

## « Les cauchemars du grand monde » De l'art de pointe à la singularité

Stéphane Lépine

Numéro 30 (1), 1984

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/28440ac>

[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

Lépine, S. (1984). « Les cauchemars du grand monde » : de l'art de pointe à la singularité. *Jeu*, (30), 120–133.



«Sorte de lecture au ras du texte»: la mise en scène de Gilbert Turp. Photo: Martin L'Abbé.

## « les cauchemars du grand monde » de l'art de pointe à la singularité

Pièce de Gilbert Turp; mises en scène de Gilbert Turp, Claude Poissant et Jean-Luc Denis; fragment de Marie-France Bruyère intégré aux trois mises en scène; assistance aux mises en scène et régie: Laurent Bussières; scénographie: Mario Bouchard; vidéo: Martin L'Abbé assisté de Marie-France Bruyère; musiques originales: Gilbert Turp et Jean Décarie; directrice de production: Marie-France Bruyère. Avec René Richard Cyr (Junior), Luc Morissette (Vendôme) et Lucie Routhier (Léonie). Production du Théâtre Petit à Petit présentée à la salle Fred-Barry du 12 janvier au 4 février 1984.

### questions de mise en scène

Considérons d'abord le fait que toute représentation théâtrale se donne à lire dans ce mariage signifiant (qu'elle cristallise en quelque sorte) entre la matière textuelle et son organisation matérielle<sup>1</sup>.

Le texte théâtral fut pendant longtemps conçu et considéré comme oeuvre littéraire. La formation classique obligeait l'étudiant à une lecture (précieuse) des grands auteurs et des grands textes. C'est ainsi qu'au regard de la traditionnelle explication de texte, l'oeuvre dramatique se voyait accorder une approche semblable, sinon identique, à celle avec laquelle on analysait Bossuet ou Balzac. Aujourd'hui, de considérer le texte théâtral, au-delà de sa stricte littéarité<sup>2</sup>, comme une partition écrite s'insérant comme un élément essentiel, mais non pas unique, à l'intérieur du système global de la représentation apparaît comme une évidence. Du moins, pour qui veut bien admettre que le théâtre est d'abord (et peut-être avant tout) un art de la scène.

De ce fait, le théâtre vu comme pratique, et non plus uniquement comme texte, devient une manifestation artistique inscrite dans le sens d'une organisation d'éléments qui, mis en rapport avec plus ou moins d'efficacité, viennent structurer et éclairer une intention précise tirée d'une oeuvre dramatique ou d'un argument de base. La représentation théâtrale devient, dans ce cas, autre chose qu'une simple récitation de texte. Et le texte dramatique cesse d'être lu comme oeuvre littéraire. Est liée à cette prévalence d'un théâtre « représenté »<sup>3</sup>, une prise en charge de plus en plus importante du théâtre par les praticiens et, plus spécialement, par les metteurs

1. Cet énoncé de base ne cherche aucunement à exclure tout un travail théâtral où la parole est occultée ou alors totalement mise à l'écart. Il y a d'ailleurs toujours, dans toute représentation théâtrale, *du texte* ou, plus précisément, un argument fondateur (canevas, intrigue, intention, etc.) qui offre matière à organisation spatiale, à élaboration formelle.

2. Littéarité: caractère d'un texte considéré comme littéraire.

3. Il va sans dire que le texte théâtral continue à être lu et que l'on ne saurait imaginer d'oppositions entre une conception littéraire et une autre plutôt « spectaculaire » du théâtre sans être totalement arbitraire. D'ailleurs, lire le théâtre dans son fauteuil n'est pas interdit (l...) et ne fait pas de ce texte lu un objet uniquement littéraire, donc sans réelle valeur dramatique.

en scène. À ce qu'il est convenu d'appeler le « règne » du metteur en scène, perceptible de façon plus nette encore en Europe de l'Ouest, correspond une situation qu'il serait intéressant de placer dans un contexte historique.

