

L'image¹ dans tous ses états

par Jean-Marc Larrue

Les années quatre-vingt-dix auront donc été celles de l'image. De l'ouvrage richement illustré de Lorraine Camerlain et Diane Pavlovic, sur cent ans de théâtre québécois, aux expositions scénographiques de Mario Bouchard et de l'APASQ², en passant par les numéros de revues spécialisées consacrés à la scénographie et jusqu'à la présente publication, on n'arrête pas de redécouvrir l'image au théâtre, dans ce qu'elle est — un ensemble de signes scéniques — comme dans sa conjoncture. Mais des malaises subsistent, des zones d'ombre également, ainsi que nous avons pu le constater au cours du vaste projet de recherche qui a abouti à la publication du numéro de *L'annuaire théâtral* sur la scénographie en 1992³. L'image que nous avons de l'image au théâtre est en effet brouillée, incomplète, souvent déformée. Si, grâce à l'action de ces «Nouveaux scénographes» qui dominent nos scènes actuelles, l'image au théâtre, telle qu'elle est créée et perçue aujourd'hui, a acquis une relative notoriété, l'image due aux artistes des périodes antérieures reste discréditée et il n'est pas sûr que les «Nouveaux scénographes» et leurs laudateurs ne sont pas en partie responsables de cette situation ou, plutôt, de sa perpétuation. Car le mal vient de plus loin.

Les effets paradoxaux de la modernité ou les causes du mal premier

On n'en finit plus de redéfinir la modernité, théâtrale ou autre, mais des constances demeurent qui s'imposent comme des caractéristiques fondamentales, imperméables aux modes ou aux caprices de la recherche. L'une de ces constances est certainement

1 «Image» entendue dans son acception la plus immédiate, c'est-à-dire celle de l'apparence visible de ce qui se déroule sur scène.

2 Association des professionnels des arts de la scène du Québec.

3 «La scénographie au Québec», *L'annuaire théâtral*, n° 11, printemps 1992. Le présent article poursuit la réflexion commencée dans ce numéro. Voir Jean-Marc Larrue, «La scénographie professionnelle au Québec (1870-1990) ou la quête historique d'un pouvoir et d'une reconnaissance», p. 103-136.

cette quête de l'unité qui, des premiers théâtres d'art européens aux grands théâtres institutionnels québécois, a profondément marqué nos pratiques spectaculaires et demeure encore une valeur importante chez nos critiques. Comme on le sait, cette unité, ce « tout organique », qu'on a sans doute plus célébrée qu'accomplie, consistait à soumettre tous les éléments de la production à un même objectif. L'entreprise théâtrale revenait à réaliser une « vision », à la mettre en espace. Ce n'est donc pas un hasard si, dès ses débuts, la révolution moderne a fait de l'espace l'une des principales, sinon la première de ses préoccupations et si le metteur en scène, ce « gestionnaire des signes », a commencé son long règne en se faisant lui-même décorateur, comme Craig et Appia, ou en s'en adjoignant un, en permanence. L'image et toutes ses composantes — le rythme, les formes, le mouvement, la lumière, les couleurs —, c'est-à-dire ce que le spectateur percevait de cet espace scénique, sont au cœur de tout ce mouvement réformateur et en sont devenus, à bien des égards, les enjeux emblématiques. Il résulte de tout cela que, aujourd'hui encore, on néglige sans remords les productions scéniques antérieures à la modernité qu'on assimile à une espèce d'agrégats de pratiques autonomes et disparates dont la principale qualité n'est certes pas la cohérence. Bref, ici comme ailleurs, la modernité a fait son œuvre et est parvenue à poser comme absolues des valeurs qui ne sont qu'à elles, mais qui lui survivent avec acharnement. De larges pans de l'histoire théâtrale occidentale se trouvent ainsi dépréciés, puis subtilement occultés. Et, par un curieux effet de contamination, cette exclusion temporelle s'est parfois métamorphosée en ostracisme géographique. Des pays, des cultures entières ont été ainsi écartés du « phare de l'histoire » pour cause de pratiques historiquement douteuses. Le Québec est de ces proscrits !

