

## Relativité et subversion

Robert Wallace

---

Number 50, 1989

Le théâtre dans la cité

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26579ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Wallace, R. (1989). Relativité et subversion. *Jeu*, (50), 106–109.

# relativité et subversion

*Est-ce que la mise en scène «sentimentale» (bouillon de culture du pathos) est un moyen sûr de libération des affects interdits?*

Professeur au Glendon College de l'Université York de Toronto, où il coordonne le programme d'études dramatiques et assume la direction du département d'anglais, Robert Wallace, éditeur et critique, collabore à plusieurs journaux et revues. Jusqu'à tout récemment rédacteur en chef de *Canadian Theatre Review*, il travaille à la radio de CBC et est responsable de la publication de textes dramatiques à la Coach House Press (où il a publié entre autres *Québec Voices*, qui contient des traductions anglaises de pièces québécoises). Il est rédacteur invité à *Jeu* depuis 1987.

Non; qui plus est, elle peut avoir l'effet opposé — c'est-à-dire accentuer le refoulement des affects interdits et, en conséquence, perpétuer les préjugés auxquels ces affects sont souvent reliés.

Mais pour expliquer ma réponse, je dois d'abord indiquer que les présupposés inhérents à l'expression «la mise en scène «sentimentale»» conditionnent à répondre par la négative. ««Sentimentale» pour qui?», suis-je contraint de demander. Le mot suppose une universalité du sentiment — notion selon laquelle l'«émotionnalité» existerait d'une quelconque façon hors du temps et de l'espace, et ne serait pas du ressort de l'individu — et, de ce fait, semble étayer la position critique voulant qu'un texte (dans ce cas, un spectacle de théâtre) ait un sens indépendant de ses créateurs et de son public. Pour moi, cette position est insoutenable.

Le ou les sens d'une représentation théâtrale, comme ceux de tout autre texte, sont le produit de l'interaction entre le texte, ses créateurs et son public — ils se construisent, en d'autres termes, selon un *processus* dynamique dont font partie intégrante non seulement la représentation, mais aussi ses émetteurs et ses récepteurs. C'est pourquoi le degré, le type et l'effet de l'«émotionnalité» d'une représentation ne sont jamais finis, mais plutôt pluriels, voire infinis — leur mutabilité résultant de divers facteurs qui peuvent le mieux se résumer comme étant le positionnement idéologique de ceux qui participent à la construction du (des) sens du spectacle. Comme Edward Said l'affirme dans *The World, the Text and the Critic*:

Les textes sont ancrés dans le monde réel; dans une certaine mesure, ce sont des événements et, même lorsqu'ils semblent le nier, ils n'en font pas moins partie du monde social, de la vie humaine et, bien sûr, du moment historique où ils se situent et sont interprétés<sup>1</sup>.

1. Cité par Ann Wilson, dans «Deadpan: Ideology and Criticism», *Canadian Theatre Review*, n° 57, hiver 1988, p. 11.

*L'Éveil du printemps*, de Wedekind, suscite depuis sa création des sentiments controversés. On voit ici la récente production qu'en a faite le Théâtre de Quat'Sous, dans une mise en scène de René Richard Cyr. Photo : Robert Laliberté.



Parmi les nombreux exemples de pièces et de spectacles qui corroborent cette idée, mentionnons celui, utile, de *L'Éveil du printemps* de l'auteur allemand Frank Wedekind, pièce qui condamne la répression sociale de la sexualité adolescente et qui, depuis sa première production par Max Reinhardt en 1906, continue de susciter tant l'indignation que les éloges toutes les fois qu'elle est présentée — et a ainsi fait la preuve de son ancrage dans le réel à diverses époques et en divers endroits au cours du dernier siècle<sup>2</sup>.

