

## Article

---

« La scénographie au dix-neuvième siècle : mises en scène du théâtre d'amateurs québécois »

Glen Nichols

*L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 11, 1992, p. 57-76.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/041159ar>

DOI: 10.7202/041159ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

---

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

---

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : [info@erudit.org](mailto:info@erudit.org)

Glen Nichols

## La scénographie au dix-neuvième siècle. Mises en scène du théâtre d'amateurs québécois

Le caractère éphémère de la mise en scène rend très difficiles, en mettant les choses au mieux, les reconstitutions historiques. On peut avoir en main le texte imprimé d'un spectacle, mais les qualités scéniques réelles de la représentation originale s'estompent avec le temps, et le recours à des techniques de recherche spéciales s'impose pour en assurer la reconstitution. À la fin du siècle dernier, l'une des formes d'activité théâtrale les plus courantes au Québec traduit, bien sûr, l'engouement général à l'époque pour les troupes de théâtre d'amateurs. Pour cerner la vraie nature de cette importante étape dans l'évolution du théâtre québécois, il importe de scruter de plus près les conditions et circonstances entourant la représentation originale, et la chose n'est pas facile étant donné la rareté des documents de première main concernant la scénographie des spectacles en question.

Dans ce qui subsiste de vestiges textuels sur d'anciennes représentations, on peut relever, bien sûr, des indices des éléments visuels et auditifs; en l'absence toutefois de preuves documentaires, on ne peut jamais avoir la certitude que les indications se rapportent réellement à la prestation historique sous examen. Dans la cas des mises en scène du théâtre d'amateurs de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle cependant, le chercheur aujourd'hui peut compter pour l'aider sur un outil exceptionnel: un nombre relativement important de pièces européennes ont été spécialement adaptées pour les *cercles de jeunes gens*, en vue de satisfaire explicitement aux normes sociales, esthétiques, morales et théâtrales de ces

groupes de théâtre d'amateurs. Du fait de leur origine, ces adaptations théâtrales sont une mine de renseignements précis sur un large éventail de particularités d'ordre scénographique, linguistique et subtextuel de ces spectacles d'amateurs.

En comparant le texte des *pièces sources* originales avec celui des adaptations québécoises ou *pièces cibles*, il est possible de monter en épingle les indications scénographiques qui ont été modifiées dans le processus d'adaptation. À la lumière de ces modifications, il est assez facile d'évaluer les exigences scénographiques de la mise en scène originale, du moins en ce qui concerne la perception qu'avait l'adaptateur eu égard à ces exigences.

Règle générale, et comme on pouvait s'y attendre, les résultats de cette analyse font ressortir que les exigences scénographiques du théâtre d'amateurs, tant du point de vue de leur importance que de leur complexité, s'avéraient beaucoup plus simples que celles des pièces sources. Dans l'exposé qui suit, nous tenterons, au moyen d'exemples choisis, de mettre en lumière ce «réductionnisme» tout en illustrant les divers moyens d'utiliser l'information fournie par ce type d'analyse d'adaptation.

Question d'illustrer le plus clairement possible les modifications apportées au texte, nous aurons recours aux conventions suivantes: les citations *en petits caractères* figurent uniquement dans la pièce SOURCE originale, tandis que les citations *en caractères gras* figurent uniquement dans la pièce CIBLE ayant fait l'objet d'une adaptation. Les bouts de texte ne présentant aucune de ces marques se retrouvent de façon identique dans les deux versions de la pièce citée.

L'aspect le plus fondamental de ces adaptations scéniques réside dans la réduction pure et simple du nombre d'actes, de tableaux et de scènes. De toutes les pièces passées en revue<sup>1</sup>, il ne s'en trouve aucune où l'on ait constaté un

---

<sup>1</sup> Pour les besoins de la présente analyse, on a passé en revue dix-sept adaptations pour fin de représentation par des troupes d'amateurs au Québec au cours du dix-neuvième siècle. Prière de consulter la bibliographie pour une liste exhaustive de ces pièces.

accroissement du nombre de ces éléments. Bien qu'on relève fréquemment l'ajout de scènes ou de personnages dans le texte pour compenser la suppression de certains autres, le résultat net se traduit invariablement par une réduction, dans l'ensemble, de la complexité structurale et scénique de la pièce. Entre autres exemples, mentionnons *les Pauvres de Paris* dont la version originale en 5 actes, 7 tableaux ne comporte plus que 4 actes et 4 tableaux dans la version québécoise; *Joachim Murat*, qui passe de 4 actes à un seul et de 9 tableaux à un seul également; *les Aventures de Mandrin*, qui de 5 actes, 10 tableaux passe à 4 actes, cinq tableaux; *Guillaume Tell* enfin, dont les 9 tableaux sont réduits à 3.