Cette première remarque est essentielle à toute réflexion historique sur l'évolution et la place de l'image au théâtre qui, on s'en doute, ne date pas du tournant du siècle.

Réhabiliter la pré-modernité

En effet, ce souci de l'espace qui habitait les grands rénovateurs de la scène n'était pas très nouveau, pas plus du reste que la recherche de cette unité qui devait conférer à leurs productions toute leur puissance suggestive. Bien avant que ne se manifestent les premiers signes de la modernité, le théâtre était obnubilé par

la recherche de l'image, une « image à effet », bouleversante et inoubliable, qui frappe le spectateur et le hante bien après la chute du rideau. En cette ère « pré-moderne », celle des Sarah Bernhardt, Richard Mansfield ou Henry Irving, les créateurs rivalisaient d'audace pour créer des spectacles qu'ils voulaient cohérents et dont la force reposait moins sur un texte — fût-il de Shakespeare — que sur des images saisissantes qui, toutes, devaient participer d'un même principe⁴. On oserait presque risquer le terme d'unité pour caractériser cette esthétique de l'effet si la modernité n'en avait fait l'un de ses maîtres mots.

L'interprétation — l'art et la présence de l'acteur — s'inscrivait dans un environnement sonore et dans une scénographie sophistiquée et maîtrisée qui n'avait rien de méprisable mais dont le tort, *a posteriori*, aura été de donner dans le figuratif. Pour les amateurs d'images, quelle fête ! C'étaient des chevaux (réels) lancés dans une course folle (sur des tapis roulants invisibles), des bateaux qui sombraient dans un vacarme d'enfer par une mer démontée, un *saloon* plus vrai que nature dans quelque village désolé du *far west*, une tempête de neige en plein hiver canadien, un palais en flammes ou un autre qui s'écroulait, sans parler des canonnades, des duels ou de ces inoubliables promenades romantiques sur l'eau, un soir de pleine lune...

L'objectif visé par les maîtres pré-modernes — principalement des acteurs-chefs de troupe ou *actors-managers* — était d'en « mettre plein la vue » (et plein les oreilles) à un public qui en redemandait. Et, pour cela, tous les moyens étaient bons. Les productions « archi-réalistes »⁵ de David Belasco — qu'ont pu apprécier les Montréalais et les Québécois du début du siècle — et, dans une moindre mesure, certaines de celles du Québécois Julien Daoust ou du Néo-québécois Paul Cazeneuve sont à cet égard exemplaires⁶. Mais tous ces déploiements ingénieux ne firent qu'irriter les tenants de la modernité naissante. À leurs yeux, ils prolongeaient paresseusement une esthétique illusionniste qui

4 Quand Sarah jouait Hamlet, quand O'Neil devenait le comte de Monte Cristo, tout était conçu pour mettre en valeur le héros et le génie de son interprète. L'ensemble de la création procédait de cette symbiose première.

5 L'expression est du critique Walter Prichard Eaton et remonte à 1908.

6 Ces créateurs étaient eux aussi des décorateurs avant tout, mais évidemment plus à la façon d'Antoine ou de Stanislavski qu'à celle de Craig et d'Appia. C'est leur tort !

avait déjà donné le meilleur d'elle-même, et ils confinaient l'espace scénique à une fonction mimétique. C'était évidemment tendancieux et réducteur, mais c'était assez pour discréditer l'image théâtrale pré-moderne et ses créateurs. Ce discrédit s'amplifia à mesure que la modernité gagna en maturité et qu'elle parvint — à la suite de Craig et Appia, puis d'Artaud⁷ — à imposer la primauté du non figuratif — le symbolisme, l'abstrait, par exemple — sur tout ce qui, de près ou de loin, pouvait rappeler la vieille bête illusionniste.