« Si l'on admet, comme le suggère André Veinstein, que l'oeuvre dramatique exige, pour exister, d'être « écrite » *et* (je souligne) représentée, il apparaît que le texte est soumis au choix du metteur en scène et que la représentation, qui résulte de l'emploi de différents moyens d'interprétation scénique, est son oeuvre. »<sup>4</sup> La mise en scène, considérée de prime abord comme la réalisation de la représentation, comme la démarche visant à « donner à voir », prend aujourd'hui une signification plus précise et, à la fois, des dimensions plus vastes. Si la mise en scène désigne fondamentalement l'activité permettant le passage du texte à sa représentation dans l'espace, elle entend aussi l'ensemble des codes de la dramaticité<sup>5</sup> qu'elle sollicite, agence, organise, ceci dans le but avoué de faire sens, de donner une certaine interprétation de l'oeuvre. Cette idée d'une représentation comme système de signes participe d'une réforme entreprise récemment par certains théoriciens<sup>6</sup>. Mais ce qui, à première vue, pouvait n'être qu'une contribution « scientifique » s'avère finalement le principe fondateur de toute une réflexion nouvelle qui a tâté fait de bousculer le travail des praticiens, amenés à repenser leurs recherches. « Tout effort sérieux pour réformer notre théâtre se dirige instinctivement vers la mise en scène [et l'on est] surpris de constater que c'est alors au problème dramatique tout entier que l'on s'attaque. »<sup>7</sup> Pourtant, ici au Québec, où les comédiens continuent à détenir un pouvoir implicite sur l'activité théâtrale<sup>8</sup>, le travail du metteur en scène est encore méconnu (ou inconnu), suspect et parfois même redouté. Toute une tradition de jeu basé sur l'émotion et imperméable à toute volonté d'encodage, à toute technicité<sup>9</sup>, tradition à laquelle s'accroche d'ailleurs toute une génération de comédiens québécois, est ici remise en cause par cette conception de la mise en scène qui accorde à l'acteur une fonction à l'intérieur d'un système plutôt que de lui faire porter tout le message<sup>10</sup> de l'oeuvre.

Une réflexion suivie sur la mise en scène, un travail sérieux et approfondi sur les voies/sens possibles que peuvent prendre la représentation entraînent une réévaluation systématique des valeurs et des enjeux de la production dramatique. Ainsi, par exemple, à l'identité entre la représentation de la réalité et la réalité même habituellement encouragée dans l'art bourgeois, le metteur en scène peut vouloir opposer (et encourager) une production qui permet un rapport de non-identité entre le réel et le représenté, qui « transcende » la réalité pour en faire émerger le caractère symbolique. De la même façon, il est permis de croire que le travail de mise en scène

4. André Veinstein, *La Mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Flammarion, 1955, p. 5.

5. Nous pouvons définir la dramaticité comme le caractère spécifique du texte théâtral et les codes de la dramaticité comme tous les éléments (langue, structure, personnages, etc.) intégrés à la représentation.

6. Voir, par exemple, Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Éd. Sociales, coll. Classiques du peuple « Critique », 1978, p. 29; Patrice Pavis, *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1976; ou Ardré Helbo, *Sémiologie de la représentation*, Bruxelles, Éd. Complexe, 1975.

7. Adolphe Appia, *L'Œuvre d'art vivant*, Paris-Genève, Atar-Billaudot, 1921, p. 70.

8. Par exemple, il est à remarquer que nos théâtres institutionnels étaient encore, jusqu'à tout récemment, tous dirigés par des comédiens. Jean-Louis Roux dirigeait le T.N.M., Gilles Pelletier et Françoise Graton, la N.C.T., Jean Gascon, le Festival de Stratford et Jean Duceppe ainsi qu'Yvette Brind'Amour, toujours à la direction artistique de leurs compagnies.

9. Technicité qui est pourtant fondamentale chez les mimes qui, récemment, ont fermement démontré, en quelques productions remarquables, toutes les possibilités d'un art qui allie émotion et technique.

10. Il faut entendre le message comme l'ensemble des intentions tirées d'une oeuvre, organisées selon un certain code et transmises au récepteur potentiel.



puisse s'orienter dans le sens d'une abolition des normes psychologiques traditionnelles (télévisuelles) attribuées aux personnages et d'une recherche d'espaces théâtraux désinvestis et dés-affectés où l'acteur serait mis en jeu.

