

Travailler la différence

Un ennemi du peuple, d'Ibsen, mise en scène de Thomas Ostermeier, présenté au Festival TransAmériques les 22, 23 et 24 mai 2013

Paul Lefebvre

Numéro 302, hiver 2014

Rétro, les classes sociales ?

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/70553ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Lefebvre, P. (2014). Compte rendu de [Travailler la différence / *Un ennemi du peuple*, d'Ibsen, mise en scène de Thomas Ostermeier, présenté au Festival TransAmériques les 22, 23 et 24 mai 2013]. *Liberté*, (302), 59–60.

Travailler la différence

Pourquoi les metteurs en scène québécois ne réussissent pas à s'approprier les classiques comme Ibsen.

PAUL LEFEBVRE

UN ENNEMI DU PEUPLE, texte d'Henrik Ibsen, adaptation et dramaturgie de Florian Borchmeyer, produit par la Schaubühne am Lehniner Platz (Berlin) et présenté par le Festival TransAmériques au Théâtre Jean-Duceppe de la Place des Arts les 22, 23 et 24 mai 2013.

Un ennemi du peuple d'Ibsen, mis en scène par Thomas Ostermeier, pose avec acuité la question du répertoire, une question qui, au Québec, a besoin d'être relancée. Dans le répertoire, que monte-t-on? Comment? Et, surtout, pourquoi?

Ostermeier fait d'*Un ennemi du peuple* une pièce actuelle. Mais ce qui en fait une pièce actuelle n'est pas lié, je crois, aux rapports thématiques que le texte d'Ibsen entretient avec des sujets courants de l'actualité (pollution industrielle, priorisation de l'économie, rapports entre les médias et les pouvoirs politiques et économiques) ni avec le fait que l'action de la pièce ait été transposée à notre époque. La machine dramatique d'Ibsen est merveilleusement efficace : dans une petite ville dont la prospérité repose sur des établissements thermaux, un médecin, celui-là même qui a découvert les propriétés curatives de ces eaux, découvre qu'elles sont devenues nocives à cause des industries construites en amont. Le médecin veut publier un article dans le journal local, mais son projet est contrecarré par son frère, maire de la municipalité et actionnaire des établissements thermaux. Le médecin perd ses appuis les uns après les autres : journalistes, propriétaire du journal, concitoyens...

Le thème de la pollution industrielle, très présent dans les médias depuis la publication en 1962 de *The Silent Spring* de Rachel Carson, est un premier leurre. (J'ai souvenir d'une production de la pièce d'Ibsen en costumes d'époque, qui se terminait par une projection montrant un monstrueux tuyau rejetant dans le Saint-Laurent un flot de matières brunâtres.) L'idée que la pièce est un pamphlet – ou tout au

moins un avertissement – contre la pollution a été renforcée lors du FTA par le fait que les représentations avaient lieu alors même que la Ville de Montréal éprouvait de sérieux problèmes d'eau potable. Les journalistes, le public, tous s'enthousiasmaient pour cette alliance inattendue de la fiction et de l'actualité. Or, cette coïncidence a ramené au ras du sol le sens de la pièce, rendu d'autant plus flagrant par la mise en scène qui prévoyait, pour l'acte de l'assemblée publique, que les spectateurs jouent le rôle des citoyens de la ville et, ainsi, interagissent avec les personnages de la pièce. Si certaines interventions tentaient d'entrer dans le débat, proposé à la fois par le texte et la mise en scène, sur la nature de la richesse collective et ses liens complexes avec les intérêts (économiques et affectifs) individuels, la majorité des spectateurs, matraqués par les médias et leur propension à magnifier le *sujet du jour*, ne sont intervenus que pour énoncer des liens superficiels. En fait, comme tout texte qui a traversé le temps, *Un ennemi du peuple* pose une série de questions inextricables : que peut-on sacrifier à la prospérité économique immédiate? Quelles sont les convergences et les divergences entre le bien commun et les intérêts des individus? Comment les liens affectifs ou familiaux forgent-ils le rapport à l'argent et à la circulation du pouvoir? Par quels mécanismes le pouvoir économique parvient-il à étouffer ou à détourner le débat démocratique? En quoi les pulsions influencent-elles l'économique, le politique? En quoi les dynamiques de la famille, du couple et de l'amitié conditionnent-elles le rapport au pouvoir politique?

