaient sur la (fausse) solennité et la lourdeur routinière des scènes conventionnelles ; mais le style de ces spectacles s'est, à force de se répéter, peu à peu dégradé, prisonnier qu'il restait d'une approche spontanéiste et de la trouvaille. Un tel régime n'a pas tardé à laisser paraître ses complaisances et ses faiblesses, tant au niveau structurel que sur le plan de la représentation proprement dite. Cet essoufflement ouvrait la porte à de nouveaux questionnements et à de nouvelles pratiques³.

Il n'est donc pas étonnant que l'intense activité dramaturgique des vingt dernières années au Québec ait davantage favorisé auteurs et acteurs dans la hiérarchie théâtrale, les uns et les autres — quand ce n'étaient pas les mêmes — devenant complices de la mise au monde d'un univers théâtral en prise sur la société. Nos metteurs en scène en titre se sont

d'ailleurs prêtés de bonne grâce à l'établissement d'une dramaturgie nationale, en perdant toutefois quelque peu contact, dans l'intervalle, avec les œuvres du patrimoine universel qui étaient l'objet, ailleurs, d'une mise en scène souvent décapante, parfois même radicale.

Il y aurait une étude à faire des réseaux qu'emprunte le savoir théâtral d'une époque comme la nôtre, pour comprendre comment une pratique théâtrale aussi récente que celle du Québec se positionne par rapport aux pratiques étrangères contemporaines. Ainsi, il n'est plus guère possible aujourd'hui d'ignorer les Grotowski, Barba, Wilson, Foreman, Strehler, Brook, Chéreau, Mnouchkine, Stein et cie ; ces figures théâtrales de premier plan transcendent leur art et constituent aujourd'hui une référence universelle, propice au ressourcement de l'imaginaire théâtral, et contribuent certainement à façonner le champ de production restreinte tel que P. Bourdieu a pu le circonscrire⁴.

Quoi qu'il en soit, plusieurs indices — parmi lesquels l'accentuation ces dernières années des recherches dans nombre de jeunes compagnies — donnent à penser qu'après les règnes de l'acteur et de l'auteur, on assistera au Québec à l'affirmation du metteur en scène et, au-delà, à l'approfondissement de la mise en scène en tant que maîtrise d'un projet. Cela ne sera pas, bien sûr, le résultat d'une imitation servile de pratiques exogènes, mais celui d'une maturation des questions reliées à l'art par les gens de théâtre eux-mêmes, confrontés à des problèmes nouveaux, comme la mise en scène d'une pièce québécoise qu'une large partie du public connaît déjà — je pense, par exemple, aux *Belles-Sœurs* —, et à un public devenu plus exigeant avec la multiplication des manifestations à caractère international comme la Quinzaine internationale du théâtre, le Festival de théâtre des Amériques et le Festival international de théâtre Jeunes Publics du Québec.

De toute manière, il n'est pas dit que l'auteur ou l'acteur, ou les deux, se verront déclassés par la promotion de la mise en scène ; tout dépendra comment sera partagée la responsabilité du savoir dont la mise en scène se devrait d'être porteuse. Brecht reste ici incontournable, lui qui revendiquait, nous le rappelle Jean-Marie Piemme dans une publication récente, l'importance du savoir dans la pratique du théâtre, à la fois

comme moyen et objet, c'est-à-dire un savoir qui est ce par quoi on questionne et ce qui est aussi questionné :

Ce double statut du savoir empêche que le metteur en scène soit le détenteur d'une parole que d'autres auraient pour tâche de réaliser. Dès le moment où le savoir est objet de question à travers les interrogations sur la triade texte/société/représentation, le metteur en scène n'a plus en droit aucune préséance sur les comédiens. Avec eux, il pose des questions; avec eux, il cherche des réponses. Ainsi le pouvoir n'est plus monopolisé par une personne, mais partagé au gré des interventions et de leur productivité⁵.

Plutôt donc qu'une dérisoire prise de pouvoir par le metteur en scène, il faut souhaiter que la mise en scène trouve à s'exercer dans le sens d'une réactivation critique de tous les savoirs. Le théâtre, plus que maintenant, aurait alors lieu et ferait sens.