La modernité confisquée

L'étude de l'image théâtrale au Québec et son histoire — toujours à faire — ont souffert du discrédit qui a progressivement couvert toute la scène de l'illusion de la fin du *xx^e* siècle, y compris celle du Québec. Mais c'était, en quelque sorte, de bonne guerre. La pré-modernité vivait son purgatoire et faisait place aux «jeunes»! Que l'image conçue par les créateurs québécois ou nord-américains de la pré-modernité — très appréciés du public local — ait été dépouillée de toute légitimité artistique, cela est normal dans les circonstances, mais que cette condamnation ait été étendue sans distinction à tout ce qui a suivi, cela dépasse l'entendement! Pour des raisons qui restent bien obscures, on persiste aujourd'hui encore à considérer le théâtre québécois de ce premier tiers — même de cette première moitié? — du *xx^e* siècle comme un prolongement d'une pré-modernité qui refusait de mourir. Ce qui est vrai du théâtre l'est évidemment de l'image théâtrale. Accusée⁸ d'attardement illusionniste, cette image, qui s'est considérablement renouvelée à partir des années vingt, a pourtant tout d'une image moderne, se nourrissant à toutes les tendances des arts plastiques contemporains, locaux et internationaux, et les enrichissant à son tour. Et cela pendant plus d'un demi-siècle⁹! À côté du ronron d'un théâtre traditionnel peu

7 «Il n'y aura pas de décor», clamait Artaud après près d'un demi-siècle de modernité, visant sans doute les décors bien léchés de Bérard!

8 Il suffit de voir avec quelle obstination les décorateurs actuels tiennent à l'appellation de «scénographes», par opposition aux «décorateurs» de la période antérieure, pour s'en convaincre.

9 Des années trente avec les premières créations de Jacques Pelletier aux créations de Jean-Paul Mousseau, Alfred Pellan ou encore Jean-Claude Rinfret (dans les années soixante-dix).

inventif, majoritaire ici comme en Europe — ni plus ni moins! —, qui s'est toujours appuyé sur des recettes éprouvées, il y a eu des trouvailles, des expérimentations aussi audacieuses qu'inattendues, des images à couper le souffle, et ce dans tous les genres.

On a ainsi vu des revues burlesques se déployer devant des toiles futuristes et expressionnistes (par exemple celles que Roméo Leriche peignait pour Jean Grimaldi), des drames joués devant des peintures symbolistes ou abstraites (celles de Berco-vitch) et des opéras se déployer dans ces vastes organisations de l'espace — ces « dispositifs » — dont raffolait Jean-Claude Rinfret. Parallèlement à tout cela, et parfois en même temps, on a vécu l'époque du décor bien léché à la manière de Robert Prévost¹⁰, dont l'éclectisme stupéfiant a dominé nos scènes pendant près de trois décennies, et on a connu la mode des grands déploiements en plein air, avec les pageants bien sûr, mais aussi avec des œuvres du répertoire¹¹.

Le discrédit de l'image québécoise d'alors est probablement moins imputable à ce qu'elle est qu'à ceux qui l'ont créée. Soupçonnés de sympathie illusionniste — ce que leur pratique éclectique¹² ne saurait justifier —, ils furent naturellement assimilés à leurs prédécesseurs. La modernité ne se reconnut pas en eux. Pourtant, leur situation au sein de la hiérarchie théâtrale était tout à fait conforme au diktat de la modernité. Ils étaient les premiers adjoints, voire les complices, du metteur en scène, ce qui, dans la plupart des cas, leur permettait de jouir d'une extrême liberté tout en participant activement à l'élaboration des productions. Il faut entendre Marie-Laure Cabana, Robert Prévost ou Jean-Claude Rinfret, qui demeurent parmi les scénographes les plus marquants de notre théâtre, se faire les thuriféraires de l'orthodoxie moderne — en défendant avec force la nécessité du travail en équipe sous la gouverne du metteur en scène — pour comprendre à quel point ils étaient... modernes!

10 Il produisait ici avec autant de succès que Christian Bérard à Paris.

11 On songe en particulier à la création du *Songe d'une nuit d'été* mis en scène par Pierre Dagenais dans les jardins de l'Ermitage, à Montréal, en août 1945. La scénographie était signée par Jacques Pelletier. Marie-Laure Cabana avait conçu les costumes.

12 L'une des caractéristiques des créateurs québécois est justement cet éclectisme. Ils peuvent très bien, après avoir signé une production avant-gardiste, créer la scénographie du théâtre le plus traditionnel qui soit.