#### «un regard plus qu'une chorégraphie»

À cet égard, la production des *Cauchemars du grand monde* de Gilbert Turp opère sans contredit un détournement par rapport à l'unidimensionnalité habituelle du théâtre québécois et vient souligner la contribution du metteur en scène dans l'élaboration d'un spectacle. En effet, trois mises en scène du même texte, signées par trois metteurs en scène différents, devaient être présentées, et ce, dès la création de l'oeuvre. Il est courant qu'une pièce connaisse, lorsqu'elle a franchi le cap de sa création et qu'elle fait dorénavant partie de ce qu'il est convenu d'appeler le «répertoire», plusieurs productions qui, chaque fois, viennent renouveler ou réactualiser le sens. Cette relecture de l'oeuvre permet de demeurer attentif aux besoins et aux changements perpétuels observés tant chez le public que chez les praticiens eux-mêmes. Dans ce cas-ci, le Théâtre Petit à Petit, qui se définit comme un collectif de création et d'animation, opte pour la multiplicité des points de vue dès la création du texte. Ce projet reste toutefois clair dans ses intentions: il ne s'agit pas de faire prévaloir le travail du metteur en scène sur celui des autres producteurs de sens à l'intérieur du spectacle. À cet égard, la méfiance ou la réserve exprimées devant le primat possible de la mise en scène sur la représentation globale réduiront le projet à un simple exercice de style retenu et sage. Seule la production préparée par Jean-Luc Denis, résultat d'un travail de restructuration complète du texte et d'une maîtrise sévère dans la direction d'acteurs et dans le rythme, s'avère réellement judicieuse. De cette façon, et à cause sans doute de certaines limitations de temps et de moyens techniques, *les Cauchemars du grand monde* n'aura pas connu trois mises en scène réellement différentes, mais plutôt trois «illustrations» marquées



Vendôme dans la mise en scène de l'auteur. Photo: Martin L'Abbé.



par le respect et la mesure, dont une seule se détache avec une proposition franchement intéressante. Plutôt que de permettre une véritable remise en question des cadres traditionnels, cette production « à trois dimensions » se contentera de son aspect éducatif. En effet, ce projet éclairait sans contredire le spectateur sur la nature et la raison d'être de la mise en scène. Il démontrait aussi la nécessité de ne jamais dissocier le texte dramatique des conditions de sa production, la nécessité pour la représentation d'unir, répétons-le, matière textuelle et organisation scénique. Ce processus de création imposé ici permet aussi d'établir un rapport (critique) nouveau avec le spectateur et d'envisager une réforme possible de la création d'œuvres dramatiques spécifiquement faites pour la scène. Quiconque aura assisté aux trois représentations aura, du même coup, été en mesure de juger de la multiplicité des approches possibles. De là découle cette responsabilité nouvelle du public qui, dérogeant à sa passivité habituelle, peut outrepasser cet état de contemplation dans le noir de la salle<sup>11</sup>. Aussi, ce projet de représentation « tripartite », s'il permet au spectateur « d'approfondir l'impact de la mise en scène (rythme, ton, interprétation, format) sur un texte »<sup>12</sup>, se révèle une manière risquée et audacieuse de démontrer la qualité de la partition écrite, capable ou non de supporter plusieurs traitements, plusieurs lectures. En cela, Gilbert Turp avait raison de dire que chaque proposition se présentait comme un point de vue et non comme une réelle recreation du texte : « un regard plus qu'une chorégraphie ».

#### **regard brechtien sur le crépuscule des dieux ou marcel dubé « revisité »**

Si *les Cauchemars du grand monde* est un texte mineur, si sa pertinence autant thématique que formelle demeure des plus discutables, il garde toutefois un intérêt évident dans le contexte de la dramaturgie québécoise actuelle. Semble succéder, en effet, aux recherches entreprises par le Jeune Théâtre, aux efforts de socialisation et de décentralisation du théâtre, toute une nouvelle génération d'acteurs peu enclins au regroupement, individualistes, et d'auteurs soucieux de renouveler la dramaturgie. Le texte dramatique, s'il n'est pas considéré comme une donnée préalable à la production, connaît une résurgence importante. Toutefois, ces textes, pour parvenir à leurs représentations, empruntent cette démarche de « collégialité » répandue au cours des années 1970. L'auteur et son texte s'inscrivent alors dans un collectif de création, s'intègrent comme un élément parmi tous les autres dans la vaste structure signifiante que peut être la représentation théâtrale. De la création collective, le Théâtre Petit à Petit, pour le citer en exemple, emprunte la démarche, le modèle, qu'il porte, pour ainsi dire, à maturité.

Le texte de Gilbert Turp, créé en « collégialité » et à l'intérieur d'une équipe de travail non hiérarchisée, a donc été présenté dans les meilleures conditions qui soient. Toutefois, l'intérêt d'un tel processus de création, répondant singulièrement aux besoins actuels des praticiens et aux attentes du public, ne permet pas de masquer la faiblesse évidente du texte. Ce deuxième texte (produit) de Gilbert Turp est

11. « Vous n'êtes plus le public aux écoutes, de l'autre côté du mur. [...] Vous n'avez pas à nous juger d'en bas, comme des grenouilles contemplant des oiseaux. » (Peter Handke, *Outrage au public*, Paris, L'Arche, coll. « Scène ouverte », 1968, p. 20-21.)