À l'évidence, ces faits témoignent de simplifications draconiennes dans les exigences structurales de l'adaptation de ces pièces. Sans même s'arrêter aux détails de ces changements, il est clair que de telles réductions ne peuvent s'être traduites que par des représentations théâtrales beaucoup moins complexes, et qu'un nombre de décors réduit à sa plus simple expression était de nature à créer des impressions scéniques s'écartant sensiblement des effets des pièces sources plus diversifiées.

La présence ou l'absence de personnages peut aussi influencer sur la scénographie d'une pièce en particulier, et ici encore les adaptations révèlent l'existence de tendances «réductionnistes». Par exemple, le nombre de marins qui se mutinent contre le Capitaine Grant dans *les Enfants du Capitaine Grant* est ramené de dix-sept à sept. (ECG 147/3)<sup>2</sup>. Bien que le nombre de personnages parlants dans les deux versions demeure le même et que le dialogue ne soit que légèrement modifié, le nombre réduit de marins rebelles dans la version québécoise a pour effet d'atténuer considérablement l'impression scénographique dans la séquence de l'affrontement. Dans la courte scène de la pièce *les Cousins du député* qui se déroule en cour, «les deux juges, le président, le procureur, l'avocat et un huissier» sont ramenés tout au plus à «un juge et un greffier» (CD 42/53). La

---

<sup>2</sup> Pour les citations, les renvois aux textes de la pièce sont suivis de deux numéros de page: le premier renvoie au texte source original, tandis que le deuxième renvoie à la version cible après adaptation.

simplification des impressions scéniques tient au besoin d'aplanir les difficultés de mise en scène à l'intention des jeunes amateurs. Réduire le nombre d'acteurs requis, c'est écourter le temps de répétition pour préparer la scène; et comme les plateaux disponibles pour ces troupes revenaient évidemment moins cher que ceux des productions parisiennes originales, on n'aurait certainement pas pu, faute d'espace, y faire évoluer un plus grand nombre de personnages.

Il arrivait même parfois qu'en sabrant dans le nombre de figurants on soit obligé, pour compenser, de modifier explicitement le déroulement de l'action sur scène. Ce qui entraînait, par ricochet, d'autres importants changements d'ordre pictural. À la fin de la pièce *Guillaume Tell*, par exemple, il est fait mention dans le texte source de six «*Fratres misericordiae*» qui arrivent pour exécuter un chant funèbre et emporter la dépouille de Gessler, le scélérat assassiné. Dans le texte cible, la dépouille est simplement retirée du plateau à la fin de la scène par les membres de la suite de Rodolphe qui sont demeurés sur place tout au long de la scène et qui n'ont rien à voir avec la prestation de services funèbres (GT IViii,2831ff/129)<sup>3</sup>. De toute évidence, par suite d'une telle simplification, l'effet pictural des derniers moments de la scène cible aura sans doute présenté beaucoup moins d'intérêt sur le plan théâtral, et se sera avéré beaucoup plus discret que celui de la pièce source.

De la même façon D'Antas, le scélérat de *la Prière des naufragés* est accompagné d'«un seul intendant» dans la version cible adaptée, alors qu'il est également entouré de «plusieurs laquais richement vêtus» dans la pièce source (PN 22b/74)<sup>4</sup>. L'effet saisissant de la présence du scélérat sur le plateau est totalement gommé par la coupe sombre effectuée dans les rangs de sa suite. Étant donné que pour une large part, sa perfidie met en cause la fallacieuse présentation de son apparent prestige mondain, une telle simplification amoindrit

---

<sup>3</sup> Étant donné que *Guillaume Tell* semble avoir été adapté directement de la version originale allemande et non de quelque texte français spécifique, j'ai choisi d'indiquer la citation source par numéro d'ACTE, scène et ligne, plutôt que par l'habituel renvoi à telle ou telle page.