3. Pratiques de la mise en scène dans les années quatre-vingt

J'ai assez dit, à travers ce qui précède, le caractère lacunaire de la pratique de la mise en scène au Québec. Les particularités historiques et idéologiques de notre milieu théâtral, colorées par des facteurs socio-culturels et économiques à la fois spécifiques au théâtre et plus généraux, n'ont pas vraiment abouti à une production théâtrale de type dialectique. Les questions de l'historicité des pièces, anciennes ou nouvelles, des niveaux de la représentation ou, simplement, de la nature de la théâtralité moderne commencent à peine à recevoir une attention de la part des premiers concernés, les artistes de la scène : acteurs et metteurs en scène, scénographes et musiciens, etc.

Néanmoins, il est maintenant possible d'identifier quelques tendances et de pointer un certain nombre de percées qui ont entamé le régime assez uniformément productiviste, caractéristique de notre pratique théâtrale jusqu'à ce jour. Ce seront là quelques premières approximations, dans un champ d'analyse qui mériterait des développements substantiels que, pour des raisons que l'on devinera sans peine, j'ai dû différer. Toutefois, j'ai voulu au moins esquisser les grandes lignes de ce qui me semble remarquable depuis le début de la présente décennie, et ainsi proposer une certaine perspective, amorcer une réflexion, jeter quelques jalons.