Le fait qu'Ostermeier ait, avec son dramaturge Florian Borchmeyer, condensé le texte, actualisé les références et retiré les codes propres au dix-neuvième siècle donne une grande netteté à la fable d'Ibsen, tout en préservant sa complexité. À première vue, les costumes, les accessoires et les décors qui transposent la fiction d'Ibsen dans l'Europe d'aujourd'hui ont pour but d'actualiser le propos au sens pauvre du terme, d'abolir la distance entre les spectateurs et l'univers qu'on lui présente sur scène, afin que l'identification soit facile, simple, immédiate. Or, la « mise à jour », dans cette mise en scène, n'a pas comme but l'identification par la familiarité, mais la *lisibilité*. Par exemple, en ce qui concerne les costumes, les rapports de pouvoir et les rapports sociaux sont toujours difficiles à lire avec des habits d'époque. On saisit le sens général, mais toutes sortes de nuances – ne serait-ce qu'une légère excentricité vestimentaire personnelle – sont impossibles à transmettre. Ici, le complet « normal » du maire, le pantalon jaune de l'ami journaliste, les vêtements sans recherche de l'épouse du médecin, tous ces détails permettent de lire les personnages à la fois comme individus et comme types sociaux. Ceci est renforcé par un jeu hyperréaliste (que toutefois n'aidait pas la vastitude du Théâtre Jean-Duceppe), où les mouvements de rapprochement ou d'éloignement des corps étaient fabuleusement parlants, créant non pas un sentiment de familiarité, mais au contraire de continuelles reconnaissances, ce qui est le propre d'une représentation soigneusement pensée.

L'univers de la pièce, tout commun qu'il ait été en apparence, est en fait une convention à lire, et qui plus est une convention consciente dans la ligne de la scénographie où les murs noirs sont couverts de dessins à la craie. Et surtout, au cœur de l'adaptation du texte, il y a une invraisemblance énorme, une invraisemblance telle qu'elle demande au spectateur de volontairement adhérer à cet univers plutôt que de le recevoir comme donné : une part importante de la fable repose sur la diffusion, via le journal, de l'article du médecin dénonçant la pollution des sources curatives. Or dans cette mise en scène, tout le monde possède un ordinateur portable. Chaque spectateur se dit dès le début du deuxième acte que le docteur peut, en trois clics de souris, envoyer son texte urbi et orbi, et chacun choisit à ce moment-là d'accepter la dimension fictive de ce qu'on lui présente, qui provoque d'ailleurs un décalage potentiellement fécond lors de l'acte d'assemblée publique.

Et c'est là qu'on en arrive à la question du répertoire théâtral. Cette production d'*Un ennemi du peuple* ne renvoie jamais à Ibsen ou à son théâtre comme valeurs culturelles ou objets (de culte) culturels. Jamais. Ostermeier utilise les éléments forts de la pièce d'Ibsen (la construction de sa fable, la mécanique des scènes, les personnages et les liens qui les unissent) pour nous parler des enjeux d'aujourd'hui. Il se fiche d'éclairer l'œuvre d'Ibsen, il l'utilise plutôt comme une puissante lampe pour faire la lumière sur ce que nous vivons en ce moment. Et son acte d'éclairage ne passe surtout pas par des mécanismes fondés sur la ressemblance et l'identification («C'est pareil comme aujourd'hui!»), mais par un travail fait à partir de ce qui nous sépare d'Ibsen et de son temps. C'est par ce travail qui s'érige sur la différence et la distance qu'Ostermeier peut nous faire voir autrement l'aujourd'hui et nous le représenter. Autrement dit : c'est lorsque l'on voyage ailleurs que l'on réalise comment les maisons d'ici sont faites.