Les décors et les costumes sont partie intégrante du spectacle et doivent être conçus et travaillés dans le même sens que l'interprétation du texte. Tout ça est d'une unité essentielle.¹³

affirme Prévost, alors qu'il est au sommet de sa gloire.

Ce n'est donc ni pour leurs convictions, ni pour leurs pratiques, ni pour leur mode de fonctionnement ou leur statut que ces créateurs d'images ont été exclus du champ de la consécration moderne. Ce n'est pas non plus à cause de leur formation puisque ces artistes, comme leurs collègues européens, avaient appris leur métier dans des écoles spécialisées — aux Beaux-Arts ou à l'École du Meuble — et, comme eux, ils s'étaient associés à des metteurs en scène avec lesquels ils avaient entrepris de longues et fructueuses collaborations artistiques. Aux tandems parisiens Juvet-Bérard ou Vilar-Gishia correspondent ceux de Gélinas et Pelletier, Gascon et Prévost, Doat et Rinfret¹⁴, pour ne citer qu'eux!

Il existe cependant deux facteurs qui peuvent expliquer sinon justifier leur exclusion — et celle de leurs œuvres — de toute consécration. L'un tient à leur nature, l'autre à des bouleversements historiques dont ils furent les victimes.

En effet, on en arrive à penser que le premier tort de ces créateurs de talent aura été de rester muets sur leur propre chemin artistique. Contrairement aux scénographes ou décorateurs européens consacrés, ils n'ont pas su développer de discours public à partir de leur pratique. Or, que vaut, aux yeux d'une modernité aux velléités scientifiques, une pratique qui ne découle pas d'une théorie ou qui n'est pas accompagnée d'une réflexion théorique? Pas grand-chose, nous le savons. Malheureusement, il faut bien le reconnaître, la réflexion théorique n'a jamais été le fort des créateurs québécois du théâtre. Cela, osons le mot, n'était pas dans leur culture. À l'approfondissement d'un projet central, nos créateurs d'images de la période moderne ont tous préféré l'exploration tout azimut. Créateurs boulimiques, ils n'ont été heureux que dans le feu de l'action et dans la diversité.

Il résulte de ce désintérêt que, à l'heure où en Europe des scénographes s'imposaient par leur discours comme les véritables

13 Entrevue d'Hélène Beauchamp avec Robert Prévost, *Le théâtre canadien-français*, tome V, Montréal, Fides, 1975, p. 926-927.

14 Respectivement au Monument-National, au Théâtre du Nouveau Monde et au Théâtre-Club.

penseurs et parfois même comme les maîtres d'œuvre de la création théâtrale, où ils gagnaient en autonomie, en autorité et en prestige — c'est le cas d'un Svoboda ou, dans une moindre mesure, d'un Kokkos —, les scénographes-décorateurs québécois continuaient à se satisfaire d'un rôle de créateur subalterne. Le mouvement d'affirmation et d'émancipation de la scénographie européenne de la fin des années soixante, qui a hissé l'image au niveau du texte et parfois même au-dessus, a terriblement ébranlé la belle ordonnance moderne. En fait, l'avènement du scénographe-penseur-théoricien a contribué à précipiter la fin de la modernité et annonçait l'éclosion de la postmodernité. Mais le Québec n'a eu aucun écho de ces chambardements ou, du moins, il n'a pas su les interpréter¹⁵. La nature de nos scénographes explique en partie cette situation. Mais c'est l'époque, ne l'oublions pas, où le Québec vivait des mutations historiques d'une importance considérable.