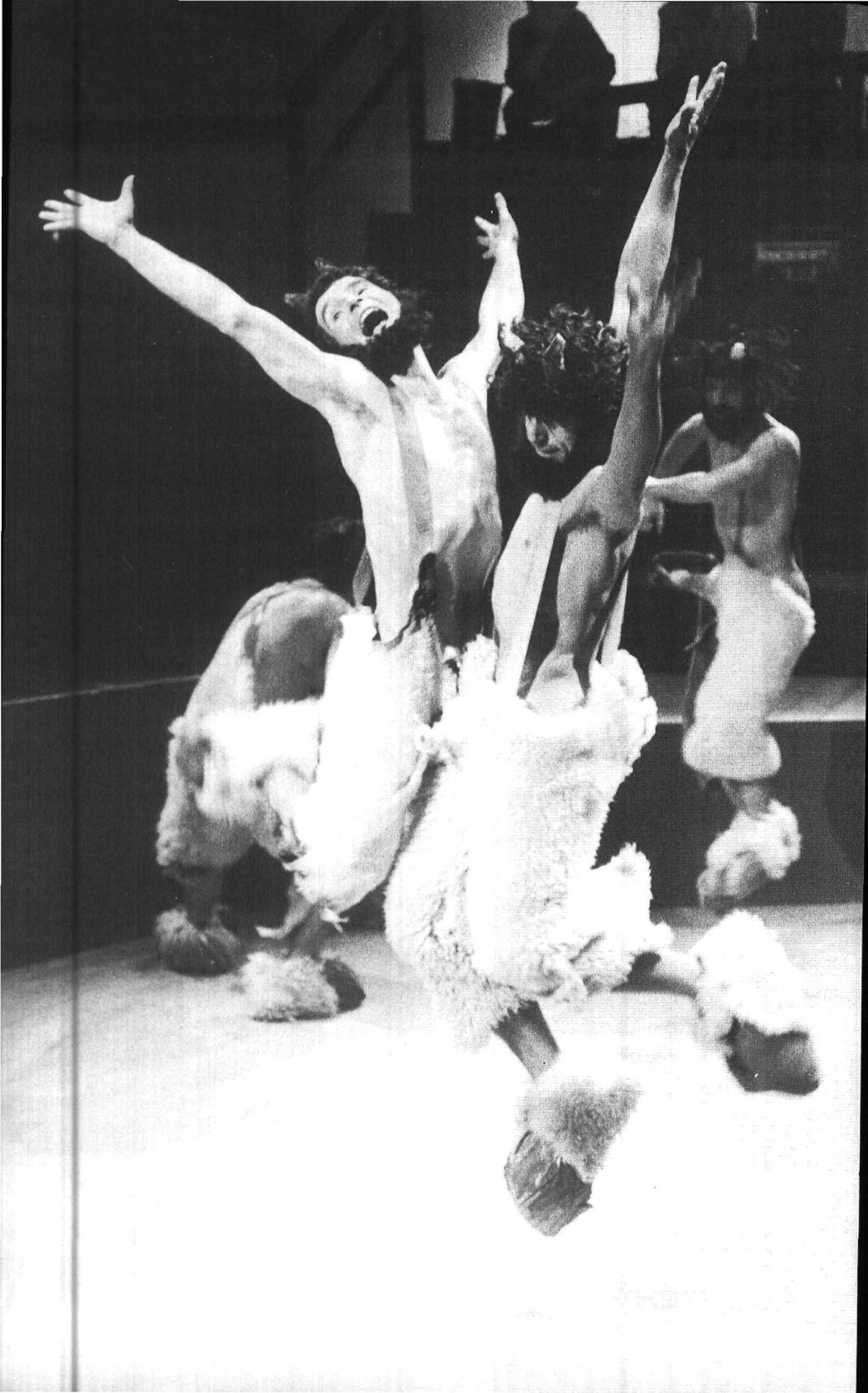
3.1. *La représentation artisanale*

Une première tendance actuelle pourrait être qualifiée d'artisanale, dans le sens noble. Le metteur en scène artisan, en effet, ne recherche pas tant la sophistication de l'appareil spectaculaire — son théâtre est rudimentaire — que la disponibilité la plus complète possible à l'ici-maintenant de l'acte théâtral. Dans une classe vraiment à part, Jean-Pierre Ronfard pratique avec maîtrise et passion ce que j'appellerais volontiers la non-mise en scène (qui n'a rien d'une sous-mise en scène), marquée qu'elle est d'un mélange de désinvolture et d'évidence ; dans son travail scénique, Jean-Pierre Ronfard table sur l'accidentel et l'insolite, et il nous convie le plus simplement du monde au plaisir même de jouer — c'est plus rare qu'on ne croit ! Il y a là quelque chose qui tient du risque assumé et, comment dire, oui, d'un certain état de grâce. Sans doute, cette façon de travailler est-elle plus fragile que d'autres, mais il faut avoir vu *Lear* (1977), *Vie et mort du Roi Boiteux* (1981-1982) ou *le Cyclope* (1985) pour être tombé sous le charme des démons ronfardiens. Il n'y a heureusement pas une seule manière de faire de la mise en scène et Jean-Pierre Ronfard témoigne avec vigueur de cette santé théâtrale qui manque à des metteurs en scène, disons, plus appliqués...

Dans un texte intitulé « Le Démon et le Cuisinier », Jean-Pierre Ronfard, en commentant une récente production de Peter Brook avec lequel il partage sans aucun doute des atomes crochus, a pu d'ailleurs livrer par la bande l'essentiel de sa propre démarche :

La plus belle mise en scène que j'ai vue récemment et qui m'a comblé d'admiration (comme c'est bon, l'admiration !), c'est celle de Peter Brook pour *la Cerisaie* de Tchekhov. Or, Peter Brook ne dit rien, mais il a su avec des moyens simples faire vivre non seulement la pièce de Tchekhov, ses personnages, son ambiance, les idées qui y rôdent, mais aussi la troupe qui joue, avec ses moyens matériels, sa composition spécifique, le lieu où comédiens et public se rencontrent. Il a ordonné une fête de théâtre totalement présente dans laquelle l'écoute, le regard, le cœur, l'esprit ont leur part. Il ne s'agit même plus de savoir si c'est bien du Tchekhov. Ce qu'on sait très vite, en tout cas, c'est que Tchekhov ne servira pas de socle pour élever une statue au metteur en scène, si brillante que puisse être sa nouvelle lecture de l'œuvre⁶.

Rencontre, esthétique du lieu, fête, simplicité, tout le meilleur Ronfard est là. La mise en scène, chez lui, vise à la plus grande transparence possible, non pas tant celle par laquelle



toute présence du metteur en scène serait gommée, mais celle, beaucoup plus difficile, à travers laquelle un texte est assez aimé, compris et senti pour en faire sourdre tout le limon connotatif et ainsi amener le spectateur à être à son diapason.

