

Les « lunettes québécoises » : éléments de réflexion sur la mise en scène

Louise Vigeant

Numéro 80, 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/26847ac>

[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

Vigeant, L. (1996). Les « lunettes québécoises » : éléments de réflexion sur la mise en scène. *Jeu*, (80), 14–19.

Les « lunettes québécoises » : éléments de réflexion sur la mise en scène

En portant le monde à la scène, le théâtre médiatise le réel. Il le « choisit », dans le sens qu'il l'extirpe d'un magma, le découpe, et il le (re)présente pour le rendre lisible, sinon intelligible. Mais que se passe-t-il quand s'accomplit ce « geste » de la transposition du monde réel à la scène théâtrale ? L'auteur dramatique est le premier thaumaturge qui « travaille » ainsi la vie pour nous la restituer par fragments. Mais il n'est pas le seul responsable de ces images du monde que nous propose le théâtre : le metteur en scène s'empare des mots de l'auteur pour les animer, littéralement ; il les fait apparaître, exister physiquement sur scène. Le metteur en scène donne alors au texte un ton, une teinte, voire une odeur. Ainsi une parcelle du monde est-elle montrée, précisément pour être regardée, observée à la loupe et, surtout, *vue* sous un certain angle. Voilà pourquoi on dit souvent de la mise en scène qu'elle est lecture, interprétation, traduction.

Il sera question ici de mise en scène en tant qu'appropriation d'un texte et vision du monde. Mais qui dit vision dit d'abord regard : on ne peut jamais proposer une lecture du monde qu'à partir de sa propre expérience de ce monde, où se conjuguent subjectivité et idéologie. La singularité de l'acte créateur repose sur cette évidence. C'est en songeant à tous ces regards se métamorphosant en visions, dans l'activité même de la mise en scène, que m'est apparue l'image des lunettes ! La mise en scène ne consiste-t-elle pas, en effet, à montrer le monde, déjà médiatisé par un auteur, à travers un nouveau prisme ? De cette question en découle une autre : Arrive-t-il quelque chose de particulier quand ces lunettes sont québécoises ?

Des lunettes permettent de voir les objets avec plus de précision : elles les grossissent ou en modifient la teinte. Attention, je dis bien « lunettes », cet appendice rendant « la vue plus distincte », et non « lorgnette », mot dont la connotation péjorative suggère une vue étriquée et un esprit étroit. En fait, je m'interroge sur les liens entre le regardé et le regardant et ne peux m'empêcher de penser, même si cela est somme toute banal, que l'œil qui regarde influence le réel qui est regardé.

Au Festival d'Avignon 1996, certains journalistes se sont dit surpris du caractère, apparemment, si peu « québécois » du *Passage de l'Indiana* de Normand Chaurette.



Woyzeck de Büchner, mis en scène par Denis Marleau (Théâtre UBU, 1994). Photo : Marie-Françoise Plissart.

Que fallait-il comprendre ? Qu'ils n'y retrouvaient pas le parler « si savoureux » de leurs ancêtres, pour ne pas dire les paysans de provinces reculées dans le temps et dans l'espace ? Ni cet accent « si charmant » qu'ils nous découvrent à intervalle régulier ? Que l'auteur n'y traitait pas des « grands espaces » et d'autres thèmes si « typiques » ? Tout cela ne fait que renforcer l'idée qu'il est très difficile de cerner le caractère « national » d'une culture et malaisé de tenter de le faire. S'il faut d'abord s'efforcer d'éviter la simplification et le folklore, il n'empêche que la question d'appartenance à une culture spécifique se pose.

Personne ne contestera que les thèmes d'une littérature et la manière dont ils sont traités par les auteurs « surgissent » dans un contexte, autant que de ce contexte, tissé des multiples fils qui trament la vie d'un individu et qui, si singuliers soient-ils, sont toujours vécus au sein d'une collectivité qui a, elle aussi, son histoire et ses habitudes et dont on ne peut nier le rôle. Enfin, si c'est le fait du texte, ce l'est aussi des images qui émanent des décisions d'un metteur en scène. D'où la question : Qu'est-ce qu'une mise en scène peut bien avoir de « québécois¹ » ?