12. Robert Lévesque, « *Les Cauchemars du grand monde*: variations sur une même pièce », *Le Devoir*, vendredi 20 janvier 1984, p. 12.





Léonie, Junior et Vendôme dans la mise en scène de Claude Poissant. Photo: Martin L'Abbé.

construit comme une suite de tableaux décrivant la trajectoire apparemment tragique du personnage principal, Vendôme, dans une alternance de scènes « réalistes » et de cauchemars. Conçu comme un « drame burlesque » (selon les dires de l'auteur), *les Cauchemars du grand monde* prend plutôt l'allure d'un petit drame bourgeois portant sur la décrépitude morale et physique d'un médecin d'Outremont. Écrite entre juillet 1979 et décembre 1980, donc au moment du référendum québécois, cette histoire d'une dépression, si elle n'exprime pas symboliquement une dépression collective, témoigne sans nul doute de la « débandade morale d'une certaine élite sociale ». Cet intérêt porté au trouble dont est victime une certaine classe dirigeante, aux bouleversements ressentis, très douloureusement, par la bourgeoisie québécoise nous ramène, étonnamment, à une dramaturgie peu intéressante, d'abord préoccupée de réalisme social et psychologique, et dont Marcel Dubé s'est fait le digne représentant. Le drame de Vendôme<sup>13</sup>, qui voit soudainement son univers s'écrouler, ses codes d'honneur, ses petits pouvoirs et ses valeurs bafoués, est semblable (pour ne pas dire directement emprunté) à celui de Régis, héros déchu du *Réformiste ou l'Honneur des hommes* de Marcel Dubé. Tous deux sont des pères de famille réactionnaires, des hommes de pouvoir ressentant avec douleur et dans la solitude l'abolition de ces codes d'honneur auxquels ils s'accrochent désespérément. Tous deux ont une femme dont la meilleure qualité semble être l'absence, une maîtresse arriviste, un fils et homosexuel et drogué. Tous deux font des « cauchemars » qui constituent des tableaux autonomes, parallèles à l'action principale. De plus, dans les deux cas, le drame familial se donne à lire comme métaphore socio-politique, comme le microcosme ou l'image réduite de l'univers

13. « L'individu au complet trois pièces qui, par son pouvoir, affecte notre vie de tous les jours [et qui] semble n'avoir de comptes à rendre à personne » (note tirée du programme), ce même individu que le groupe *Tess Imaginaire* se plaît à décrire sur un mode parodique.



social. Mais alors que la dernière pièce de Marcel Dubé célébrait implicitement l'immolation d'un des derniers représentants d'une certaine classe bourgeoise, quel sens peut prendre le texte de Gilbert Turp en 1984? Derniers relents fratelés d'une petite contestation sociale à prétention brechtienne? Nostalgie d'un art bourgeois soucieux d'une représentation judicieuse du réel et du climat social? Cette filiation thématique laisse perplexe. Alors que le changement de point de vue, que le regard du fils sur la même situation aurait pu avoir le mérite de réactualiser la question, d'en observer les conséquences ou les suites quelques années plus tard, *les Cauchemars du grand monde* jette un éclairage faible et inutile sur des problèmes qui n'ont décidément pas le même sens aujourd'hui. Une réflexion sur les conséquences sociales et politiques que peut avoir l'entraînement au pouvoir de tout un groupe social reste encore à faire.

Par contre, Gilbert Turp impose en filigrane une série de considérations justes et pertinentes sur la confrontation possible avec le pouvoir établi, sur les échecs des mouvements de la contre-culture, sur l'écart de moins en moins grand qui sépare les générations, etc. Autant de questions pertinemment incluses dans la trame événementielle, mais constamment laissées pour compte, banalisées au profit d'un projet de démonstration brechtienne de la lente agonie bourgeoise. Sa construction aussi s'avère plutôt déficiente: les liens entre chacun des tableaux sont cousus de câble blanc et les passages d'un tableau à l'autre, toujours laborieux, font montre d'une mécanique quelque peu grossière.

Finalement, d'une possible tragédie du pouvoir lisible sur plusieurs plans (la dimension politique n'en étant qu'un) ne reste qu'un projet avorté. Vendôme se débat à l'intérieur d'un conflit insoluble, victime des lois dont il se fait l'apôtre; mais plutôt que d'accéder à une dimension tragique, son drame se destine à la pure banalité. De la même façon, l'impossibilité que ressentent le fils et la maîtresse à bien saisir les codes de l'autorité, à contourner le schéma classique des relations de pouvoir, à maintenir un combat contre l'establishment, la raison du père et le pouvoir, est un phénomène sociologique important qui n'est, ici, qu'esquissé.