<sup>4</sup> Pour les textes rédigés sur plusieurs colonnes, le renvoi à la citation comporte à la fois l'indication de la page (22) et de la colonne (b).

fortement la cohérence de ce personnage et de ses rapports avec les autres personnages. L'analyse de l'adaptation a ici permis de mettre en lumière le lien direct entre un élément scénographique essentiellement silencieux (le nombre de membres de la suite) et le potentiel supertextuel de la pièce en matière de présentation. La modification du premier élément pour résoudre les problèmes d'ordre pratique inhérents au contexte de représentation par des troupes d'amateurs québécois a influé sur le dernier élément au point où la représentation réelle n'aurait pas eu la même qualité visuelle ou dramatique sur le plan de la présentation.

À l'évidence, les impressions d'ordre pictural, visuel d'une pièce ont également à voir avec les descriptions de décors particuliers. Bien que la simple existence d'indications scéniques ne signifie pas que la mise en scène de la création les ait nécessairement respectées, les changements relevés dans les directions scéniques des adaptations devraient attirer l'attention sur les besoins et attentes plus spécifiques de la représentation cible. La description du décor après la bataille de Kolyvan dans *Michel Strogoff* illustre on ne peut mieux cette théorie. La simplification de la scène témoigne clairement d'une préoccupation face aux difficultés éprouvées pour satisfaire efficacement à certaines des exigences de la scène de départ.

«(Vue du champ de bataille de Kolyvan. Horizon en feu,  
au coucher du soleil. Morts et blessés étendus, cadavres de chevaux.  
Au-dessus du champ de bataille, des oiseaux de proie qui planent et s'abattent sur  
les cadavres.)» (MS 327/56)

Bien que la nature complexe des indications de départ ait été simplifiée pour satisfaire à des méthodes de mise en scène moins sophistiquées, l'effet théâtral essentiel est préservé, de sorte que l'action sur scène demeure la même; cependant, le degré auquel les sens sont stimulés par la version cible est considérablement inférieur à celui de la version source. Bien que là ne soit pas ostensiblement l'objet des modifications, l'adaptation produit un arrière-plan d'une intensité dramatique sensiblement moindre pour l'action qui se déroule sur

la scène, modifiant de ce fait les impressions suscitées par cette action lors de la représentation.

La pièce *les Enfants du capitaine Grant* fourmille particulièrement d'exemples de simplifications scéniques. Un très bon exemple est fourni dans la description du Tableau 3 (le carré de yacht de Lord Glenarvan, «The Duncan»). En majeure partie, la description est la même dans les deux versions, sauf pour la fin:

Au fond, un riche escalier double rampe dorée qui conduit au pont et qui laisse apercevoir l'un des mâts du yacht et ses agrès. Le carré du «Duncan» doit reproduire tout le confort luxueux qui distingue les yachts anglais. (ECG 181/30)

Les simplifications scéniques interviennent à deux niveaux distincts dans cet exemple. D'une part, l'évidente sophistication dans le détail se trouve réduite par la simple suppression des épithètes «riche» et «dorée». À un deuxième niveau, les transparentes particularités structurales plus complexes du décor sont gommées, laissant l'impression que la mise en scène par des amateurs a été élaborée selon un arrangement plus direct, voire rudimentaire.

Les simplifications scéniques mettent souvent en cause une réduction dans le nombre de changements de décors, avec le résultat que l'action dans la pièce cible se poursuit à travers deux scènes ou plus dans un seul et même décor, alors que dans le texte source, il y a changement des décors pour faire en sorte que l'action puisse se poursuivre dans de nouveaux lieux. Ce qui influe évidemment sur les impressions théâtrales suscitées par l'action, qui peut être modifiée ou pas au niveau de la transcription littérale.

