

« Alanienouidet »

Dominique Lafon

Numéro 63, 1992

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/28004ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Lafon, D. (1992). Compte rendu de [« Alanienouidet »]. *Jeu*, (63), 166–167.

Bogachov en Lensky aurait emporté la vedette, parce qu'il possède l'assurance d'Onéguine et le sens de l'émotion de Tatiana; la voix est malencontreusement infligée d'un vibrato obstiné qui transforme les notes tenues en trilles insidieux et les rend souvent désagréables. Il faut ajouter que les déficiences de la mise en scène n'étaient pas de nature à les aider dans leur recherche du ton juste pour leur personnage respectif. Mais à la tête de l'orchestre, Semyon Vekshtein veillait à tout. Grâce à lui, cette première à Montréal du chef-d'œuvre de Tchaïkovski, chanté en russe, a réveillé chez plusieurs le désir de la découverte au lieu de conforter le goût du déjà vu.

Alexandre Lazaridès

COUPS D'ŒIL

«Alanienouidet»

Texte de Marianne Ackerman et de Robert Lepage. Traduction française : Jean-Frédéric Messier; traduction en mohawk : Frank Natawe; collaboration : culture et histoire huronnes-wendat : Yves Sioui Durand; mise en scène et décor : Robert Lepage; costumes : Jean-Yves Cadieux; éclairages et assistance au décor : Lucie Bazzo; musique : Robert Caux. Avec Marie Brassard, Anne-Marie Cadieux, Robert Caux, Yves Sioui Durand, Gérald Gagnon, J. Michel Henry, Randy Hughson, Denys Lefebvre et Tom Rooney. Production du Centre national des Arts présentée en anglais du 21 janvier au 1^{er} février et en français du 4 au 29 février 1992.

Une fuite dans le mythe de l'acteur

Alanienouidet, c'est le nom qu'offre, en 1826, un groupe de jeunes Hurons à l'acteur britannique

Edmund Kean venu chercher en Amérique du Nord un nouveau public moins prévenu contre lui que la société londonienne choquée par ses écarts de conduite et le scandale d'une liaison adultère. C'est donc un acteur «extradé», «ostracisé» par un milieu auquel seul son talent lui avait permis d'accéder, que met en scène la pièce dont le titre dit assez qu'il y sera question d'identité. L'anecdote histo-

Randy Hughson dans *Alanienouidet*, production du Centre national des Arts, à Ottawa.



rique autorise cette lecture. À son retour à Londres et jusqu'à la fin de sa vie, Kean arborera son costume et son identité de chef huron qui lui confèrent une dignité autre, inaliénable, qui lui permet de vivre l'exclusion comme un honneur.

Robert Lepage et Marianne Ackerman construisent l'intrigue d'*Alaniénouidet* en fonction de deux mouvements contradictoires : la déchéance de l'acteur shakespearien, dont la tournée s'abîme dans de multiples beuveries, et son ascension dans le rituel d'autorisation indien qui le sacralise comme chef spirituel. Le concept scénique explicite ce double mouvement en superposant deux lieux scéniques. Le lieu clos de la Maison longue amérindienne, où se déroulent des scènes troubles qui mettent en présence les organisateurs d'une tournée catastrophique, est le lieu de la rencontre avortée de Kean et du public blanc. Le toit de la Maison longue sert de plateau à une double théâtralisation, celle du spectacle shakespearien et celle du rituel huron.

Cette aire du jeu est symboliquement délimitée, d'une part, par le rideau rouge du théâtre conventionnel et, d'autre part, par deux immenses sapins qui dominent le plateau et ouvrent l'espace scénique sur l'univers référentiel de la forêt indomptée et authentique. La répartition du public, de part et d'autre de ce lieu transversal, n'est pas sans rappeler les mises en scène de l'époque baroque où le spectateur était projeté dans son propre reflet, et convie l'auditoire à une communion collective dans un espace spectaculaire qui abolit la frontière scène-salle. Il n'est pas jusqu'à l'identité du public qui ne soit bouleversée dans cette mise en situation d'une problématique multiculturelle. On comprend alors que le texte s'écrive dans la polyphonie linguistique puisqu'il s'énonce conjointement en français, en anglais et en mohawk. Les références théâtrales n'échappent pas à ce « mixage », qui présentent des extraits d'*Hamlet*, des apparitions de l'Arlequin de la commedia dell'arte et des numéros de cirque, comme le lancer de couteaux grâce auxquels certains Indiens, tel Zacharie Vincent, le « dernier huron », parvenaient à subsister.

Est-ce à dire qu'il s'agissait pour le C.N.A. de

présenter, alors même que se tenait au Musée des Beaux-Arts une exposition de peintures du début du XIX^e siècle, dont une salle entière était consacrée aux Amérindiens, une illustration, ce qu'on appelle dans la Capitale une vignette lorsqu'elle figure au programme de l'animation des visites du Parlement? Le projet relève bien, pour une part, du documentaire. Mais il serait naïf de ne pas déceler, au-delà de la peinture, du tableau, une volonté politique qui s'inscrit tout à la fois dans l'actualité récente et dans la vocation de l'institution culturelle qu'est le C.N.A. Car ce multiculturalisme exhibé, pour aussi faiblement dramatisé qu'il soit, n'en révèle pas moins certains choix idéologiques. Il n'est sans doute pas indifférent que le jeune Québécois (?) soit séduit et « violé » par la femme de l'organisateur de la tournée Mary Barnes, que la jeune Indienne maîtresse de Kean se suicide pour avoir été retirée de la distribution d'*Hamlet* où elle devait jouer Ophélie. Ces liaisons sexuelles, scéniquement représentées, sont les seuls conflits autour desquels se construit l'intrigue. Ainsi la problématique collective est-elle réduite à des aventures individuelles qui, pour métonymiques qu'elles soient, n'en permettent pas moins d'éviter toute contextualisation politique. Dans cette perspective, l'étagement du dispositif scénique, qui stratifie les différentes cultures, interdit, lui aussi, toute prise de position, chacun restant « à sa place ».

Le théâtre entretient, on le sait, de curieux rapports avec l'Histoire, le recours au passé n'étant bien souvent qu'un détour pour dire les tensions du présent. *Alaniénouidet* ne réussit pas à rejoindre le présent, lui préférant la fuite dans le mythe de l'acteur, dans l'esthétique ritualisée, lieux qui subliment les contradictions de l'identité. Mais n'était-ce pas, après tout, le but ultime de la production que de ne pas dire l'actualité en la transposant dans une anecdote cautionnée par l'Histoire et... le théâtre?

Dominique Lafon