Le Théâtre québécois et l'image simplifiée

Pendant que, partout en Occident, les valeurs postmodernes s'imposaient, les Québécois, eux, s'engageaient dans un mouvement d'affirmation identitaire comme, d'ailleurs, la plupart des peuples dominés politiquement ou culturellement. Ce mouvement s'est manifesté sur nos scènes par l'apparition du Théâtre québécois dans la deuxième moitié des années soixante. En remettant, ainsi que le souhaitait Michel Tremblay, la réalité, la langue, les préoccupations et les gens d'ici sur les scènes d'ici, le Théâtre québécois est allé tout à fait à contre-courant de l'évolution du théâtre occidental puisqu'il redonnait au texte la primauté sur les autres éléments de la théâtralité. L'image s'en est évidemment ressentie. Le décor — par exemple, cette fameuse cuisine — se trouvait ainsi réduit à un rôle fonctionnel, servant d'appui aux dialogues, les situant dans le temps et dans l'espace. On était bien loin des grandes structures architecturales et symboliques de Rinfret ou des abstractions de Pellan. En fait, on revenait là à un décor à tout faire, sans existence autonome, lieu de l'illusion sans illusion, au sens plus qu'incertain.

15 Svoboda et sa *Laterna Magika* avaient pourtant été l'une des attractions majeures de l'Expo 67.

En cette nécessaire période d'affirmation de soi, le cri l'a largement emporté sur l'image et se l'est subordonné¹⁶. Reléguée au rang d'outil au service d'un autre discours — le texte —, l'image a vivoté quelque temps avant d'être emportée dans la tourmente d'une autre créature des années soixante, le Jeune Théâtre.

Les contradictions du Jeune Théâtre : l'héritage et l'éphémère

Héritier du même esprit contestataire que le Pop-Art, né du mouvement collectif de type *Peace and Love* et animé du souffle revendicateur du Théâtre québécois, le Jeune Théâtre¹⁷ a allègrement sabré dans tout ce qui pouvait rappeler la modernité de papa! Rien n'a échappé à son zèle iconoclaste, surtout pas ce concept de l'« artiste élu » essentiel à la modernité. Au contraire, le Jeune Théâtre a prôné l'égalité absolue devant l'art¹⁸ et a rejeté sans appel toute velléité de spécialisation ou de hiérarchisation des fonctions artistiques. Plus d'auteur, plus de metteur en scène, plus de scénographe! Seulement des créateurs touche-à-tout et égaux, puisant goulûment dans leur vécu. L'image devint alors l'affaire de tout le monde, c'est-à-dire de personne. À cela s'ajouta le fait que, en raison de leur mode de création, les troupes de Jeune Théâtre eurent largement tendance, dans un premier temps, à privilégier les contenus au détriment des autres éléments du spectacle. Cette tendance, liée aux exigences de présenter les spectacles en tournée dans les conditions les plus diverses, a conduit le Jeune Théâtre à développer une esthétique du « pauvre » qui limitait l'aspect visuel des productions à quelques éléments rudimentaires, peu coûteux et facilement transportables : par

16 Et cela en dépit de quelques tentatives originales qui relevaient généralement de l'initiative d'auteurs dramatiques et de metteurs en scène. C'est le cas de ce *Chemin du Roy* de Françoise Loranger et Claude Levac présenté dans une production de l'Égrégore en avril 1968 sous forme de partie de hockey. Les récentes reprises des (déjà) classiques québécois — *Les belles-sœurs*, *Les grands départs* — montrent que ces textes de l'affirmation primitive offraient d'infinies possibilités aux concepteurs de scénographie. Mais cela n'était visiblement pas d'une grande importance à l'époque de leur création.

17 Il se manifesta dès la fin des années soixante et domina les années soixante-dix. S'agit-il d'un prolongement du Théâtre québécois ou, au contraire, d'un mouvement parallèle? La question, tout intéressante qu'elle soit, reste secondaire pour ce qui nous préoccupe ici.

18 Tout le monde est artiste, l'art est partout, tout est art.

exemple trois ou quatre tabourets sur une scène vide surmontée d'une bande de couleur, comme dans *Les enfants de Chénier dans un grand spectacle d'adieu* par le Théâtre du Même Nom en 1969, ou quelques accessoires comme dans *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc?* du Grand Cirque Ordinaire la même année¹⁹.

C'est ce type de scénographie dépouillée, ramenée à l'essentiel, qualifiée avec dérision d'«esthétique économique»²⁰ par Jean-Claude Germain, qui a caractérisé l'image théâtrale du Jeune Théâtre à ses débuts, une image désespérément pauvre, bâclée, seconde.