Ceci me porte à aborder la question du répertoire au Québec. J'entends par répertoire l'ensemble des œuvres dramatiques du passé, d'ici et d'ailleurs. L'histoire de l'art dramatique au Québec jusqu'aux années quatre-vingt en est une d'appropriation des langages de la représentation : écriture, dramaturgie, mise en scène, scénographie, costumes, lumières, architecture, univers sonore, etc. Après avoir emprunté des procédés français, américains et britanniques, nous avons conquis ces langages en les repensant avec notre culture et notre histoire. Mais l'appropriation n'a pas encore eu lieu dans le domaine du répertoire. En fait, nous avons grosso modo emprunté les champs du répertoire favorisés par la France : outre le répertoire français (un patrimoine dont nous négligeons maints éléments majeurs), cela signifie en gros Shakespeare, Tchekhov et les tragiques grecs. Nous avons su, de plus, nous approprier les Américains, en particulier Arthur Miller et Tennessee Williams. Mais il existe des pans entiers du répertoire qui sont ici inexplorés et qui parfois, à cause des thèmes qui y sont traités, correspondent à notre sensibilité. Je pense en particulier aux Jacobéens (ceux qui sont venus après Shakespeare) avec leur théâtre

de la sexualité, de la folie et de la mort. Je pense aux romantiques allemands avec leurs héros à l'individualité fragile. (Il est d'ailleurs étonnant que personne n'ait voulu éclairer le mouvement des carrés rouges à la lumière des *Brigands* de Schiller.) Je pense aussi à la férocité qui s'empare régulièrement des Britanniques – Congreve, Shaw, Grandville, Barker –, ici inconnue. (Au moins, les plus féroces Britanniques d'aujourd'hui – Barker, Kane, Crimp – sont joués sur nos scènes.) Oui, je sais, tout ce théâtre demande des distributions pléthoriques et cela fait plus de trente ans que nos grands théâtres ne peuvent plus se le permettre. Mais je sens surtout un manque de curiosité et déplore le bris de transmission qu'ont été nos années soixante-dix – où les dramaturgies étrangères ou du passé étaient des agents d'une pensée colonialiste qui nous empêchaient de construire notre identité spécifique et qui n'avait rien de pertinent à nous dire.

L'histoire, j'ai l'impression, n'avance pas tant en zigzag qu'en spirale.

On monte quand même pas mal de pièces de répertoire, mais les mises en scène, généralement, me laissent insatisfait. Les comédiens, eux, pourtant, savent s'emparer des personnages : que ce soit Benoît Brière en Sganarelle, Pascale Montpetit en Marie Steuber ou Benoît McGinnis en Hamlet, nous avons ici régulièrement des interprétations d'une vertigineuse profondeur. Ce qui crée l'insatisfaction chez moi, c'est que les mises en scène du répertoire n'arrivent pas à faire – sauf exception – ce que cet *Un ennemi du peuple* a accompli : éclairer notre présent. Pourquoi ? J'ai parfois l'impression que dans un texte de répertoire, nous travaillons surtout, pour ne pas dire seulement, ce qui ressemble à aujourd'hui. Nous n'avons pas encore appris à travailler ce qui y est différent : ce que la distance historique a rendu invisible, ou bien étrange, voire incompréhensible. Cette étrangeté que renferment les textes du passé et des autres cultures porte une puissance d'éclairage. Car ce qui est indéchiffrable dans le présent – comme une tache aveugle – n'appartient habituellement pas au présent, mais le plus souvent à cette part de passé qui structure en secret de grands pans de notre époque. Le théâtre, art à deux temps, où le temps de l'écriture appartient au passé, et celui de la représentation au présent, est l'art par excellence pour donner à voir ces taches aveugles. L'histoire, j'ai l'impression, n'avance pas tant en zigzag qu'en spirale : à certains moments, nous nous retrouvons devant les traces du passé, mais à distance. Et c'est cette distance qu'il faut travailler – la conserver, ne pas l'amenuiser, tout en la rendant lisible – pour comprendre ce que nous sommes et ce que nous vivons. **L**