

Kingston Summer Festival 94 Un festival de théâtre à Kingston

Johanne Bénard

Numéro 72, 1994

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/28764ac>

[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

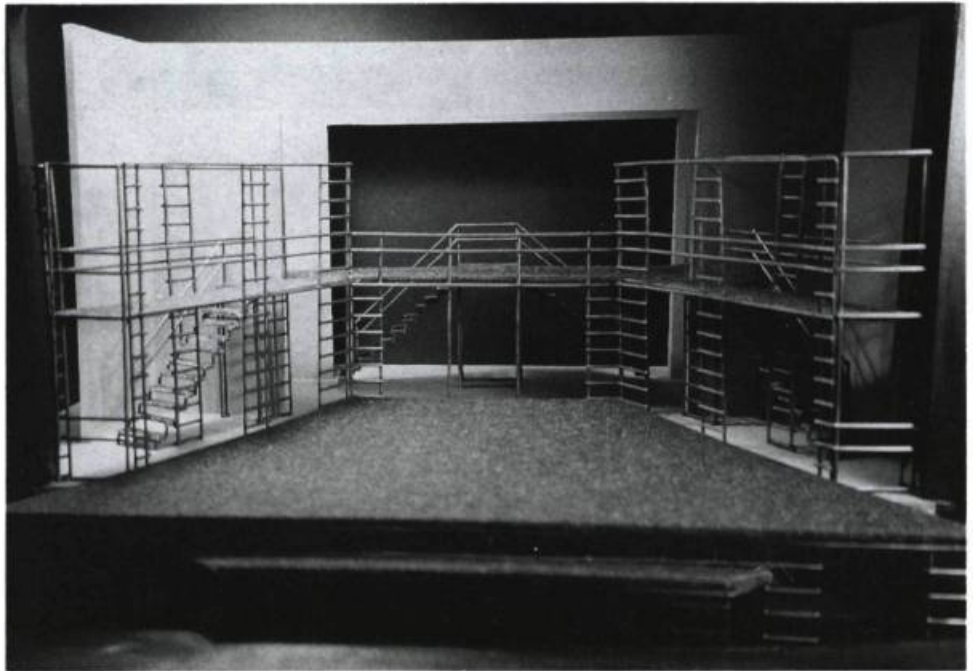
Bénard, J. (1994). Kingston Summer Festival 94 : un festival de théâtre à Kingston. *Jeu*, (72), 117–123.

Kingston Summer Festival 94

Un festival de théâtre à Kingston

Kingston ? Le nom vous dit quelque chose ? L'année 1994 a mis, pour le Québec, la ville sur la carte. À cause d'une histoire de collègue militaire bilingue ou d'école française en péril, les médias en ont fait la une. Et puis la fin de semaine de la Saint-Jean, Richard Desjardins est allé là-bas donner son dernier spectacle solo...

De même, par-delà les querelles linguistiques et politiques, la ville a été l'hôte, cet été, d'un premier festival de théâtre (et de musique). La programmation était intéressante. Les organisateurs de l'événement ont vu grand. Ils ont voulu rivaliser avec les deux grands



Maquette de la scénographie passe-partout conçue pour la scène du Grand Theatre à l'occasion du Festival.

frères que sont, en Ontario, les festivals de Stratford et de Bernard Shaw. Gageons que le festival du Grand Theatre, au fil des ans, attirera de plus en plus d'amateurs de théâtre : d'Ontario et d'ailleurs. Car le festival d'été de 1994 est de bon augure.

Les productions étaient toutes en anglais. Mais le Québec aurait pu y trouver son compte. Moins, comme les organisateurs du festival y avaient pensé, parce qu'on y trouve des comédiens et des metteurs en scène québécois (ayant été liés pour la plupart avec le théâtre Centaur ou le Centre Saidye Bronfman) que pour les pièces qui ont été présentées. D'abord, la dramaturgie canadienne-anglaise, que l'on se met maintenant à découvrir au Québec, était bien représentée : *Fire*, une comédie musicale de Paul Ledoux et de David Young et *I Am Yours* de Judith Thompson. Puis le presque classique britannique de Tom Stoppard, *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*, et la pièce de l'américain David Mamet, *Oleanna*, présentée deux fois (en version originale et en français) à Montréal l'hiver dernier.

Fire

On a ouvert le Festival, littéralement, avec tambours et trompettes. Même pour ceux qui, comme moi, ne raffolent pas du genre comédie musicale, la pièce de Paul Ledoux et David Young, *Fire*, a marqué d'assez bons points.