*Les Cauchemars du grand monde* décrit l'implication astreignante de personnages de trois générations différentes dans une mécanique du pouvoir qui les broie tous à leur façon. Car l'issue fatale de Vendôme qui, suivant la logique des choses, finit par se suicider, n'inaugure aucunement une ère nouvelle, débarrassée de la notion même de pouvoir. La mort du héros ne fait que renforcer le principe d'une société construite comme un échiquier. La seule présence libérée de ce jeu d'échecs et de soumission demeure celle du chat, Calypso, qui, capturé par l'image vidéo, observe le déroulement d'inspiration tragique telle la voix muette d'un chœur représentant la justice et la raison humaines.

#### **gilbert turp et « l'exécution-de-programmes-standards »**

Si Gilbert Turp se montre incontestablement audacieux et méritoire dans son projet, il démontre toutefois peu de hardiesse dans sa mise en scène. Sans grande originalité, cette première mise en scène respecte toutes les maladresses du texte, ne force jamais le sens et opte pour des évidences, sans toutefois saisir l'évidence première, c'est-à-dire ce qui aurait pu constituer la « vérité » du texte. Le spectateur, pour qui il était préférable de voir les trois mises en scène dans l'ordre, se voyait donner, dans cette première production, les clefs permettant d'accéder à l'ensemble du projet. Par

rapport aux deux autres mises en scène, celle de Gilbert Turp n'a d'autre qualité que d'être claire et de livrer toutes les données permettant de juger du travail de déstructuration et de restructuration opéré dans les autres versions.

Sa mise en scène constituait une sorte de lecture au ras du texte, sans distance critique, sans extravagance, sans énergie. Gilbert Turp, sans doute trop près de son texte et incapable d'en dégager un quelconque aspect qui eût permis de focaliser l'attention, s'efforce uniquement de bien rendre son divertissement brechtien. Le public, réuni dans le hall, était accueilli par les trois personnages qui, dans un épisode chanté, se présentaient à lui, dressaient un court tableau préfigurant l'action à venir et décrivant les événements antérieurs au conflit actuel. Procédé souvent utilisé par Brecht qui, par exemple, au début de chacun des tableaux de *Mère Courage et ses enfants*<sup>14</sup>, écrit un court paragraphe d'introduction résumant l'essentiel de l'action. Toutefois, ici, cette chanson-prélude et toutes celles insérées dans le cours de la pièce agissent en guise de contrepoint divertissant, apparaissent inutiles et superflues. Alors que Michel Tremblay utilise ce genre de procédé, qu'il détache un ou plusieurs personnages et les fait se livrer à un soliloque parallèle à l'action, Gilbert Turp cède ici à une volonté maladroite d'imitation du procédé brechtien, sans s'assurer de la cohérence de l'ensemble.

Démontrant tout l'attrait que semble avoir sur lui le théâtre de Brecht, tant dans sa dramaturgie que dans sa réalisation scénique, Gilbert Turp emprunte des formules qui, détachées du contexte et du projet qui les ont vues naître, se révèlent totalement désincarnées et hors de propos et ne manquent d'ailleurs pas de laisser perplexe. Comme le texte, la mise en scène de Gilbert Turp, quoique faisant preuve d'une certaine maîtrise technique, n'est que l'exécution défailante d'un programme, un exercice de reproduction des travaux du maître Brecht dans un contexte neuf. Autant Junior semble nommément la victime d'une hérédité qui le condamne à répéter les gestes du père, à reproduire les mêmes schémas de pouvoir, autant Gilbert Turp se montre le fils spirituel de papa Brecht, bien décidé à déroger au modèle mais, en même temps, attaché à une chaîne de reproduction.

Dans cette mise en scène, l'utilisation de l'espace scénique est tout aussi hésitante. À ce sujet, il serait juste de souligner l'apport de Mario Bouchard à la scénographie qui, avec un décor constitué de paliers échelonnés sur deux murs de la salle Fred-Barry, établissait une base flexible et libérée de toute surcharge. Les quelques rares objets disposés sur scène (fauteuil, table, foyer, porte-parapluie, cadres vides suspendus, etc.) évoquaient l'ameublement bourgeois mais sans jamais figer le sens ni encombrer l'espace. Aussi, à chaque palier, le spectateur était en mesure de reconnaître une des pièces de la maison et de saisir, dans les nombreux déplacements des personnages, le va-et-vient incessant à l'intérieur de cette maison étagée où les gens s'épuisent en tentant de se rejoindre et où ils ne parviennent jamais à se parler *au même niveau*. Malheureusement, aucun des trois metteurs en scène n'aura clairement utilisé ce dispositif, si ce n'est dans le sens d'une représentativité possible du lieu réel. Il aurait été logique et intéressant de voir, d'une mise en scène à l'autre, un emploi différent de ce décor mais, finalement, les suggestions élaborées par le scénographe n'auront servi à rien, chacun y allant d'un usage purement utilitaire, d'un aplatissement ou alors d'une négation totale du sens. De cette façon,