3.2. *La représentation métaphorique*

Les metteurs en scène de la deuxième tendance se montrent moins discrets que ceux, d'ailleurs fort rares — on l'a vu —, de la première, car cette fois la mise en scène s'organise en un discours relativement autonome et (plus ou moins) complexe alors que le metteur en scène choisit un point de vue identifiable dans la réalisation d'une production. C'est ni plus ni moins la voie royale de la mise en scène moderne, depuis son avènement occidental à la fin du XIX^e siècle. Tout dépend ici d'un certain regard, d'un angle de vue à travers lequel s'ordonnent les éléments scéniques et dramaturgiques.

La mise en scène procède alors soit d'une mise en images — qu'il ne faudrait pas confondre avec l'illustration redondante d'un texte —, soit encore, plus radicalement peut-être, d'une véritable écriture scénique, telle qu'Appia et Artaud ont pu la rêver. Ce sont là, en tout cas, deux pôles d'une pratique dont les fondements sont essentiellement analytiques. André Brassard et Gilles Maheu, pour n'habiter ni les mêmes lieux, ni les mêmes univers, partagent un même goût pour le travail en profondeur, tendu vers le dépassement, et, sans être toujours dialectique, la mise en scène de ces concepteurs de théâtralité fait montre d'une singulière politique du choix, par laquelle le théâtre et le monde sont questionnés réciproquement.

André Brassard, après avoir fait rapidement sa marque à la fin des années soixante, s'est davantage affirmé lors de ses nouvelles mises en scène des œuvres de Michel Tremblay, qu'il avait d'ailleurs presque toutes créées : mentionnons, parmi d'autres réussites — en anglais, notamment —, ses mises en scène de *Bonjour, là, bonjour* (TNM, 1980)⁷ et des *Belles-Sœurs* (Nouvelle Compagnie Théâtrale, 1983)⁸; son travail sur *la Contre-nature de Chrysispe Tanguay, écologiste* de Michel Marc Bouchard (Théâtre d'Aujourd'hui, 1983) a, par ailleurs, été salué unanimement pour sa densité et sa force d'envoûtement; en outre, Brassard aime fréquenter les grands



Bonjour, là, bonjour de Michel Tremblay. Mise en scène: André Brassard.

Photo: Denis Méthot.

textes, classiques ou contemporains : Genet, Racine, Beckett, Marivaux, Tchekhov lui parlent et il leur répond avec une attention particulière à leur dimension tragique. Préoccupé par le travail de l'acteur, il réussit souvent à imprimer aux pièces qu'il réalise une tension souterraine qui alimente l'imaginaire et la conscience du spectateur.

Quant à Gilles Maheu, il élabore au sein du groupe qu'il a fondé, Carbone 14 (ex-Enfants du Paradis), de riches partitions scéniques où le langage corporel, notamment, est le principal moyen d'un investissement scénique à la fois audacieux et pénétrant. Ses mises en scène de *l'Homme rouge* (1982), de *Pain blanc* (2^e version, 1983)⁹ et du *Rail* (1984-1985) sont parmi les plus intenses à avoir jamais été présentées au Québec. Ce théâtre corporel est important, dans le contexte d'une théâtralité trop souvent dépendante du texte, parce qu'il interroge le corps, le désir et les pulsions, en restituant les antagonismes psychiques et sociaux qui les déterminent.