Ainsi, en l'espace de quelques mois, l'image théâtrale perdait son statut tandis que la fonction de scénographe disparaissait. Jamais, au cours des cent années précédentes, l'image n'avait subi une telle déchéance. Heureusement, cette situation était tout à fait provisoire. Le Jeune Théâtre était d'abord un théâtre d'acteurs, préoccupés, comme tous les acteurs, par l'espace à remplir et à domestiquer! À mesure qu'il consolidait ses pratiques et affirmait ses valeurs artistiques, le Jeune Théâtre a assez tôt éprouvé le besoin de mieux utiliser l'espace dont il disposait. Ceci était justifié par le fait qu'il tenait à établir une relation étroite et efficace avec son public. Progressivement, les troupes de Jeune Théâtre en sont arrivées à concevoir leurs spectacles en fonction des possibilités scénographiques des lieux variés — toujours différents — où elles se présentaient. Elles finirent ainsi et assez rapidement à accorder à l'espace une place prépondérante et lui donnèrent un statut qu'il n'avait jamais eu, même aux plus beaux jours de la modernité. L'image suivit bien entendu ce retour en grâce, d'autant plus que, après quelques années²¹, le créateur touche-à-tout du Jeune Théâtre a reconnu ses propres limites et celles de son mode de production. Il a senti le besoin de s'associer à un

19 Voir à cet égard la description du décor du spectacle (*T'es pas tannée, Jeanne d'Arc?*, Le Grand Cirque Ordinaire, Montréal, 1991, p. 33).

20 Voir Michel Bélaïr, *Le nouveau théâtre québécois*, Montréal, Leméac, 1973, p. 98.

21 Pour établir une chronologie de ces développements, on relira avec intérêt l'article de Louise Filteau sur la scénographie du théâtre pour jeunes publics. Le parallèle avec l'évolution du Jeune Théâtre s'impose d'emblée et pourrait s'énoncer comme suit: années soixante-dix, les années initiales; 1980-1987, la montée des scénographes; depuis 1987: les grandes scénographies. (Louise Filteau, «Scénographies en théâtre québécois pour jeunes publics», *L'annuaire théâtral*, n° 11, printemps 1992, p. 137-155.)

spécialiste de l'espace et de l'image. L'ère du collectif égalitaire et bien intentionné tirait à sa fin, celle des scénographes commençait! Le Jeune Théâtre a ainsi provoqué la plus violente et la plus éphémère de toutes nos révolutions esthétiques.

L'avènement de la postmodernité

Lorsque, arrivé à maturité et soucieux de sa stabilité, le Jeune Théâtre commença à se sédentariser, il abandonna du même coup sa mission de « conscientisation » et de « mobilisation ». Et la hiérarchie des pratiques qu'il avait instaurée prit une toute autre signification. La primauté de l'espace déboucha sur un « esthétisme scénographique », c'est-à-dire sur la quête de l'image forte, efficace et de plus en plus belle qui n'est pas sans évoquer celle de la modernité. Ce mouvement, déjà perceptible dans une compagnie comme l'Eskabel de Jacques Crête, devint la règle chez les collectifs de la deuxième période, ceux du début des années quatre-vingt. Le visuel s'y imposa plus que jamais auparavant. Comme au début de la modernité, on assista alors à l'apparition simultanée, d'une part, d'une nouvelle génération de scénographes — formés professionnellement dans les sections de scénographie de l'École nationale de théâtre ou du Conservatoire (de Québec) — et, d'autre part, d'un nouveau metteur en scène lui-même scénographe ou obsédé par l'image.