14. Cette pièce de Bertolt Brecht a fait l'objet d'une traduction par Gilbert Turp.





Dans la mise en scène de Jean-Luc Denis, « les membres de ce trio infernal, réunis autour de la table pour un repas de famille, se livrent à un véritable combat de récits ». Photo: Martin L'Abbé.

le vide de la scène et l'absence d'un vrai décor de maison bourgeoise apparaissent comme un manque à compenser et non comme une volonté explicite d'établir une représentation iconique et/ou indicielle<sup>15</sup>.

Cette première des trois productions, respectueuse de l'histoire dans son intégralité et soucieuse de présenter une action et des motifs clairs, n'a fait que souligner la pauvreté du texte, l'examen sommaire qui y est fait de la situation et des personnages en jeu. Elle prenait finalement l'allure d'un traditionnel téléroman du lundi soir où rien n'importe sinon ce qui est dit, où rien de ce qui est dit n'arrive à dépasser le niveau anecdotique. Et alors, dans ce contexte, l'utilisation de la vidéo (tout de même assez importante) pour la transmission de certaines scènes apparaissait curieusement hors de propos. Comme si, à l'intérieur d'un épisode de *la Vie Promise*, on proposait dix minutes d'expériences vidéo ou un documentaire sur le tournage de l'émission! Cela est certainement insolite et amusant, mais guère signifiant. Peut-être s'agissait-il de moderniser le principe de la distanciation brechtienne? Dans ce cas, Lorraine Pintal, dans sa mise en scène de *Dans la jungle des villes*, en faisant intervenir Brecht lui-même comme personnage muet assistant à l'action ou la manipulant à distance, réussissait certainement mieux dans cette entreprise, avec plus de simplicité et de pertinence, avec une plus grande efficacité et sans faire appel à tout un appareillage supposément moderne.

15. « La terminologie de Peirce, nous dit Anne Ubersfeld, classe les signes en indices, icônes et symboles: l'indice est dans un rapport de contiguïté avec l'objet (par exemple fumée-feu) auquel il renvoie; l'icône soutient un rapport de ressemblance avec l'objet dénoté (ressemblance sous certains rapports: ainsi le portrait). » (Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, p. 29.)



### claude poissant et l'effet de mode

Alors que Gilbert Turp se satisfait de l'exécution (peut-être talentueuse — et encore! — dans sa réalisation technique, mais des plus discutables dans son projet même) d'un programme, Claude Poissant aborde une réflexion sur l'oeuvre, impose une lecture pertinente quant à la relation père-fils mais cède, lui aussi, dans la réalisation de son projet, à certains effets accrocheurs, à des méthodes séduisantes, mais peu signifiantes. La vidéo est devenue au théâtre un véritable fléau. Alors que tout un cinéma à succès, durant les dernières années, cinéma fait par des réalisateurs venus directement du domaine de la publicité, baigne dans le « formol du formalisme »<sup>16</sup>, le théâtre semble lui aussi devoir céder à la mode: personnages inconsistants, dialogues creux, rythme syncopé, inclusion de la télévision, du magnétophone et des écrans cathodiques constituent les ingrédients du show-qui-pogne! S'il s'agissait pour le moins d'un questionnement sur l'influence que peut détenir la technologie et les autres médias sur le théâtre. Mais non! On fait dans le multidisciplinaire, parce que ça fait chic, et on présente des productions qui ont l'air de spectacles sons et lumières sur le gazon de l'Oratoire. . .

Claude Poissant, malgré la (re)lecture attentive qu'il semble avoir faite du texte, privilégie le spectaculaire à l'analyse. Plutôt que de nous affecter en profondeur, il tente de nous séduire avec des clichés standards. Pourquoi, par exemple, avoir enregistré certains dialogues sur bande? Alors que le magnétophone aurait pu devenir un instrument porteur de sens, d'un sens qui soit maintenu clairement et judicieusement, il devient ici le moyen de réaliser certains effets-surprise aussi superficiels que gratuits. Et dans son cas à lui, cela est d'autant plus dommage que le « glamour » camoufle un travail de décryptage du texte qui est parfois étonnant.