D'autres metteurs en scène de cette même tendance mériteraient que l'on signale leurs recherches et certaines de leurs productions depuis 1980 : Lorraine Pintal, avec (un remarquable) *Dans la jungle des villes* de Brecht (la Rallonge, 1981), *C'était avant la guerre à l'Anse à Gilles* de Marie Laberge (Cie Jean Duceppe, 1982), *les Petits Pouvoirs* de Suzanne Lebeau (Le Carrousel, 1982) ou *Addolorata* de Marco Micone (La Licorne, 1983), construit des représentations innervées par le sens du rythme, la précision des attitudes et la justesse de l'observation. Le (controversé) Alexandre Hausvater a, pour sa part, déconstruit avec audace aussi bien *le Fou et la Nonne* de Witkiewicz (Théâtre de l'Échiquier, 1982) qu'*Hamlet* (Théâtre de Quat'sous-Théâtre de l'Échiquier, 1982) ; il a donné aussi un *Oncle Vania* (Théâtre du Bois-de-Coulounges, 1982) qui, s'il n'était pas irréprochable, a pu faire sentir toute la secrète gravité qui sépare Tchekhov du sentimentalisme qu'on lui inflige à la même époque au Théâtre du Rideau Vert. Claude Poissant, Yves Desgagnés et Jean Asselin, enfin, qui continuent de s'affirmer et forment une espèce de relève : on aura vu *Passer la nuit* de Claude Poissant (Théâtre Petit à Petit, 1983) et *Sortie de secours* (collectif d'auteurs, Théâtre Petit à Petit, 1984), montées par le premier, *Syncope* de René Gingras (Médium médium, 1983) et *Je ne t'aime pas* d'Yves Desgagnés et Louise Roy (Médium

médium, 1984), réalisées par le second, et, par le dernier, *Beau Monde* (Omnibus, 1982), un spectacle de mime corporel, avec le sentiment que la mise en scène connaît là un saut qualitatif plus que prometteur.

Finalement, d'autres metteurs en scène pratiquent leur art avec talent, mais avec trop peu de constance ou en accusant un manque de précision dans leur orientation esthétique ; pourtant, il vaudrait la peine qu'on leur confie plus de projets, ou qu'ils prennent des initiatives ; dans cette catégorie, je signalerai, sans plus de commentaires, les noms d'André Montmorency, Pierre Collin, Jacques Rossi, Pierre Fortin, Daniel Roussel, Alain Fournier et Geneviève Notebaert.

3.3. *La représentation conceptuelle*

La dernière tendance ayant une certaine consistance sur laquelle je veux m'arrêter, la mise en scène conceptuelle — par analogie avec l'art conceptuel —, produit une sorte de méta-représentation qui joue avec et sur les codes théâtraux les plus divers, pour les dé-monter et, ainsi, les mettre en crise. Par exemple, le mélodrame et tel genre cinématographique ou littéraire y deviendront citations ou pastiches et la musique, pure dérive à laquelle se grefferont des « moments » dramatiques inchoatifs, plus que des scènes. Avec cette approche, tout le tissu narratif se désagrège et toutes les techniques — par exemple, la vidéo — peuvent trouver un usage : c'est une tentative syncrétique qui ne craint pas les contradictions formelles et qui déplace les enjeux habituels de la représentation théâtrale.