Le deuxième acte de *Jean le maudit* a pour arrière-plan les ruines du domaine Bourdier:

Un site un peu sauvage, couvert de broussailles; à gauche et au fond, des ruines noircies par le feu. (JLM 7b/34)

Cependant, entre la douzième et la treizième scène de l'acte II du texte source sont intercalées huit scènes qui nécessitent un changement de décor, soit l'arrière-plan d'«une forêt en exploitation» avec vue sur la cabane de Maurice. Ces huit scènes renferment une part importante de l'intrigue secondaire entre Maurice, Périne et Jeanne et on les a naturellement supprimées dans la version québécoise entièrement masculinisée.

Avec la scène 13 de l'acte II et la scène 9 de l'acte III, les deux textes reviennent au développement d'une action parallèle. L'action dans le texte source se poursuit sur avant-plan de forêt devant la cabane de Maurice, alors que dans le texte cible elle est cantonnée dans le rude décor des ruines du chalet (JLM 10a/47). Le reste du dialogue de l'acte II III n'est pas affecté par la disparité des décors, mais l'effet scénique de l'action aurait été subtilement modifié par le changement de lieu opposant l'aspect gothique plutôt sauvage des ruines au spectacle plutôt ordonné et «civilisé» d'une exploitation forestière. De toute évidence, l'incidence d'un tel changement de ton n'a pas été jugée suffisamment importante pour justifier la plantation d'un autre décor, compte tenu sans doute des moyens limités des metteurs en scène amateurs.

Le seul problème technique apparent qui découle d'une telle modification tient aux indications scéniques intervenant dans les deux versions concernant Éloi, à savoir: «(Il vient s'asseoir sur le banc, à gauche, continue de regarder son livre, puis le ferme et s'endort)» (JLM 11b/47). Le «banc» figurait dans les huit scènes supplémentaires omises dans la version cible au début de l'acte III, et il est parfaitement naturel de le retrouver dans ce texte; cependant, il n'est fait mention d'aucun banc dans le «sauvage» décor de l'acte II, et il ne serait pas approprié de retrouver un tel symbole de civilité dans le décor plus primitif du texte cible; on relève donc dans ce texte une inconsistance occasionnée par les répercussions d'une plus ample modification scénique.

Une section importante de la pièce *les Aventures de Mandrin* se trouve également affectée par de semblables simplifications apportées aux décors. Le premier tableau de la pièce est la même «place publique» dans les deux versions. Au début du deuxième tableau, cependant, les décors commencent à varier



grandement, bien que l'action demeure relativement non affectée par ces changements. Le décor du deuxième tableau dans la version cible consiste en une scène d'intérieur à deux compartiments:

À gauche une grande salle garnie de vieilles tapisseries.  
 À droite, au premier plan, une vaste cheminée sculptée, au deuxième plan, une porte; au fond, une fenêtre ouvrant sur la campagne. Au fond, à gauche, une porte secrète, ou une autre porte (AVMI 86/30).

Dans le texte source, le décor pour le tableau 2 est une scène d'extérieur: la forêt de Flashères, château du Diable en vue (AMV 8b/30). Malgré l'extrême différence entre les deux lieux indiqués, l'essentiel de l'action quand les scélérats se préparent à tendre une embuscade aux innocents personnages qui s'approchent à pied du château est identique dans les deux versions, si l'on excepte les bribes de l'intrigue secondaire entre Margarita et Pietro que l'on a retranchées du texte cible pour considérations afférentes au sexe. À la fin de cette section, le texte source fait état d'un autre nouveau tableau (le tableau 3) qui, tout en fournissant à l'évidence l'inspiration du précédent décor du texte cible, est extrêmement plus sophistiqué:

(Changement à vue) // Le décor change. Le rideau d'arbres placé au fond, s'avance jusque sur le devant du théâtre, et en s'écartant laisse voir une des façades du château. Cette façade est divisée HORIZONTALEMENT en deux parties. Le rez-de-chaussée est figuré par une muraille délabrée, soutenue par des contreforts et percée au niveau du sol par un soupirail d'où s'échappent des lueurs sinistres. Le premier étage, ouvert aux yeux du public, représente une grande salle garnie de vieilles tapisseries. À droite, au premier plan, une vaste cheminée sculptée; au deuxième plan, une porte, au fond, une fenêtre ouvrant sur la campagne. À gauche, au premier plan, une porte secrète; au deuxième plan, une autre porte (AMV 9b/30).