Certes, mais cela pourrait être l'une des règles du genre, l'intérêt de la pièce ne tient pas au texte. Toute la place est donnée à la musique et à la performance des acteurs/ chanteurs. Or, il faut dire que l'alliance du rock et du gospel, à la base de la « trame sonore » comme de l'intrigue, est plutôt heureuse. La culture américaine, avec son lot de mythes populaires, a fourni un sujet en or : les biographies du chanteur et musicien rock Jerry Lee Lewis et de son cousin télé-évangéliste, Jimmy Swaggart.

Du mythe à la comédie musicale s'échangent les mêmes symboles (un peu simples) et les mêmes stéréotypes. Partagés entre le bien et le mal, la religion et le rock ; rivaux par leur destin comme à cause de leur amour pour la même femme (seul personnage féminin qui semble malheureusement drainer *tous* les stéréotypes féminins), Cale et Herchell Blackwell (frères plutôt que cousins) apparaissent comme des personnages de caricature dans une pièce aux accents un peu moralisateurs. Mais les numéros musicaux nous font



Fire de Paul Ledoux et David Young : « Rit-on de la parodie ou de ce qui serait, au premier degré, un sermon destiné à la télévision ? »
Sur la photo : Grant Heckman et Gord Love.
Photo : Bernard Clark.

avaler la pilule. De même pour les sermons du télé-évangéliste, joué avec brio par Alain Goulem. Ces sermons, du reste, constituent peut-être la partie la plus intéressante de toute la pièce. La parodie n'est pas sans ambiguïté. On se demande si la copie exagère les traits de l'original ou si l'imitation colle au plus près des discours télé-évangélistes. Rit-on de la parodie ou de ce qui serait, au premier degré, un sermon destiné à la télévision ?

Disons enfin qu'une part des bons points accordés à la production revient à la scénographie. Non seulement on n'a pas cherché à imiter le spectaculaire et le faste des habituelles comédies musicales à l'américaine, mais encore on a choisi de s'éloigner aussi du naturalisme. C'est que, faisant contre la mauvaise fortune des restrictions budgétaires bon cœur, le Grand Theatre a opté pour un décor passe-partout qui allait convenir pour tout le Festival. Il s'agit d'une construction à plusieurs paliers et escaliers qui permet ici de loger l'orchestre à un second niveau, au fond de la scène principale et en surplomb. Par ailleurs, ce n'est pas le moindre mérite de cette scénographie que de garder (pour le spectateur assidu) la mémoire des autres productions. Cela donne une certaine unité au Festival, tout en favorisant la circulation des significations et des émotions.

I Am Yours

La pièce la plus attendue du Festival, et celle qui aurait dû intéresser les Québécois, était probablement celle de Judith Thompson. Sa pièce la plus célèbre, et celle qui l'a lancée en 1980, *The Crackwalker* (non traduite en français), a remporté ici l'année dernière un succès populaire inattendu — ce théâtre étant à mille lieux du théâtre léger que l'on avait l'habitude de présenter l'été. Toute la ville a parlé de la pièce, écrite par une Kingstonienne, qui avait justement pour cadre la ville de Kingston : non la ville touristique, mais celle, moins connue, des quartiers populaires.

La mise en scène par Paul Bettis de *I Am Yours* a fait ressortir les tensions et contradictions du théâtre de Thompson, ou plutôt son ambiguïté, dans le sens où il prend certaines libertés avec le réalisme, sans en décoller complètement, ou qu'il fait se côtoyer le « réel » et le rêve, sans donner à ce dernier plus de poids. Or, on reconnaîtra le rôle de premier plan du matériau onirique, qui informe tous les personnages. Les cauchemars et obsessions de Dee, le personnage principal, apparaissent comme la cause de sa séparation avec Mackie ; ils se présentent également comme le moteur de sa liaison avec le concierge, Toilane, et ainsi comme l'origine de toute l'intrigue : la grossesse catastrophique, la réconciliation fragile avec le mari, l'enlèvement de l'enfant par le père et la belle-mère (Peggie), avec la complicité de la sœur, Mercy. Ces rêves tiennent en quelque sorte un rôle structurel dans la pièce : parce que les personnages rêvent tout haut et que ces rêves constituent souvent des incursions dans le passé, la représentation du temps et de l'espace est bouleversée.

Ainsi, la mise en scène de Bettis n'accentue aucune des ruptures de ton ou aucun des changements temporels. Le monologue de Mercy, par exemple, qui (en rêve) revit ses premières expériences sexuelles en prêtant à son voisin d'autobus les traits de Raymond, son amant du temps, ne se distingue aucunement des autres scènes où elle se confie (au présent) à son voisin. Le metteur en scène a suivi les directives de l'auteure, qui semblait

là-dessus plutôt ferme : seuls l'éclairage et le changement de posture du voisin d'autobus devaient suggérer le changement de mode ; aucun accessoire ne devait être utilisé. Les transitions sont plutôt douces. De rares indices scéniques ou textuels avertissent le spectateur qu'il passe du rêve au quotidien des personnages. Il en résulte, paradoxalement, une écriture fragmentée.

