

Quelques constatations scéniques

Pierre MacDuff

Numéro 12, été 1979

Pour les années 80

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/29127ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

MacDuff, P. (1979). Quelques constatations scéniques. *Jeu*, (12), 176–179.

quelques constatations scéniques

L'enjeu de départ consiste à rendre compte d'un secteur d'activités théâtrales, durant un certain temps, presque une saison complète, en quatre lieux distincts: le Centre du Théâtre d'Aujourd'hui, Le Théâtre du Nouveau Monde, le Port-Royal (Compagnie Jean Duceppe) et le Théâtre Arlequin (T.P.Q.); l'ensemble semble appartenir soi-disant à la même catégorie du théâtre institutionnel. Le piège, c'est de croire que cela forme un tout homogène, cohérent, dont il est aisé d'extraire, pour fin d'analyse, l'une ou l'autre production, comme un échantillon représentatif, soit de la compagnie qui l'a présentée, soit de l'ensemble de la catégorie dite institutionnelle.

Or, chacune de ces compagnies s'est forgée une personnalité particulière en fonction d'un public précis depuis un certain nombre d'années d'existence; chacune est reliée à un lieu théâtral ou au contraire aux impératifs de tournée; chacune reçoit des subventions qui sont loin d'être les mêmes et a privilégié tel type de répertoire en regard de toutes ces données, différant entre elles autant par le nombre de productions annuelles que par le nombre de spectateurs rejoints. Et tout cela avec des écarts spectaculaires. C'est donc dire que décréter empiriquement l'appartenance de ces diverses expériences théâtrales à une même famille relève de la spontanéité partisane ou du jugement expéditif.

Néanmoins, sauf quelques exceptions qui confirment la règle que l'on connaît bien — à force de saisons théâtrales qui se suivent et se ressemblent — et en dépit des contraintes diverses inspirées le plus souvent par leur budget, ces diverses maisons de production présentent plusieurs affinités quant au traitement scénique qu'elles privilégient. Nous entendons ici l'ensemble des données *sensibles* de la mise en spectacle, cette «technologie esthétique» telle qu'on la retrouve familièrement sur telle scène appartenant à telle compagnie, en dehors de toute considération envers la thématique du propos exprimé.

Une première constatation: toute forme d'improvisation semble absente, à quelque niveau que ce soit, mais plus évidemment dans le jeu de l'acteur. Celui-ci s'en tient à un texte définitif et vraisemblablement à un jeu tout aussi «définitif». Une telle attitude privilégie la vision du metteur en scène; mais paradoxalement, ce dernier paraît étranger au produit fini et se retranche la plupart du temps derrière le texte, de telle sorte que le spectateur se retrouve privé d'une lecture scénique. Celui qui aura facilement payé \$5 ou \$6 pour assister à un spectacle se voit confronté à un objet littéraire agrémenté de gadgets théâtraux, ne dépassant pas l'entendement qu'il se serait probablement fait de la pièce, s'il s'était donné la peine de la lire.



Mâmoirs et conjugat de Jean-Claude Germain. Production du C.T.A. Nicole Leblanc et Michel Daigle.
(Photo: Daniel Kieffer)

Le meilleur, ou plutôt le pire, exemple de cette veine navrante d'où toute imagination semble exclue, c'est *Un sur six*: jeu stéréotypé, sans réalité intérieure ni distance, mise en place insipide et bâclée, éclairage sans relief ni couleur, décor anecdotique, foisonnement d'accessoires qui ne servent à rien. À partir de ce cas extrême et décourageant se nuance toute une série de productions où domine la même préoccupation cinématographique de «faire vrai», dans le plus grand respect de ce qu'on appelle à tort les *conventions théâtrales*, qui procéderaient plutôt de l'aplatissement télévisuel: le réalisme persiste dans le jeu, le seul traitement réside dans l'atmosphère que suggère timidement le décor. *Le Cid* l'illustre bien, en dépit de sa somptuosité, de la conviction des comédiens et des percussions enregistrées qui heureusement réveillaient le spectateur bercé par les langueurs alexandrines de ce classique incontestable. L'espace figuré demeure cadré par une relation à l'italienne avec le public et la *mise en représentation*, cette distance pourtant implicite avec le spectateur, est quasi absente. C'est le cas par exemple de *Aux hirondelles*, par ailleurs heureusement servie par une justesse de jeu étonnante chez ses principales interprètes, et le désir de prolonger l'espace (par des actions en coulisses) et le temps (présence et actions muettes des acteurs en scène dès l'arrivée en salle des spectateurs et durant l'entracte).