1. On remarquera les guillemets qui accompagnent toujours cet adjectif dans mon texte, et on comprendra qu'il ne s'agit pas ici de jouer au jeu de la définition de la « société distincte » ! Ni de prétendre à l'existence d'une « esthétique » québécoise, ce qui serait ridicule.

Pour réfléchir à cette question (il ne s'agit pas d'y répondre), il faut considérer préalablement ce que choisit de montrer un metteur en scène ? Dans un numéro de *l'Art du théâtre*, consacré à la mise en scène, on peut lire que « la mise en scène [...] pointe vers ce que le texte désigne² » et que « deux mises en scène différentes ne font pas venir à la surface les mêmes gisements du texte³ ». Or, justement, qu'est-ce qui fait que l'on pointe vers tel sens du texte plutôt que vers tel autre ? Dans le même numéro, Bernard Dort insiste sur la « volonté d'expression personnelle⁴ » du metteur en scène, tandis que Jean-Pierre Vincent déclare que « mettre en scène demande un apport imaginaire personnel⁵ ». Toutes ces affirmations confirment que la mise en scène est d'abord affaire de compréhension, puis de commentaire, inévitablement à partir d'un point de vue.

Porter un texte à la scène implique que le metteur en scène s'interroge sur son propos et ses intentions premières, dans un contexte culturel et historique qui est (ou a été) le sien, sans oublier la tradition théâtrale dans laquelle il s'insère. Et qu'il *se situe* par rapport à tous ces aspects, dans le présent de la représentation, c'est-à-dire en prenant en compte sa subjectivité, son savoir et son imaginaire, tout comme la réalité socio-politico-culturelle dans laquelle lui et ses contemporains évoluent. À ces conditions seulement une mise en scène pourra constituer le relais qu'elle doit être entre un texte et un public.

C'est ainsi, me semble-t-il, qu'a travaillé Denis Marleau quand il a proposé son *Woyzeck* de Büchner. J'ai dit ailleurs tout le bien que je pensais de cette mise en scène⁶ ; je la rappelle ici pour illustrer l'un des moyens par lesquels les metteurs en scène d'ici pratiquent cet « art de la variation » qu'est la mise en scène, comme le disait Antoine Vitez. Sans reprendre toutes les idées véhiculées par ce spectacle magistral, retenons une des décisions du metteur en scène ayant teinté toute la production : le choix d'incarner la société qui réprime *Woyzeck* sous les traits de *shakers*. Denis Marleau, il l'a déclaré lui-même, assumait ainsi son américanité. Toute l'austérité du corps social écrasant l'individu passait par ces images d'hommes et de femmes sombrement vêtus, à la démarche mesurée, retenue. Dans un décor tout en bois, qui empruntait lui aussi à la Nouvelle-Angleterre, où les lignes verticales désignaient la même rigidité, se vivait



2. La phrase est de Martine Millon, « Invisible, mais partout présent » (table ronde), *l'Art du théâtre*, n° 6, Actes Sud / Théâtre National de Chaillot, hiver 1986-printemps 1987, p. 15.

3. Jean-Michel Deprats, lors de la même table ronde, *op. cit.*, p. 22.

4. Dans « Saint Strehler », *op. cit.*, p. 52.

5. Dans « The go-between », *op. cit.*, p. 47.

6. « Un rendez-vous avec la douleur. Carrefour international 1994 », *Jeu* 71, 1994.2, plus particulièrement les pages 126 à 128.



Le Triomphe de l'amour de Marivaux, mis en scène par Claude Poissant (Espace GO, 1995). Sur la photo : Luc Picard et Julie McClemens.
Photo : André Panneton (CAPIC).

le drame du combat entre nature et culture, entre singularité et anonymat, entre liberté et morale. Ainsi est-ce par le biais de son illustration d'une société sévère et intransigeante, puisée dans l'histoire de l'Amérique, que le metteur en scène a le mieux traduit le propos de *Woyzeck*. Entendons-nous bien, il ne s'agit pas ici d'une transposition. Marleau n'a pas *déplacé* *Woyzeck* pour nous le rendre plus familier, il a créé une référence américaine.