Plutôt que de considérer *les Cauchemars du grand monde* comme un drame bourgeois à la Marcel Dubé revu et corrigé à la hâte, Claude Poissant aborde le texte avec une apparente désinvolture et donne au drame (si vraiment drame il y a) une dimension proprement burlesque. Ses personnages, quoique toujours typés et caricaturaux, agissent avec détachement, ceci à la suite de Léonie qui se montre ici maîtresse du jeu, jouant à la Brecht<sup>17</sup> et faisant des scènes comme au théâtre. . . Elle, et les autres par la même occasion, use du théâtre avec frivolité ou grandiloquence, comme simulacre d'un drame qui reste inscrit, subtilement, en filigrane, qui se voit réprimé sous un jeu en clin d'oeil pour resurgir dans les scènes finales avec une force et une intensité surprenantes.

Mis à part l'aspect caricatural accordé aux personnages et aux actions (ce qui sauve un peu la faiblesse du propos) et l'agilité démontrée par le metteur en scène, l'attrait essentiel de cette production réside sans aucun doute dans le fait d'avoir attribué à Léonie le rôle de l'observateur, du sujet extérieur au conflit. Ainsi, le conflit père-fils, les jeux de pouvoir et toute la thématique-à-la-Dubé sont considérés extérieurement et sont dégagés de ce réalisme psychologique si contraignant. Car, en adoptant le point de vue du fils, Gilbert Turp n'avait pas réussi à créer cette distance suffisante permettant de renouveler le genre, de reconsidérer la trame déjà archiconnue. Ici, le drame bourgeois vu par la fille de l'est prend des allures burlesques d'abord et se

16. Expression empruntée à André Belleau. Voir *Liberté* 149, octobre 1983, p. 153.

17. Léonie indique au régisseur les changements d'éclairage, porte un commentaire sur la hauteur des marches, passe directement en coulisses plutôt que de contourner un mur qui, de toute façon, n'est pas là, etc.



Vendôme, Junior et Léonie dans la mise en scène de Jean-Luc Denis. Photo: Martin L'Abbé.

révèle ensuite dans toute sa gravité lorsque Léonie se rend compte de la dépendance dont elle est victime, du pouvoir qu'elle subit, elle aussi, en tentant d'accéder à ce monde.

Mais, quoi qu'il en soit, les quelques traits d'analyse psychologique vraiment appuyés, le travail de banalisation apparente et de dédramatisation du propos n'auront pas réussi à corriger les défaillances du texte initial. Tout comme la souplesse et le charme de la mise en scène n'auront pu faire pardonner cet emploi injustifié des éléments visuels et sonores constituant la panoplie d'un art de pointe. La fidélité de Claude Poissant à la trame événementielle et anecdotique établie par Gilbert Turp ne l'aura pas empêché de couper certains passages laborieux, de mieux raccorder les tableaux les uns aux autres, mais elle l'aura retenu dans toute démarche de réécriture.

#### **jean-luc denis et l'art de la singularité**

D'abord, il y a les simples exécutants qui, avec plus ou moins de talent, retransmettent des modèles et exécutent des programmes. À ceux-là, nous serions tentés de rappeler la phrase d'Auguste Rodin qui disait: « Un art qui a de la vie ne reproduit pas le passé; il le continue. » Et puis, il y a les jongleurs: manipulateurs d'effets spéciaux, performers parfois brillants qui misent beaucoup sur la séduction mais qui, s'ils ne se contentent pas de s'imiter impunément et d'honorer toujours leur méthode sans surprise, parviennent parfois à se découvrir une âme. Et enfin, il y a ceux qui, singulièrement, se livrent à un travail incomparable et *nécessaire*. Ils sont inimitables, parfaitement originaux et fidèles qu'à eux-mêmes. Jean-Luc Denis est de ceux-là.

À partir du texte de Gilbert Turp, Jean-Luc Denis, dernier des trois metteurs en scène



*Les Cauchemars du grand monde* dans la mise en scène de Jean-Luc Denis où « chacun provoque l'autre, [où] tous s'entraînent ensemble dans un cinglant échange de répliques où le perdant est celui qui se retrouve à cours d'argument ». Photo: Martin L'Abbé.