Par ailleurs, les tensions de la pièce tiennent à l'absurde auquel aboutissent, comme au cul-de-sac des trop lourdes émotions, plus d'un dialogue. Dans la chicane de ménage de Dee et Mack, on croirait entendre des personnages de Ionesco : les vieux des *Chaises* ou le couple Daisy/Bérenger, dans *Rhinocéros*, s'étonnant d'avoir vécu vingt-cinq années de mariage en quelques minutes¹. D'ailleurs, la salle a ri des brusques changements d'humeur des deux partenaires qui ne finissent plus de se laisser et de se retrouver. La scène paraît invraisemblable parce que les dialogues semblent avoir été condensés. Tout se passe comme si nous assistions à une querelle de ménage en accéléré. De même, dans le monologue de Peggie, qui avoue avoir un désir insatiable de paroles, on aurait pu voir un monologue beckettien, où l'absurde camoufle à peine le vide existentiel. La pièce se désigne comme théâtre — ce que viendrait tout de même souligner, dans cette mise en scène, la façon dont, profitant de la scénographie qui leur permet d'adopter différents points de vue, les acteurs deviennent très souvent des spectateurs.

Les ruptures de ton tiennent aussi aux discours des personnages. Or, si le langage populaire de Toilane et de sa mère contraste avec le langage de Dee, Mackie et Mercy, ce n'est pas seulement pour alimenter la thématique de la lutte des classes : Toilane et sa mère, « exploités » par la bourgeoise Dee. D'une part, les « excès de langage » ne sont pas seulement l'apanage de Toilane et de sa mère ; il suffit de regarder les monologues de Mercy pour s'en convaincre. D'autre part, la syntaxe et les expressions du langage populaire ont d'abord chez Thompson une valeur subversive ; c'est au creux de cette langue que naissent souvent les images les plus fortes et les plus dérangeantes. C'est dans cette langue également que se dit un certain imaginaire du corps et, plus particulièrement dans *I Am Yours*, de la sexualité : corps souffrant (l'accouchement de Dee) ou exultant (l'orgasme de Mercy). Encore que le théâtre de Thompson se distingue justement par sa façon de montrer (plutôt que de dire) le corps, dans toutes ses fonctions.

Dans sa critique pour *Jeu* de la production québécoise (traduction de Robert Vézina et mise en scène de Claude Poissant), Micheline Letourneur avait vu une pièce plutôt superficielle, où l'intrigue semblait se limiter au fait divers : l'enlèvement d'un bébé par une mère et son fils, géniteur de passage². La pièce vue dans sa version originale, avec une mise en scène qui ne masque ni n'accentue ses balancements subtils entre l'absurde, le réalisme et le surréalisme (à cause de la composante onirique), m'a paru au contraire livrer bataille aux lieux communs du fait divers. Par ailleurs, il est vrai que le jeu des actrices (les rôles féminins apparaissant comme les plus forts dans cette pièce écrite par une femme) est particulièrement convaincant. Il faut souligner ainsi l'excellente interprétation de Dee par Tracy Wright. S'il y a une superficialité, c'est dans le sens où l'émotion se trouve parfois à fleur de peau : sans le mélo et ses idées reçues ou figées.

1. « Bérenger : Hélas ! En quelques minutes, nous avons donc vécu vingt-cinq années de mariage. » *Rhinocéros*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1959, p. 240.
2. *Jeu* 58, 1991.2, p. 170-172.

Rosencrantz and Guildenstern Are Dead

Le « Grand Theatre » ne pouvait pas se tromper en choisissant, dans le répertoire britannique, la pièce la plus connue de Tom Stoppard, celle qui l'a véritablement lancé : *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*. Nombreux sont les Canadiens anglais qui l'ont déjà étudiée, voire jouée à l'école secondaire ; tout aussi nombreux sont probablement ceux qui ont vu le film réalisé en 1991 (alors que la pièce date de 1967) par Stoppard lui-même. C'est l'une de ses œuvres qui comportent ses inconditionnels. La production kingstonienne ne devrait pas les avoir déçus.

Oleanna de David Mamet, mise en scène par Paul Bettis. Sur la photo : Layne Coleman et Tracy Wright. Photo : Bernard Clark. *Iles* (1991).