À l'évidence, le décor du texte source, avec sa composition verticale, postule une technologie de construction de scène plus sophistiquée que le tracé horizontal décrit pour le décor du texte cible; cela est également vrai pour le degré de détail escompté dans l'aspect du décor, et dans la complexité inhérente à l'exécution du «changement à vue». Noter aussi la modification plutôt légère mais très typique à la fin de la description en ce qui concerne le nombre de portes dans le deuxième compartiment. Il est clairement fait état dans le texte source du besoin d'une porte secrète et d'une seconde porte plus loin à l'arrière-scène. En lieu de quoi dans le texte cible est énoncé le besoin d'une porte secrète ou d'une autre porte. Noter également le changement à connotation linguistique de «garnie de vieilles tapisseries» qui semble aussi prêter à la description de scène du texte source un plus grand souci du détail et de la complexité.

Les caractéristiques des modifications tant d'ordre statique que dynamique apportées aux décors sont illustrées par la suppression de tableaux qui, dans les textes sources, ont pour seule et unique fonction d'ajouter une touche exotique et un certain déploiement. Ce phénomène est manifeste dans l'adaptation de deux pièces, en particulier *Michel Strogoff* et *les Enfants du capitaine Grant*. À la fin du premier acte de la première pièce, il est fait mention de deux tableaux dans le texte source: *Moscou illuminée* et *la Retraite aux flambeaux* (MS 287/22). Ni l'un ni l'autre ne concourent au développement de l'action: ils servent plutôt à préserver et mettre en valeur l'atmosphère de fête que dégage le décor de la salle de bal au début du 1er acte par l'évocation d'un Ballet, d'un «Grand concours de monde» et d'une grande procession aux flambeaux sur une musique de régiment. Beaucoup plus loin dans la pièce, il y a suppression de trois tableaux: «Les rives de Angara», «Le fleuve de naphte» et «La ville en feu», qui présentent à l'auditoire par le biais de panoramas et d'effets spectaculaires différentes vues de la rive montrant les personnages qui descendent précipitamment le courant pour échapper à l'attaque des Tartares, la dramatique prise d'assaut de la ville à la lueur de la rivière de naphte en flammes et finalement, en toile de fond, des théories de réfugiés sur le chemin de l'exode (MS 363/85). Ces tableaux ne comportent aucun dialogue et ils n'ajoutent rien en fait au développement de l'intrigue, étant donné que tous les événements qui

y sont présentés sont également discutés et commentés à d'autres endroits dans le texte.

La pièce *les Enfants du capitaine Grant* fourmille encore plus d'exemples de simplification dans les indications scéniques d'ordre dynamique. Les suppressions de tableau les plus fondamentales interviennent sensiblement au milieu du texte, et incluent en certains cas des bribes de dialogue; mais à l'instar des exemples relevés dans *Michel Strogoff*, leur omission n'a pas d'incidence préjudiciable sur le développement de l'action, car ils sont là principalement pour produire un effet spectaculaire. Les tableaux manquants intitulés «Le Col d'Antuco», «Le Tremblement de terre» et «Les fêtes d'or à Valparaiso» décrivent les diverses aventures jalonnant les voyages des protagonistes à travers les lieux exotiques et dangereux de l'hémisphère sud à la recherche du Capitaine Grant et de sa famille disparus. Les scènes supprimées incluent notamment des éboulements de falaises, tremblements de terre, enlèvement de personnages par des oiseaux géants (et bien sûr, en temps utile, leur inévitable sauvetage), des Patagons en costume et la représentation d'un ballet dans une «grande place très ornée à Valparaiso» (ECG 200, 208 et 209/44-5). Que l'adaptateur ait considéré ces problèmes scéniques comme insurmontables pour de jeunes troupes d'amateurs aux moyens limités n'a rien de surprenant.