à se plier à l'exercice, a reconstruit une autre pièce qui, s'il n'en est pas l'auteur, semble lui appartenir en propre. En se livrant à un travail de restructuration systématique de la matière textuelle, Jean-Luc Denis n'a conservé que l'essentiel du texte, faisant surgir l'aspect fondamental de ces cauchemars: la lutte pour le pouvoir et les rapports qui en résultent, infernaux, dans une cellule familiale. Il abolit la structure narrative et crée une autre progression dramatique, non pas liée à un enchaînement de situations ou d'anecdotes, mais plutôt construite à même une fureur grandissante des personnages qui, de par la répétition incessante (et percutante) de certains extraits ou de certaines répliques, parviennent à une sorte de catastrophe finale, c'est-à-dire au dernier et principal événement de cette tragédie du pouvoir. Pris (emprisonnés) dans l'arène de la maison bourgeoise, les membres de ce trio infernal, réunis autour de la table pour un repas de famille, se livrent à un véritable combat de récits. Chacun provoque l'autre, tous s'entraînent ensemble dans un cinglant échange de répliques où le perdant est celui qui se retrouve à court d'arguments. Les tableaux, marqués par le bruit agressant d'une sonnerie, s'enchaînent à un rythme frénétique, l'un des personnages décidant d'y mettre brutalement un terme au moment où il perd du terrain. C'est alors qu'il déclenche la sonnerie pour reprendre le contrôle de la scène. Tous se volent les répliques, disent le texte de l'autre avant qu'il puisse en user comme argument ou défense, jouent à l'autre et se jouent de l'autre jusqu'à l'épuisement final/fatal de toutes les ressources. À ce moment, l'enjeu du texte de Gilbert Turp apparaît avec toute la force, la violence et la pertinence que l'auteur lui-même n'avait su démontrer aussi brillamment.

Certains ont pu se demander si cette mise en scène pouvait être présentée toute seule, sans le support de la version intégrale et linéaire du texte. En effet, il est vrai



que cette troisième mise en scène en renonçant à une progression dramatique traditionnelle, risque de dérouter le spectateur en quête d'une belle histoire! Toutefois, le travail de Jean-Luc Denis, quoiqu'il ait été conçu à l'intérieur d'un projet bien particulier de mises en scène et qu'il ne puisse être jugé que par rapport à un ensemble, témoigne d'un souci de renouveler les formes dramatiques et le traitement narratif. L'originalité et l'intérêt de ce projet consistent justement dans la façon singulière de restituer la fable, à l'intérieur du programme authentiquement subversif que Jean-Luc Denis s'est fixé.

La pratique de Jean-Luc Denis est périlleuse, à la fois séduisante et froide, débordant toutes les notions de mode et les récupérant toutes. Il produit un art (*sic*) absolument singulier et original qui s'impose avec force à tous les imitateurs. Il produit un modèle dont les imperfections et les anomalies ne font que renforcer et réaffirmer la beauté et la perfection. Un modèle qui entraînera sans doute une mode et que d'autres metteurs en scène transcriront sans foi ni âme.

### **hommage**

En quelques lignes seulement, il faudrait souligner la performance remarquable des trois comédiens, leur générosité, l'attention et le brio avec lesquels ils ont su imposer trois compositions fortes, nuancées, précises. Parler aussi sans avoir l'air de reprendre des formules toutes faites du talent qu'ils ont démontré, de leur grande disponibilité, de leur adresse et de leur virtuosité. René Richard Cyr, Luc Morissette et Lucie Routhier ont donné à leur rôle une richesse qu'une simple lecture du texte ne nous aurait pas permis d'entrevoir. Ils se sont imposés tous les trois, conjointement, dans une interprétation tantôt chaleureuse ou séduisante, tantôt racoleuse ou émouvante, tantôt froide et retenue, mais toujours parfaitement contrôlée. Le travail de ces trois comédiens est en tous points mémorable.

### **de l'art de pointe à la singularité**

Malgré toutes les réserves exprimées, malgré les maladresses et les faiblesses liées à l'écriture de la pièce, la production des *Cauchemars du grand monde* marque un pas important dans le développement de la mise en scène au Québec. Ce projet du Théâtre Petit à Petit aura permis de rassembler autour d'un même événement différentes voies perceptibles actuellement, de faire communier des idées et des gens, de créer un réseau d'échanges singulièrement enrichissant. Pour le spectateur qui n'a pas craint de risquer l'expérience, la découverte d'une véritable recherche théâtrale, d'applications non standardisées lui aura été possible.

Cet événement exprimait très certainement un refus de la part de certains praticiens de répéter toujours les mêmes schèmes, les mêmes procédés. Ce refus n'a peut-être pas amené une proposition réellement satisfaisante mais, malgré sa confusion et son inachèvement, le projet demeure singulier, nécessaire et d'une irréductible unicité. De cette production à trois dimensions des *Cauchemars du grand monde* de Gilbert Turp se dégage la rumeur d'une mutation de la pratique théâtrale québécoise.

**stéphane lépine**