Pour ceux qui sont plus férus de théâtre québécois que de théâtre britannique, je risquerais une comparaison avec la pièce de Dominic Champagne, *la Répétition*. Ainsi, on pourrait dire que la pièce de Stoppard est au *Hamlet* de Shakespeare ce que la pièce de Champagne est à *En attendant Godot* de Beckett. D'ailleurs, il serait même

possible de montrer comment Rosencrantz et Guildenstern ont, avec Vladimir et Estragon, certains airs de ressemblance et, surtout, une même destinée à la fois tragique et absurde. Mais reprenons du début, c'est-à-dire de Shakespeare. Rosencrantz et Guildenstern sont des personnages tout à fait secondaires (c'est le moins qu'on puisse dire) de *Hamlet*, personnages à qui Claudius demande d'espionner le prince, puis de le mener en Angleterre pour qu'il y soit exécuté. Or, ce sont eux qui, finalement, se feront tuer. La pièce de Stoppard, qui les convoque comme personnages principaux (qui ont plus que leur lot de répliques), fait de ce destin absurde l'intrigue elle-même. Démultipliant alors la mise en abyme que l'on trouve déjà chez Shakespeare (avec la représentation du meurtre du père-roi par une troupe de théâtre), la pièce de Stoppard entremêle les dialogues (tout aussi comiques que philosophiques) des deux comparses et les scènes originales de *Hamlet*.

C'est en quelque sorte cette fine intrication des différents niveaux qui semble d'abord mise à l'épreuve dans la mise en scène de Henry Tarvainen au « Grand Theatre ». Ainsi, il y a de l'audace à ne pas habiller Rosencrantz et Guildenstern en costumes d'époque. La mise en scène repose entièrement sur cet anachronisme, sur le hiatus entre le texte de Shakespeare et son contexte scénique. On croirait ces personnages sortis d'un autre



monde (que celui de Shakespeare). Mais voilà, les autres personnages de *Hamlet*, dans les scènes intégrales enchâssées, ne sont pas plus habillés à la mode élisabéthaine : ils sont en smoking et robes de bal. Somme toute, donc, l'ultime cohérence de la pièce est maintenue : Rosencrantz et Guildenstern peuvent bien entrer et sortir de *Hamlet* à leur guise...

L'effet le plus intéressant de cette relative détemporalisation du théâtre shakespearien (relative parce que le texte de *Hamlet* comporte lui-même toute sa force d'ancrage temporel) me semble être dans la mise en valeur du troisième degré de la mise en abyme : les tragédiens de fortune qui, moins pour Hamlet que pour Rosencrantz et Guildenstern, rejouent toute la pièce. Les costumes des tragédiens (et leur maquillage accentué) contrastent, par leurs couleurs et leur caractère un peu bouffon, avec les costumes des autres personnages. Leur jeu grotesque et outré n'en paraît que plus spectaculaire. D'ailleurs, il faut louer ici l'excellent jeu de Paul Bettis (qui a mis en scène deux des pièces du Festival) dans le rôle du maître de cérémonie (*The Player*) de cette troupe de faux tragédiens.

La scénographie est, pour cette pièce, surchargée de sens. Car elle pourrait très bien représenter le théâtre élisabéthain, avec son tréteau entouré de galeries. D'ailleurs, autre clin d'œil pour qui connaît l'histoire du théâtre, le principal plan de jeu est incliné : c'est une allusion à l'époque de Shakespeare, où l'on découvre que la scène en pente permet aux spectateurs de mieux voir et crée un effet de profondeur, voire de perspective. La mise en scène tire tous les partis possibles de cette construction. Par exemple, les différents niveaux divisent commodément les acteurs et les acteurs-spectateurs, qui s'échangent sans cesse leur rôle. De même, à certains moments, la structure de métal sert d'instrument de musique aux tragédiens, qui aiment bien en accompagner leur jeu. Mais surtout, il faut dire que le principal avantage de cette scénographie est ici de multiplier les aires de jeu. Rosencrantz et Guildenstern s'agitent constamment et parcourent la scène dans tous les sens. Leur jeu relève de la bouffonnerie (voire du *slapstick*), alors que leurs déplacements rendent compte de leur situation piégée : ils se débattent (dans leur destin) comme des animaux en cage. L'énergie que déploient les comédiens Daniel Brochu et Alain Goulem (la triple performance de ce dernier au Festival est d'une qualité exceptionnelle) de même que leur virtuosité (vu les difficultés de la diction des reparties qui se déroulent à un rythme effréné) sont pour une bonne part dans le succès de la production.