Les effets de ces changements, bien que subtils, sont essentiels. Même si la suppression de ces tableaux, relativement secondaires, n'a pas directement influé sur le développement de l'action, la portée théâtrale de la pièce allait s'en trouver sensiblement modifiée dans son ensemble. D'une part, le fait de rendre moins spectaculaire la scénographie allait donner une pièce aux prétentions à la fois plus sérieuses et verbeuses, du fait d'une modification de l'équilibre dans sa composition. D'autre part, le déroulement de l'action, bien qu'exempt de modification directe, allait se poursuivre avec plus de rapidité et d'efficacité sans l'intrusion de ces séquences destinées à faire diversion. Par la même occasion, la suppression des tableaux spectaculaires viendrait renforcer considérablement l'exigence générale de rationalisation et de simplification des mises en scène que nécessitait l'adaptation.

Autre question à prendre en compte: la perception de ce genre d'effets spectaculaires, d'un point de vue moral. Même à supposer que des amateurs aient été en mesure de reconstituer les scènes (et jusqu'ici les seuls doutes à avoir été émis ne l'ont été que du point de vue des adaptateurs), peut-être celles-ci auraient-elles été supprimées de toutes façons? Chose certaine, le recours à ce genre d'effets émotifs superflus n'aurait pu être justifié comme moyen de renforcer la qualité du discours ou mettre en valeur les distinctions sociales qui sous-tendent en partie la justification générale de l'existence de ces groupes. Et avec une production théâtrale recevant, de la part des sourcilleuses autorités catholiques, moins une absolution sous condition qu'une espèce de pardon à regret, on peut imaginer les froncements de sourcils avec lesquels aurait été accueilli le recours, sans raison d'importance capitale, à des moyens aux qualités à la fois trop nombreuses et superbement séduisantes.

Entre autres changements aux éléments scéniques d'ordre dynamique dans *les Enfants du Capitaine Grant*, mentionnons quelques très intéressantes modifications aux descriptions de décors qui atténuent la complexité de l'image scénique en supprimant les caractéristiques dynamiques, tout en préservant l'essentiel de la scène. La toute première description du naufrage sur l'île, par exemple, est sensiblement la même dans les deux versions:

La scène représente l'extrémité d'un îlot; quelques buissons, quelques arbres sans feuilles, hautes roches à droite et à gauche. La mer vient battre la pointe de l'îlot au dernier plan à gauche. Sur le devant de la scène, quelques barils et ustensiles sauvés du naufrage. Au fond, l'horizon de mer. Il fait grand jour et le ciel est pur (ECG 147/3).

Cependant, d'autres renseignements contenus dans le texte source font état d'une vue de l'épave à distance: À une distance, qui doit être d'un demi-mille en mer, les restes d'un navire naufragé dont on ne voit plus que la carcasse renversée. La raison de cette simplification devient claire dans la scène iv lorsque les scélérats mettent à la voile avec l'unique bateau de sauvetage, laissant en rade Grant et ses quelques alliés:

## JAMES

Au navire père! (Ils se dirigent vers le fond. À ce moment retentit une **sourde** détonation et l'on voit la carcasse du navire naufragé disparaître dans les flots.) Les misérables! Ils ont détruit ce qui restait du «*Britannia*»! (ECG 160/15).

L'action n'a pas été affectée parce que l'allusion au torpillage de l'épave est toujours contenue dans le dialogue existant, mais l'impression visuelle du navire en train de couler à distance est simplifiée au point de devenir un simple effet auditif afin de compenser pour la faiblesse présumée des moyens de mise en scène dont disposent les amateurs. En conséquence, l'auditoire québécois aurait été privé de la spectaculaire sensation de voir réellement une représentation de l'explosion et du naufrage, et l'effet théâtral de la mise en scène aurait été affecté quant au degré de leur éventuel impact.

D'autres exemples se présentent plus loin dans la pièce. La chasse à la baleine, par exemple, dans la version cible est très brève et se déroule en majeure partie en coulisse, l'action étant relayée par l'ajout de paroles. La scène dans le texte source est passablement plus longue et englobe la description. «*La baleinière s'approche...; et quand le harpon est lancé, il s'enfonce dans le flanc de la baleine*» (ECG 249-50/67). Plus loin, Pagnol entre d'un bond et il engage avec la baleine une lutte à finir; la tâche exécutée, la bête et tous les personnages apparaissent sur scène. Rien de tout cela évidemment n'est contenu dans la version cible qui relaye simplement l'excitation en coulisse par le biais d'un dialogue entre les personnages. La scène dans le texte cible rend compte des fonctions essentielles de l'intrigue consistant à découvrir encore un autre message de Grant abandonné (cette fois inscrit au couteau sur le manche du harpon planté dans le flanc de la baleine capturée!), mais elle écarte l'effet théâtral superflu de la scène dans la version source.