Toujours dans cette catégorie, intervient le commentaire sur la pièce, modérément exprimé par les personnages, et obligeant à une rupture dans le *temps tragique*: *P'pa et les Rustres* conservent une unité d'action et de décor avec toutefois une distance narrative ou chorale. *Le Quadrillé* et *Cet animal étrange* proposent au contraire un collage de situations équivalentes mises en scène selon des procédés relevant de la revue (fouillis chromé d'accessoires inutiles, jeu outrancier, etc.) ou de l'évocation poétique (l'objet suggère le lieu, l'acteur intériorise ce lieu et le rend ainsi présent, etc.).

Le jalon suivant de ce périple institutionnel se présente comme celui qui cultive une fidélité apparente envers l'oeuvre écrite et les poncifs scéniques traditionnellement dominants, mais avec toutefois l'esquisse d'une hypothèse de travail, d'un traitement: *la Nuit des tribades* et *le Dindon* par exemple. Le premier par son introduction en diapositives dépeignant une époque et un contexte précis, son insistance sur l'ambiguïté du théâtre dans le théâtre et la rupture finale de l'acteur à l'égard de son personnage. Le second, par l'ostentation manifestement caricaturale des costumes tranchant sur un décor d'une sobriété et une ingéniosité exemplaires, par le style de jeu évoquant les attitudes et expressions de la bande dessinée (sauf quelques exceptions fâcheuses, dont le grand premier rôle féminin, persistant à jouer réaliste dans un contexte totalement bouffon, ce qui à la longue devient hautement comique). L'addition d'un cadre de scène on ne peut plus évident, de chansons entre certains tableaux et de pancartes situant les lieux s'ajoutaient à la distance créée par le jeu.

Viennent ensuite les spectacles originaux qui témoignent d'un souci d'exploiter au maximum, ou tout au moins d'interroger les fonctions scéniques. Ils offrent entre eux plusieurs similitudes et procéderont souvent de l'intention de démontrer ou d'illustrer un thème. La continuité dramatique ne repose plus uniquement sur l'évolution psychologique des personnages, mais sur le déroulement du propos: *les Maudits Anglais* et *Mâmour* et *conjugat*. L'action est ainsi morcelée en une mosaïque où interviennent plusieurs personnages, non identifiés aux acteurs. Dans les meilleurs cas, les changements s'opèrent à vue (*le Temps d'une vie*). Les acteurs y sont à titre d'exécutants réels qui deviennent soit personnages (*les Fées ont soif*, où la Vierge se dédouble en un principe passif de représentation ou un principe actif d'incarnation), soit chœur (*le Temps d'une vie*), soit musiciens (*Si les ils avaient des elles*). On y favorise la musique exécutée sur place plutôt que l'utilisation d'une bande sonore. Les chansons ne font pas figure de digression mais permettent un commentaire sur l'action, un rapport ouvert avec le public. Les spectateurs sont pris à témoin, exceptionnellement l'action ira parmi eux (*les Maudits Anglais*).

L'éclairage (*Si les ils avaient des elles*) et les accessoires (*les Maudits Anglais*) jouent parfois un rôle d'intervenant. Le décor n'a ni la responsabilité de «créer l'atmosphère» ni elle d'être impressionniste; il agit à titre indicatif, fonctionnel, souvent dans une grande économie de moyens (*le Temps d'une vie*), la nécessité du naturalisme n'y étant pas.