Les premiers devinrent les créateurs indispensables à toute création, dans le cadre du « Post-Jeune Théâtre » comme dans celui du théâtre institutionnel. Ils se trouvaient investis d'une autorité qui dépassait de loin les revendications d'un Kokkos ou d'un François Barbeau²². Quant aux jeunes metteurs en scène-scénographes, les Robert Lepage, Denis Marleau et Gilles Maheu, ils furent rapidement considérés comme les chefs de file d'une révolution qui n'avait pas encore de nom, la révolution postmoderne. Il est clair que le Théâtre québécois comme le Jeune Théâtre a participé du mouvement de sape qui a ouvert la voie à la postmodernité québécoise, le premier en rejetant tout modèle culturel centralisateur (et eurocentrique), le second en bouleversant l'ordre théâtral établi. Mais ce qui est plus évident encore,

22 Tous deux avaient milité pour qu'une plus grande autonomie soit accordée aux scénographes. Leur vœu fut largement exaucé!

c'est que ces «Nouveaux scénographes» ont été les principaux bénéficiaires du raz-de-marée postmoderne.

Rétrospectivement, la postmodernité québécoise a tout du feu d'artifice. Elle a libéré l'image — et ses créateurs — de toute contrainte, encourageant l'excès autant que l'audace. En effet, tout en se consacrant à des objets et à des activités en apparence bien frivoles²³, la postmodernité a bouleversé l'esthétique scénique. Elle a pris un malin plaisir à subvertir les codes et s'est systématiquement attaquée aux signifiants. Rien n'a résisté à cette vague sacrilège, surtout pas les textes que les créateurs-scénographes (metteurs en scène ou non) ont traité non pas comme des contenus mais comme des objets (ainsi que les Cycles Repère le suggèrent d'ailleurs), assurant du coup non plus seulement la primauté mais la dictature du visuel. Quelle fête pour les créateurs d'images et quelle fête pour les spectateurs!

Cette image, fruit d'une postmodernité triomphante, tenait moins aux grands déploiements cohérents de la pré-modernité qu'à l'esthétique déconcertante du Pop-Art ou du dadaïsme. Elle cultivait *ad nauseam* la fragmentation, la dispersion, la multiplicité (les contraires de la linéarité), l'hétérogénéité, l'hybridité (la contre-pureté), l'incomplétude et la confusion voulue de «l'art haut» et de «l'art bas». Boudant la métaphore, qui porte trop la marque de la modernité et qui exige une relative transcendance et l'existence d'un métadiscours (mais où est le haut et où est le bas?), les «Nouveaux scénographes» ont donné à la métonymie une légitimité inégalée — le salon de barbier est représenté par la chaise de barbier, les humains par des chaussures, la mémoire par des journaux²⁴. La postmodernité s'est moquée de tout et a déployé sur nos scènes d'in vraisemblables bric-à-brac visuels qui auraient fait pâlir d'envie les champions dadas. On s'amuse ferme devant une scène postmoderne qui dit tout et le contraire de tout mais, surtout, qui déconcerte. La postmodernité adore les lieux

23 Elle se complaît voluptueusement dans le narcissisme, cultivant *ad nauseam* l'autoréflexivité et l'autoreprésentation. Elle devient le propre objet de sa réflexion. On a d'ailleurs rarement vu dans l'histoire autant de pièces dont l'un des objets thématiques principaux est justement la production du spectacle dramatique et dont l'un des personnages-clés est l'auteur fictif ou réel: *Les feluettes*, *Billy Strauss*, *Le samouraï amoureux*, *Artaud-Artaud*, *Partie de cache-cache entre deux Tchécoslovaques au début du siècle*, *Le vrai monde?*, etc.

24 Les chaussures et la chaise dans *La trilogie*, les piles de journaux qui encadrent l'écran dans *Rivage à l'abandon*.

non traditionnels — une gare désaffectée, un cimetière d'autos, un musée — et cultive l'indifférenciation spatiale et temporelle qu'elle agrémente volontiers d'éléments naturels (l'eau, le feu, la terre, les plantes, etc.) dépouillés de toute valeur symbolique, qui ne renvoient à rien d'autre qu'à eux-mêmes.