Mais, pour revenir à la question, je considère comme particulièrement malencontreuse l'insouciance qu'elle présuppose à l'égard des déterminants historiques du sens, car je crois que l'historicité construit également les notions d'interdit dans une société. Puisque les tabous, comme les textes qui contribuent à les perpétuer ou à les subvertir, sont socialement situés, ils sont, comme tous les produits de la construction historique, susceptibles de déconstruction historique. Ce qui est interdit par une culture peut être permis, et même révééré, par une autre — c'est là un simple fait que les études anthropologiques ont démontré. Bien des gens aujourd'hui, par exemple, envisagent les désirs adultères d'Hedda Gabler — et son besoin de les refouler — dans la pièce du même nom d'Ibsen d'une façon différente de celle dont on les envisageait lorsque la pièce a été créée, en Norvège, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. À la suite de la première version anglaise de la pièce présentée au Vaudeville Theatre de Londres en 1891, le critique du *Daily Telegraph* écrivait: «Les voilà tous devant nos yeux: des hommes perfides, des femmes perverses, des amis fourbes... Quelle histoire horrible! Quelle pièce atroce<sup>3</sup>!» Aujourd'hui que l'on a cessé d'envisager l'adultère et le désir féminin comme les sujets interdits pour lesquels les tenait l'Angleterre victorienne, il serait tout à fait improbable que les personnages d'Ibsen suscitent la même réaction, ce que prédisait d'ailleurs l'auteur dans ses notes sur la pièce: «Pourquoi devrais-je observer une moralité sociale dont je sais qu'elle ne pourra durer plus d'une demi-génération? Lorsque je suis licencieux, comme on le dit de moi, je ne fais que fuir le présent<sup>4</sup>.»

2. Pour une étude plus détaillée de la controverse qui entoure cette pièce, voir mon article intitulé «L'Acteur adolescent dans le théâtre pour adultes», *Théâtre et Adolescence* (publié sous la direction d'Hélène Beauchamp et d'André Maréchal), Montréal, U.Q.A.M., 1988, p. 38-44.

3. Texte reproduit dans le programme de la production d'*Hedda Gabler* d'Ibsen présentée en 1972 au Royal Court Theatre de Londres, dans une traduction-adaptation de John Osborne.

4. Texte reproduit dans le programme susmentionné.

Au cours du dernier siècle, les ramifications complexes dont s'accompagne la relativité des valeurs culturelles se sont étendues en raison de la prolifération et de la popularisation d'une gamme de théories psychanalytiques, à telle enseigne que les notions d'individu et de convenances sociales se trouvent aujourd'hui contestées. De plus en plus, les comportements — qui comprennent non seulement les activités publiques et sociales, mais aussi les réponses émotives et sexuelles — sont considérés non comme l'expression de désirs « naturels » ou innés, mais comme le produit de forces historiques. Pour bien des universitaires et des critiques, cette attitude a engendré ce que Jean-François Lyotard appelle une « crise de légitimation », dans laquelle cessent de s'appliquer les structures ou systèmes antérieurement utilisés par une culture pour établir et maintenir ses codes moraux, éthiques et judiciaires. Dans cette actuelle condition « postmoderne », nombre d'entre nous ne peuvent plus déterminer ce qui est universellement interdit, tout comme nous ne pouvons plus présumer de ce qui est universellement ressenti. Le paradoxe selon lequel nous percevons le monde démantelé comme étant la (dé)construction d'individus qui, eux-mêmes, sont (dé)constitués par l'univers morcelé qu'ils ont inventé est devenu le cul-de-sac de la philosophie aussi bien que de la créativité contemporaines.

Dans un tel contexte, j'estime que le mieux à faire consiste à aborder la création et la réception (l'interprétation) du spectacle de théâtre dans une attitude de conscience de soi qui reconnaît le caractère construit du sens, et sa relativité concomitante. Invariablement, une telle conscience engendre un positionnement autoréférentiel de l'artiste et du lecteur de son oeuvre — qu'il s'agisse d'un texte, d'une représentation ou d'une « lecture » telle qu'une critique —, ainsi que de la représentation elle-même dans l'univers théâtral (ce que l'on a appelé dans le passé la « stylisation »). Même si un tel positionnement ne s'oppose pas nécessairement en soi à la mise en scène émotionnelle ou sentimentale, dans la plupart des cas, il en sape les bases car la dualité ironique, qui est sa caractéristique principale, amène de nombreux spectateurs à se distancer des comédiens, d'une façon qui rappelle ce que Brecht visait à faire avec son « effet A », beaucoup décrié. (On trouve un bon exemple de ce mécanisme dans la mise en scène qu'a faite René Richard Cyr de *Bonjour, là, bonjour*, pièce de Michel Tremblay sur le tabou de l'inceste, présentée en 1988 au Théâtre du Nouveau Monde à Montréal.) Dans un spectacle de ce genre, l'émotion peut résider chez un personnage, chez un acteur ou chez les deux à la fois, mais on ne peut présumer qu'elle existe à l'extérieur des deux; on ne peut non plus compter sur une réaction empathique de l'auditoire envers la condition des personnages. Dans ce type de représentation,