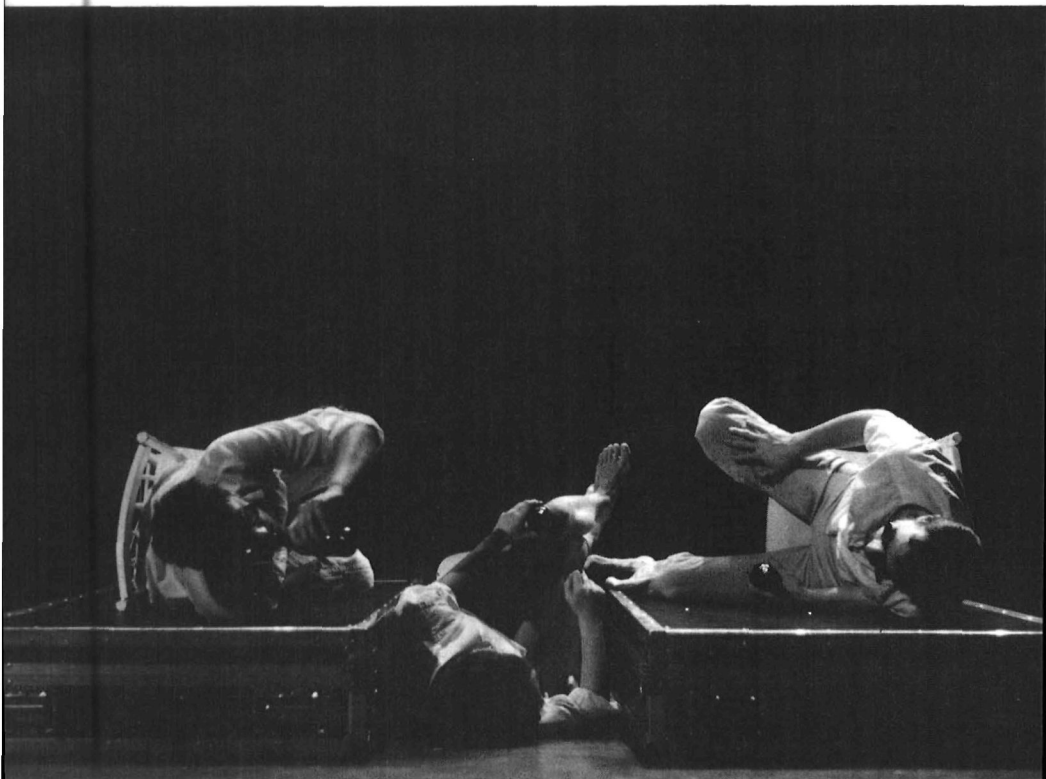
Doit-on qualifier cela de postmoderne ? Je ne sais trop, car ce concept connaît un destin sémantique confondant ; mais je parlerais alors volontiers d'impureté, d'une contre-esthétique qui ne repousse ni l'amalgame, ni la dispersion. Par des procédés de cadrage — le *framing* cher à un R. Foreman — et d'étirement/condensation de la temporalité ou, encore, par un émiettement des signes fonctionnant pour eux-mêmes, cette dite représentation conceptuelle (ou, si l'on y tient, postmoderne) a commencé à se manifester ces toutes dernières années. Elle a pu essuyer des reproches de froideur et de gadgétisation de la théâtralité, mais j'estime qu'il y a là plus qu'une mode passagère et qu'un à-venir se prépare à même la phase exploratoire à laquelle nous assistons.

Trois groupes et un individu me semblent refléter par leurs productions le genre de préoccupations que j'ai évoquées plus haut : ce sont Jean-Luc Denis, le Théâtre Repère de Québec (dirigé par Jacques Lessard et Robert Lepage), Opéra-Fête qui avec le projet de *Splendide Hôtel* (conçu et réalisé par Pierre-A. Larocque), commencé en 1982, s'inscrit en marge de toute officialité — même celle, toute chaude, du théâtre qualifié d'expérimental — et Tess Imaginaire dont la première trilogie post-brechtienne inaugurerait une réflexion théâtralement articulée sur le fonctionnement pervers de notre système social.

Je retiendrai du Théâtre Repère le spectacle intitulé *Circulations* (1984), qui juxtapose des fragments de récit inscrits dans une mouvance où se donnent à voir des dimensions peu explorées par nos metteurs en scène : le cadrage d'inspiration cinématographique, la musicalisation de l'expression des acteurs — sans que celle-ci ne devienne du mime ou de la danse — et un fonctionnement scénique fortement métonymique, dans les objets et la scénographie, qui permet un jeu de connexions, d'appels et d'échos proprement vertigineux.

Splendide Hôtel d'Opéra-Fête est un immense *work in progress*, prévu pour se déployer sur une dizaine d'années, qui «squatterise» les lieux réels les plus divers (et même les théâtres) et déstabilise la perception du spectateur en déréalisant l'espace-temps, en démultipliant les acteurs pour un même rôle, en creusant outrancièrement les mythes de notre modernité, sous le registre de la démesure (Opéra) et de l'explosion festive (Fête). Il faudrait plus que deux lignes pour situer cette expérience extrême et qui radicalise plusieurs questions portées par les pratiques artistiques contemporaines, que ce soit à travers la performance, les arts visuels ou la musique.

Tess Imaginaire, avec *la Dernière Heure d'Harrison Fish* de Juan José Arréola (Théâtre de Quat'sous, 1983), *Une histoire encore possible*, d'après une nouvelle de Dürrenmatt (Centre Calixa-Lavallée, 1983), et *le Voyage dans le compartiment*, d'après une nouvelle de Brecht (Centre Calixa-Lavallée, 1984), a abordé de plain-pied les réalités kafkaïennes du «monde administré» (T. Adorno). Certes, le jeu, dans ces productions, se ressentait de l'inexpérience de ses (trop jeunes) interprètes, mais les propositions scéniques dans leur ensemble, réglées



Circulations. Théâtre Repère. Mise en scène : Robert Lepage.
Photo : François Lachapelle.

avec minutie par Mario Boivin, remplissaient leurs promesses. Ce sera un groupe à suivre, s'il survit à la dure situation économique.