Oleanna

Présenter *Oleanna* dans une ville comme Kingston est en soi intéressant. Parce qu'il s'agit d'une ville universitaire (« petite ville » partagée entre l'université Queen's et le Collège militaire royal du Canada), le public est fortement composé de professeurs, d'étudiants ou du personnel des deux institutions — ceux du moins qui restent dans la ville pendant l'été. La rumeur, alimentée par les médias locaux, a du reste circulé : la pièce, qui met en scène un professeur et son étudiante, relançait avec vigueur le débat de la rectitude politique. Il fallait aller voir et... prendre position. Se rangerait-on du côté du professeur, qui représente en quelque sorte l'institution universitaire (avec toutes les contradictions d'un pouvoir qui se justifie en s'autocritiquant) ou du côté de cette étudiante, qui se croit

en droit (le droit inféré en quelque sorte par cette rectitude politique) de contester un système patriarcal, incarné par un professeur macho ? C'est ainsi que, pour le meilleur ou pour le pire, *Oleanna* risquait d'apparaître, à Kingston, comme une pièce à thèse. Le meilleur, c'est le retentissement ou l'efficacité de la pièce. Le pire, c'est le fait que ce contexte incite à une lecture réductrice de la pièce.

La mise en scène de Paul Bettis est allée dans le sens d'une lecture réaliste : une histoire comme il s'en trouve (ou pourrait s'en trouver) sur le campus. Elle n'a pas complètement effacé toutefois le côté artificiel et construit de la pièce, en tant qu'il s'agit d'un piège habilement monté où le spectateur est condamné à comparer sans fin deux points de vue³. D'ailleurs, le jeu des comédiens (surtout celui de Layne Coleman dans le rôle du professeur) semblait parfois frôler la caricature. Et l'on a tenu à souligner le parfait renversement des rôles, et donc du pouvoir, en déplaçant les meubles du bureau d'un côté à l'autre de la scène entre le premier et les second et troisième actes, de même qu'en demandant aux comédiens de se saluer de façon tout à fait mécanique (ou dans un détachement brechtien) à la fin de chaque acte, avant de sortir de la scène dans des directions opposées.

Autrement dit, même si la production du « Grand Theatre » a surtout mis l'accent sur le réalisme et même si l'interprétation des comédiens (il faut souligner ici la polyvalence de Tracy Wright dans ce Festival) a joué de tous les registres de l'émotion, il est possible de voir dans *Oleanna* une astucieuse construction où les événements du premier acte sont systématiquement (ré)interprétés dans le second sans que le spectateur ne puisse déterminer leur signification. Les discours, les gestes et les actions du professeur qui donne des leçons privées à l'une de ses étudiantes deviennent, dans le second acte, les motifs des accusations de sexisme (voire de tentative de viol), par cette étudiante et son groupe : ces griefs conduiront à la suspension du professeur, au moment où son dossier est évalué pour la permanence. Or, bien qu'il s'agisse de théâtre et qu'il n'y ait pas ainsi de narrateur, le spectateur a l'impression que tout le premier acte a été « raconté » du point de vue du professeur. Le leurre est semblable à celui que l'on trouve dans *l'Étranger* de Camus, où le récit, mené pourtant d'un bout à l'autre à la première personne, comporte un pareil renversement et un pareil tour de force : le lecteur ne sait quoi penser du (second) récit des faits et gestes de Meurseault dans son procès. Oui ou non Meurseault est-il coupable du meurtre de l'Arabe ? Le professeur d'*Oleanna* est-il coupable ; qui de lui ou de son élève a raison ? Cet intertexte pourrait paraître inusité. Certes, il ne s'agit pas de voir dans *Oleanna* une pièce existentialiste. Elle pourrait être plutôt une pièce qui, en même temps qu'elle conteste la possibilité de la vérité, met au jour les liens entre le pouvoir et le langage. En effet, ce serait le propre de la langue que de se prêter à toutes les idéologies, de servir n'importe quel pouvoir, et de permettre ainsi, par le biais des multiples recontextualisations possibles, tous les renversements et tous les volte-face. Personne ne sort gagnant du duel d'*Oleanna*. Le spectateur qui s'est fait balloter entre deux interprétations est fatalement ramené à la case zéro de ses propres convictions. ◆

3. Ma lecture de la pièce diffère de celle d'Arlene Steiger et de Louise Vigeant pour les deux productions présentées à Montréal : voir *Jeu* 70, 1994.1, p. 177-182. Je n'en suis pas moins d'accord avec elles pour dire que, si on la prend du point de vue de la rectitude politique, la pièce pourrait présenter une image dangereusement réductrice (nous y voilà encore) du féminisme.