D'autres metteurs en scène relèvent ce qui est encore « actuel » dans une pièce – les thèmes de l'amour et de la jalousie, par exemple –, et choisissent de privilégier cette piste au détriment, parfois, d'une thématique, également présente dans le texte, mais qui les touche apparemment moins – souvent sa dimension politique, ai-je remarqué. Quand Claude Poissant a monté *le Triomphe de l'amour*, par exemple, il a mis l'accent sur l'habileté de Léonide à mener son jeu amoureux plutôt que sur son statut d'aristocrate capable de toutes les manipulations. Ainsi la mise en scène n'a-t-elle pas souligné, chez ce personnage, la « conscience aigüe de son pouvoir », comme le faisait remarquer Benoît Melançon dans les pages de *Jeu*⁷. « *Le Triomphe de l'amour*, poursuivait-il, aurait pu être monté comme un rappel, à peine médiatisé, de la réalité de la société d'ordres sous l'Ancien Régime. » Le personnage le plus sombre n'étant pas Léonide mais Hermocrate, le spectateur assiste plus à une critique de la raison face aux sentiments qu'à celle de l'abus de pouvoir.

Est-ce parce que l'on craint de donner dans la reconstitution historique que l'on évite cette voie ? Ou parce que la dimension politique n'intéresse pas, qu'on a pris la mauvaise habitude de la réduire à la dichotomie locale : fédéralisme contre souveraineté ? Pourtant, ce qu'il y avait de politique, au XVIII^e siècle, dans la révolte des uns contre le luxe et la corruption des autres, dans la revendication démocratique d'égalité des droits, de la liberté de penser et dans le refus de tout totalitarisme, devrait encore faire écho ! Notre histoire n'est pas marquée de la même manière que celle de la France par la Révolution de 1789. L'aristocratie n'existe pas dans notre histoire, nous n'avons donc pas le même rapport avec elle que les Français. Mais cela justifie-t-il que nous n'ayons pas, dit plus abruptement, le même rapport à la réflexion philosophique et politique ? Ne pouvons-nous pas nous approprier dans notre image du monde et notre réflexion sur ce monde ce qui n'a pas de racines dans notre histoire ?

À un autre moment, Claude Poissant s'était apparemment senti peu enclin à respecter le « système dramatique » d'une autre pièce de Marivaux, *le Prince travesti*, en le montant comme un drame, presque sur le mode réaliste. En faisant d'Arlequin un

7. « *Le Triomphe de l'amour* », *Jeu* 74, 1995.1, p. 35-42.

campagnard, il retirait au personnage une bonne part de ce que la commedia dell'arte lui avait légué. Yves Jubinville avait appelé ce procédé « l'historicisation du personnage » en faisant remarquer ce déplacement que la mise en scène imposait à la pièce de Marivaux, qui appartient d'abord au registre comique⁸. L'une des conséquences de cette « dé-théâtralisation » de la pièce est de mettre encore ici l'accent sur les aventures amoureuses des personnages.

Cette tendance à accentuer la psychologie et le caractère individuel des drames se remarque dans plusieurs spectacles sur nos scènes. Le jeu naturaliste de Jacques Godin interprétant Pierpont Mauler dans *Jeanne Dark*, par exemple, l'humanisait au point que le spectateur pouvait lui trouver quelque excuse d'agir comme il le faisait. Et Lorraine Pintal justifiait son choix⁹, entre autres par le contraste qu'il créait entre des personnages. Cependant, comme d'autres personnages étaient joués d'une manière beaucoup plus distanciée, pour créer l'atmosphère propice au jugement des comportements sociaux des personnages, cet « accroc¹⁰ » à l'esthétique épique réduisait la portée politique du spectacle.



L'importance de la psychologie individuelle, qui n'est pas sans rapport, à mon avis, avec la tendance ambiante à l'individualisme, était déjà très nette dans notre dramaturgie¹¹. Il semble donc qu'elle apparaisse également dans la mise en scène « québécoise ».