Distance : celle que réclamait Brecht fut décriée. *L'Opéra de Quat'Sous* au Théâtre du Nouveau Monde, en 1961. Photo : Henri Paul.

on donne à voir au public un exemple d'émotion auquel il peut réagir ou non, tout en étant pleinement conscient de ce que le spectacle a été expressément construit par un ou plusieurs individus dont les sentiments peuvent différer totalement des siens.

Si, par comparaison, un spectacle qui fait appel au sentiment, délibérément et sans vergogne, peut toucher le spectateur de la façon voulue par le comédien (ou l'auteur ou le metteur en scène responsables de sa prestation), il peut aussi, malheureusement, produire l'effet opposé — une ironie par inadvertance, dont de nombreux acteurs peuvent attester avec embarras<sup>5</sup>. De fait, ce qui paraît souvent le plus authentique pour le comédien dépourvu de cette conscience de soi peut sembler excessif, faux ou même ostentatoire pour un spectateur dont la gamme d'expériences émotionnelles est très différente. Lorsque c'est le cas, le spectacle peut produire une réponse qui dépasse l'embarras ou le malaise, particulièrement si y sont montrées des émotions ou actions interdites — à savoir celles qui sont socialement dénigrées et (ou) prohibées par la loi dans une collectivité ou une culture et que, par conséquent, l'on voit rarement en public. Dans un tel cas, non seulement le comédien, mais aussi le *sujet* de l'émotion qu'il montre peuvent être ridiculisés, injuriés, ou les deux à la fois, tout autant que les personnes que l'on tient responsables de la présentation de ce sujet.

Enfin, il faut signaler que dans les cas où un spectacle suscite à *la fois* l'empathie — qu'il s'agisse ou non de sympathie — et l'incrédulité chez les spectateurs, la controverse qui s'ensuit inévitablement, si elle peut être intellectuellement stimulante pour certains, peut être débilite pour d'autres et engendrer un refoulement, plutôt qu'une libération, des émotions chez l'observateur sensible. De façon encore plus malencontreuse, de telles situations peuvent donner lieu à une intervention gouvernementale, à la censure et, dans les pires cas, à des amendes ou à des peines d'emprisonnement. Même si ces cas sont rares au Canada, ils n'y sont pas inexistant : la pièce *Clear Light* de l'auteur torontois Michael Hollingsworth, présentée au Toronto Free Theatre en octobre 1973, dans laquelle un jeune couple, sous l'effet de drogues, faisait accidentellement rôter son bébé, a été interrompue après douze représentations par l'escouade de la moralité de Toronto qui, agissant ostensiblement en réponse à des plaintes de la population, jugeait la pièce «immorale». D'autres spectacles ont fait l'objet de litiges, ce qui indique que cela n'a pas été un cas isolé — mentionnons tout particulièrement le procès et la condamnation (pour obscénité), en 1971, des comédiens et de la troupe de Vancouver qui avaient présenté *The Beard* de Michael McLure, ainsi que le très long procès du Theatre Passe Muraille de Toronto pour sa production, en 1974, de *I Love You, Baby Blue*.

**robert wallace**

traduit de l'anglais par **jean-luc denis**

5. À nouveau, on trouve de nombreux exemples de cet effet de retour, ne serait-ce que parce que le naturalisme, qui compte sur la réaction empathique du public devant la condition des personnages, continue de dominer le théâtre à grande diffusion en Occident. *Fugues pour un cheval et un piano* d'Hervé Dupuis, dramatisation du désir d'un père pour son fils qui a été présentée au Théâtre d'Aujourd'hui à Montréal en avril-mai 1988, est un exemple récent de texte d'un auteur québécois qui tente délibérément d'arracher au public une réaction émotive de sympathie envers les affects interdits des personnages.