Jean-Luc Denis, pour sa part, a entre autres réalisé *l'Instruction*, d'après Peter Weiss (Productions Germaine Larose, 1983), et *le Président* de Thomas Bernhard (Productions Germaine Larose, 1984) qui manifestent toutes deux ses options anti-naturalistes : le jeu y est presque glacé, mais cela n'empêche pas, au contraire, la violence de couvrir et de ravager les créatures représentées, réduites à des fonctions programmées qui se distinguent à peine des écrans (téléviseurs ou moniteur d'ordinateur) qui les entourent.

En somme, ce courant théâtral est en pleine gestation, et, s'il reste confiné pour le moment aux marges de notre théâtre, il se montre prêt à féconder les terrains les plus incultes de la réalité scénique actuelle.

Les deux théâtres

Au terme de ce rapide survol des voies de la mise en scène au Québec, je m'en voudrais de ne pas au moins rappeler la précarité de l'exercice des métiers de la scène, parmi lesquels, bien sûr, celui de la mise en scène, dans les conditions économiques qui prévalent aujourd'hui dans notre société.

Aurions-nous atteint le degré de culture et de savoir-faire, d'intelligence et de sensibilité qui sont le fait des productions européennes ou (nord- et sud-) américaines les plus marquantes, qu'il manquerait encore à notre théâtre les moyens pratiques, souvent élémentaires, pour qu'il se réalise dans toute sa plénitude. Il faut savoir qu'en Europe, par exemple, un metteur en scène d'expérience ne réalise en moyenne qu'une à deux productions par saison et qu'il dispose, pour ce faire, de conditions de travail (en temps de répétition et en argent) qui sont sans commune mesure avec ce qui est le lot général de ses collègues québécois...

Cela dit, s'il est nécessaire de relativiser les faiblesses de quantité de productions théâtrales québécoises à l'aune de leurs embarrassantes contraintes matérielles, la mise en scène n'est pas, il s'en faut, qu'une question de gros sous. Plusieurs jeunes compagnies ont fait la preuve, depuis dix ans, que la théâtralité n'était pas un vain mot, et qu'à condition de ne pas

se dérober aux exigences de l'art et à la complexité des œuvres et de la réalité, des spectacles d'une grande finesse et d'un durable retentissement pouvaient voir le jour.

La question de Jean-Claude Germain — Désirons-nous assez le dramaturge québécois pour qu'il existe ? —, du début des années soixante-dix, a déjà reçu sa réponse. La question du désir qu'on aurait de voir se raffermir la mise en scène n'a pas encore reçu la sienne, du moins pas avec la même irréfutabilité. Car tout se passe comme si notre théâtre, pris globalement, avait atteint un certain niveau d'efficacité productive — un mot qui fait souvent mal à l'intelligence — et qu'il s'en contentait. La majorité de nos productions ne se répètent-elles pas et ne s'enlisent-elles pas dans les solutions faciles — le jeu télévisuel, la psychologie de surface, les trucs du métier ? Tout cela ne mène qu'à l'ennui... ou au théâtre d'été ?

Barthes qui, naguère, a défini la théâtralité comme une « épaisseur de signes », n'a pas souvent été entendu sur nos scènes. De plus en plus, au reste, le fossé s'élargit entre deux théâtres, celui des cuisiniers qui font recette avec leurs ambitions bassement culinaires, et celui, très rare, des visionnaires, capables d'analyses et de synthèses.

Au Québec, il y a quelque chose de pourri dans le royaume de la mise en scène. Les dénégations à cet égard seront nombreuses et attendrissantes. Mais, dans l'obscurité d'une salle, devant une scène ouverte à mon regard, j'attendrai patiemment que notre théâtre recouvre tous les langages et tous les savoirs.