Il est encore un registre où l'on peut percevoir une « manière » que partagent plusieurs metteurs en scène : le traitement de la sexualité. Elle est très présente, tantôt

Jeanne Dark de Brecht, mise en scène par Lorraine Pintal (TNM, 1994). Sur la photo : Jacques Godin (Pierpont Mauler) et Marc Béland (Slift). Photo : Yves Renaud.

8. « Marivaux à distance. Claude Poissant monte *le Prince travesti* », *Jeu* 74, 1995.1, p. 9-18.

9. Voir mon entretien avec Lorraine Pintal, « De Brecht à Pintal : éthique et esthétique », *Jeu* 74, 1995.1, p. 58.

10. Il ne s'agit pas ici de juger de la pertinence de choix de mises de scène mais d'essayer de mesurer leurs effets.

11. Voir mon article « Du réalisme à l'expressionnisme. La dramaturgie québécoise récente à grands traits », *Jeu* 58, 1991.1, p. 7-16.

dans la gestuelle (Amélie Nothomb a été étonnée de la mise en scène osée de René Richard Cyr de ses *Combustibles*), tantôt dans un détail du costume (par exemple, les coquilles cache-sexe dans *le Marchand de Venise* monté par Daniel Roussel, en 1993). La libéralisation des mœurs a certainement permis une représentation plus directe des rapports sexuels, toutefois le phénomène actuel va au-delà de la manifestation de cette licence. La sexualité est devenue un terrain où se concentrent bien des égarements et des incertitudes contemporaines, une sorte de métaphore des doutes existentiels. Par là s'expriment des souffrances qui sont aussi morales que physiques.

En puisant encore une fois dans la mise en scène de Claude Poissant du *Triomphe de l'amour*, on trouve l'illustration de cette présence soulignée du geste sexuel. Citons de nouveau Benoît Melançon à propos du contact des corps dans ce spectacle : « Poissant a accentué la sexualisation du travestissement : non seulement ses personnages se déguisaient pour ruser, et séduire, mais ils n'hésitaient plus à utiliser toutes les ressources du déguisement, à se muer concrètement en l'autre sexe, plutôt qu'à simplement dire leur transformation¹². » Comme si le geste ajoutait du poids à l'argument. Le concret, aujourd'hui, est garant de la vérité. Ce à quoi s'ajoute la connotation de l'ambivalence sexuelle.

Comment ne pas faire la même remarque devant le récent *Dom Juan* de Serge Denoncourt ? Ici, bien sûr, on ne s'étonnera pas de la connotation sexuelle, mais Denoncourt fait de Don Juan un bisexuel plus pervers que libertin. Don Juan ne tâte-t-il pas ses jeunes valets travestis ? Par ailleurs, le prologue proposé par le metteur en scène, qui laisse voir un Don Juan agressant une femme qu'un homme vient défendre, en plus de fournir un contexte justificatif au meurtre du commandeur, fait d'un jouisseur un violeur. Cette lecture, qui transforme le libertinage du XVII^e siècle en une sorte d'anarchie décadente, « actualise » la pièce, selon le metteur en scène, qui voit en Don Juan un personnage sans valeurs, qui fonce tête baissée dans toutes les directions et qui finit par se lancer dans le vide... comme bien de nos contemporains.

Parlerons-nous d'idéologie ?

Il y aurait sûrement encore des pistes à suivre dans cette analyse des particularités de la mise en scène québécoise, peut-être du côté d'un certain goût pour le comique – l'humour – ou encore dans la référence à la religion à laquelle on a souvent recours pour créer ou évoquer un climat étouffant. Certes, il faudrait réfléchir plus longuement...

Tout en essayant d'éviter le piège de la généralisation, il faut reconnaître que le contexte « québécois », parce qu'il est à la fois semblable et différent de celui dans lequel sont plongés d'autres pays occidentaux, fournit une toile de fond particulière sur laquelle se découpent nos images de nous-mêmes et des autres. Comment les Québécois voient-ils le monde et comment le montrent-ils ? Tenter de répondre à ces questions nous entraîne sur une voie stimulante, celle de l'idéologie. ♦

12. Benoît Melançon, *op. cit.*, p. 37.