La vogue postmoderne a fini par passer, à moins qu'elle se soit métamorphosée, ce qui revient au même. On en a eu les premiers signes quand, vers la fin des années quatre-vingt, les «grandes œuvres du répertoire», ainsi que les qualifiait la modernité, sont réapparues sur nos scènes. En l'espace de quelques saisons, on a ainsi redécouvert Strindberg, Shakespeare, Molière, Pirandello, Racine, Tchekhov, Euripide et même Claudel et Camus, sans compter les «classiques québécois» oubliés — dont Dubé —, sur toutes les scènes, même les plus inattendues. Mais ce retour avait quelque chose de prématuré. Pour quelques réussites mémorables — tels ces Shakespeare d'Omnibus —, que de ratages exemplaires! Dans bien des cas, en effet, l'image, toujours saisissante, toujours parlante, n'avait même pas recours au texte comme prétexte, elle l'ignorait.

La postmodernité avait bien servi l'image, mais à moyen terme, elle aurait nui aux scénographes parce que, en raison même de son hétérogénéité, l'image postmoderne empêchait l'éclosion de styles personnels, l'approfondissement d'une démarche artistique chez les créateurs. Or il est indiscutable que ces «Nouveaux scénographes» — qui dominent actuellement la scène québécoise — ont développé des styles particuliers, des thèmes visuels récurrents. Qu'on songe aux machines de Michel Crête, aux boîtes enchâssées — la boîte dans la boîte scénique — de Danielle Lévesque, aux grands espaces architecturaux de Stéphane Roy, aux perspectives forcées de Daniel Castonguay, à l'esthétique «théâtralisante» de Claude Goyette, à l'image énergique de Gilles Maheu, aux inventions sensibles de Robert Lepage, à l'icônisme de Denis Marleau, etc. Il y a bien là l'indice que quelque chose a changé et on ne s'étonnera pas que ce changement ait été accompagné d'un retour à la frontalité et d'une recherche de l'effet qui n'est pas sans évoquer l'image prémoderne. Même des troupes comme Carbone 14 n'y échappent pas²⁵.

25 *Peau, chair et os* et *Le café des aveugles* ont été créées dans des espaces traditionnels ou aménagés de façon traditionnelle.

Ce retour procède bien de ce qu'Aronson appelle le goût des «pretty pictures»²⁶, ces belles images qui évoquent autant l'Eska-bel que le décor bien léché de Prévost. Il en découle des scénographies moins touffues, plus soignées, plus «esthétisantes» que celles de la fin des années quatre-vingt; des scénographies qui portent la marque d'une vision scénographique d'un texte plus qu'elles ne renvoient au quotidien non théâtral. Dans ce contexte, il n'est vraiment plus sûr que la scénographie de la frontalité et que l'image qu'elle projette soient métonymiques. Les récentes productions de Stéphane Roy, Claude Goyette, Danielle Lévesque et Daniel Castonguay sont même clairement métaphoriques. Plus encore, ces scénographes et leurs images participent, avec le texte retrouvé et avec une mise en scène qui reprend de la vigueur, de ce tout organique qu'Appia et ses héritiers ont appelé de leurs vœux pendant trois quarts de siècle. Alors que les «metteurs en scène-scénographes» bâtissent un œuvre exemplaire dominé par l'image, celui de Lepage et de Maheu en particulier, les scénographes établissent des liens de collaboration étroits avec nos meilleurs metteurs en scène imitant en cela leurs prédécesseurs. C'est le cas, par exemple, de Danielle Lévesque et Lorraine Pintal, de Denis Marleau et Claude Goyette, d'Alice Ronfard et Stéphane Roy.

Nous en sommes aujourd'hui là. L'ère des grands détournements scénographiques est bien révolue. Sûrs de leur talent et de leur autorité, les «Nouveaux scénographes» se plaisent désormais à fréquenter les «grands textes», et à les respecter. Il en résulte des spectacles de plus en plus achevés, équilibrés, fruits d'une symbiose heureuse entre le texte et tous les éléments de la théâtralité.

En guise d'épilogue

Et l'enfant contemplait les images une à une. Après avoir tout écouté, il demanda: «Alors, c'est comme si c'était à nouveau la modernité?» Personne ne répondit. «C'est bizarre quand même, reprit l'enfant, un *post* qui vient avant ce qui précède».

C'est une bien drôle d'histoire en effet.

26 Arnold Aronson, «Postmodern Design», *Theatre Journal*, vol. 43, n° 1, mars 1991, p. 1.