Les grandes constantes de l'ensemble de ces spectacles demeurent le rapport à l'italienne et horizontal (sauf *les Fées ont soif* et *P'pa* qui utilisaient un décor en hauteur) envers un public qui n'est appelé ni à se déplacer ou simplement à bouger, ni à intervenir. D'autre part, sa situation de *voyeur* n'est pas non plus soulignée. En définitive, on l'ignore.

Bizarrement, c'est dans la plus petite salle, au Théâtre d'Aujourd'hui, qu'on fait le plus fréquemment montre d'ingéniosité dans l'occupation d'un espace pourtant restreint, alors que les salles d'un volume plus considérable ont tendance à l'employer platement, sans aller au bout des ressources spatiales que suggère le lieu: les allées, le balcon, les corbeilles même, une fosse d'orchestre, des trappes, la hauteur du dégagement de scène, sa profondeur, tout cela reste inutilisé. On fait sagement demeurer le comédien au sol, mais debout (on prise aussi peu la reptation que l'exubérance ou le statisme) dans trois ou quatre aires de jeu bien zonées par des éclairages ambrés, afin que tout le monde ait l'air bien en santé, plutôt au centre de la scène, pas trop au fond, ni trop à l'avant-scène, encore moins dans les airs (on ne grimpe pas après les rideaux) et face à la foule passive. Les

acteurs portent des costumes généralement *jolis*, sobrement colorés et harmonieux, et des maquillages qui tentent de se faire oublier tout en les avantageant (rosé pour les filles, doré pour les gars). L'ensemble évoquant, au gré des productions, les vitrines de Eaton à différents moments de l'année (austère l'automne, rétro, Pâques fantaisiste, etc.) La recherche ira plus fréquemment vers la création d'une bande sonore sophistiquée et divertissante (c'est elle qui déclenche l'entracte et ramène ensuite le public du bar) rivalisant en volume avec les décibels des discothèques.

En regard des techniques de scène, la saison institutionnelle 1978-79 aura été, sauf exceptions déjà mentionnées, désolante, semblable sur ce point aux précédentes, prévisible. Le phénomène est d'autant plus déprimant que, bénéficiant (et de loin) des subventions les plus importants, on est en droit d'attendre de ces compagnies, sinon de l'invention (encore que le T.A. y parvienne) du moins de ne pas trop dater en matière d'expression scénique sur l'ensemble de la production théâtrale du Québec. Et universellement, en effet, le théâtre institutionnel a tendance à récupérer rapidement les trouvailles des théâtres de recherche. Ici, même pas. Si au moins c'était de la provocation...

pierre macduff

le nouveau monde en question

Le Théâtre du Nouveau Monde est un non-lieu par excellence, là où rien n'agit, là où nul n'est agi, dispensateur d'ombre et d'illusions dont nulle trace ne subsiste sinon dans ce qu'elle a permis d'autre, de différent, non-lieu où le Pouvoir s'entremêle à ce qui feint le contrer, proprement évacué. Mais remontons au déluge.

Comme chacun, je me souviens fort bien de certaines expériences marquantes et, parmi elles, de ma découverte du théâtre. J'ai assisté à ma première représentation au Gesù, en 1957. Le T.N.M. y donnait /e

Malade imaginaire et Guy Hoffman m'avait littéralement ébloui. Par la suite, dans la misère sexuelle de l'époque, les décolletés des dames d'*Un chapeau de paille d'Italie* avaient retenu mon attention. Au cours des trois années suivantes, trois productions du T.N.M. l'avaient surtout retenue et deux d'entre elles comptent parmi les échecs les plus retentissants de la compagnie: un magistral *Opéra de quat'sous*; cette *Venise sauvée* dont la problématique, l'exercice du pouvoir absolu, avait de quoi remuer au beaux jours du duplessisme autocratique et monolithique; puis enfin *les Choéphores*. Entretemps, le T.N.M. avait déménagé ses affaires à l'Orphéum, depuis longtemps démolí, et, pour un temps, dans ses locaux actuels qui s'appelaient encore, à l'époque, la Comédie Canadienne. Mais depuis 1960, à quelques exceptions près, c'est ailleurs que se sont façonnés les lieux de signification. Á tel point que le Théâtre du Nouveau Monde ne peut qu'en être dénué.