Université de Montréal

Bibliographie

- BÉRAUD, Jean [pseud. de Jacques Laroche], *Initiation à l'Art dramatique*, Montréal, Variétés, [1934] 1936, 232p.
- DORT, Bernard, « L'Avènement de la mise en scène moderne », dans *l'Histoire littéraire de la France de 1848 à 1913*, Paris, Éditions Sociales, 1977, pp. 613-623.

- HAMELIN, Jean, *Le Renouveau du théâtre au Canada français*, Montréal, Éditions du Jour, 1962, 160p., ill.
- LAPIERRE, Laurent, *Le (la) Metteur(e) en scène de théâtre : un(e) questionnaire*, thèse de doctorat, Université McGill, Montréal, 1984, 498p.
- PIEMME, Jean-Marie, *Le Souffleur inquiet, Essais sur le théâtre*, Bruxelles, *Alternatives théâtrales*, n° 20-21, décembre 1984, 136p., ill.
- « Questions de mise en scène », sous la direction de Gilbert DAVID, *Cahiers de théâtre JEU*, n° 25, Montréal, 1982, 312p., ill.
- ROUBINE, Jean-Jacques, *Théâtre et mise en scène 1880-1980*, Paris, P.U.F., coll. « Littératures modernes », 1980, 256p.
- SCARPETTA, Guy, *L'Impureté*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1985, 396p.
- Le Théâtre canadien-français*, ouvrage collectif sous la responsabilité rédactionnelle de Paul WYCZYNSKI, Bernard JULIEN et Hélène BEAUCHAMP, Montréal, Fides, « Archives des lettres canadiennes », t. V, 1976, 1005p., ill.

Notes

- ¹ Cet article est tiré d'un essai en préparation, intitulé provisoirement *le Théâtre contemporain au Québec*.
- ² La lecture du livre de Palmieri, *Mes Souvenirs de théâtre* (Montréal, Éditions de l'Étoile, 1944), est à cet égard très éclairante ; voir en particulier, aux pages 101-102, les notes sur « la Vie tumultueuse d'un régisseur ».
- ³ Je ne voudrais pas laisser croire que la mise en scène ici serait « l'aboutissement d'une plénitude théâtrale qui se serait longtemps cherchée. Il faut la tenir pour historique, c'est-à-dire mortelle. » (Jean-Pierre Piemme, « Savoir et pouvoir : la mise en scène », dans *le Souffleur inquiet*, p. 70 — voir la bibliographie en fin d'article) ; mais je ne cacherai pas que la tentation autarcique qui a sévi dans le milieu théâtral québécois durant une bonne dizaine d'années me pousse à interroger le statut fragile qu'y occupe encore la mise en scène, alors qu'en Europe, elle est considérée depuis longtemps comme un phénomène majeur qui a, de fait, remodelé en profondeur la réception de la représentation théâtrale.
- ⁴ Voir son article important : « Le Marché des biens symboliques », dans *l'Année sociologique*, n° 22, Paris, 1971, pp. 49-126.
- ⁵ Piemme, Jean-Marie, *op. cit.*, p. 71.
- ⁶ Ronfard, Jean-Pierre, « Le Démon et le Cuisinier. Notes en vrac », dans les *Cahiers de théâtre JEU*, n° 25, Montréal, 1982, p. 30.
- ⁷ La présence d'une immense table, autour de laquelle prenaient place les personnages de cette production de la pièce, est une des propositions les plus remarquables de notre théâtre : voir le compte rendu éclairant que lui a consacré Roch Turbide dans les *Cahiers de théâtre JEU*, n° 18, Montréal, 1981, pp. 11-13.
- ⁸ Cette production n'était pas irréprochable, et pourtant : on y voyait à l'œuvre une volonté claire de dépasser la reconstitution d'un milieu

prolétarien et de fixer en une image bouleversante — celle d'un trou — la condition de ces femmes aliénées, mais devenues peut-être trop familières...

- ⁹ Voir l'étude intitulée « Sur un théâtre traumatique » que j'ai consacrée à cette production dans les *Cahiers de théâtre JEU*, n° 28, Montréal, 1983, pp. 89-110.