Les représentations scéniques entourant le dénouement final de l'action de la pièce se voient également amputer d'éléments dynamiques, ce qui réduit d'autant leur effet d'ensemble. L'effritement de la grande banquise au

printemps, l'apparition et le passage du navire, le spectaculaire lever du jour dans cet univers de glace, et l'apparition ultime du navire de secours sont tous supprimés dans le texte cible, beaucoup plus statique (et de toute évidence plus sobre dans sa mise en scène). Il n'y a pas de changement dans le déroulement de l'action, mais l'impact du moment théâtral aurait bien sûr été moins impressionnant sans les aspects dynamiques de la mise en scène, et cette atténuation dans le ton doit avoir enlevé quelque relief à la sensation, bien que l'essentiel de l'action et son propos soient restés les mêmes.

Sur le plan des éléments dynamiques de mise en scène, il ne faudrait pas sous-estimer l'importance de la présence d'animaux. Dans au moins une pièce, il y a absence d'animaux sur scène et les effets sur le déroulement de l'action sont négligeables. Cet exemple est particulièrement intéressant, car c'est l'un des rares cas où un adaptateur a senti le besoin de procéder à des ajouts non essentiels dans le but, semble-t-il, de restituer à la pièce une certaine théâtralité, et aux personnages l'attrait qu'ils exercent dans la version source. Dans la version source de *Guillaume Tell*, le scélérat Gessler arrive à deux reprises sur scène à cheval. Lorsque Tell est surpris à traverser la place de la ville en omettant d'adresser un salut au chapeau du gouverneur qui s'y trouve exposé, Gessler s'avance pour requérir la punition qui, pour Tell, consiste à percer d'une flèche une pomme placée sur la tête de son fils. Dans le texte cible, Gessler s'amène à pied, escorté de quelques soldats un faucon sur son bras (GT IIIiii, 1855/85). Les événements de la scène se déroulent comme dans le texte source, à la différence près que l'impression visuelle de son arrivée à dos de cheval se trouve atténuée. L'effet causé par l'aspect de Gessler se trouve diminué d'une manière sensiblement analogue à celui du personnage de D'Antas évoqué plus haut, dont le degré de scélératesse était amplifié par son apparence impressionnante.

Au cœur de l'action de cette pièce, alors que Tell attend le scélérat en embuscade, **un vieil homme non identifié** Armgart - une vieille femme arrive à l'étroit passage avec une pétition pour Gessler. L'arrivée de Gessler à cheval, dans le texte source (IViii, 2708/121), projette une vision théâtrale plus satisfaisante du pouvoir qu'il exerce sur le pétitionnaire impuissant que dans le

texte cible (où il marche à grandes enjambées avec son escorte d'à peine quelques soldats). Une partie de cette impression est restituée par de légers ajustements qui intensifient le caractère immédiat de l'affrontement entre les deux protagonistes dans le texte cible. À un moment donné le **vieil homme** Armgart tente physiquement de stopper le gouverneur: «[II] le retient par son habit greift in die Zügel des Pferdes [saisissant la bride du cheval]» (GT IViii, 2757/124). Pour toute réponse, le pétitionnaire est projeté par terre. Une partie de l'impression visuelle de l'inégale lutte de pouvoir est restituée dans le texte cible au nœud de l'action. Gessler a obtenu tout ce qu'il peut prendre à ces rustres insolents (car l'affrontement a fini par attirer beaucoup de monde) et il s'apprête à proclamer un règlement encore plus sévère que celui qui opprime à ce moment la population:

«Je veux voir régner sur cette contrée une loi nouvelle.  
Je veux... (Il lève le pied pour l'appuyer sur la tête du vieillard... Une flèche l'atteint)» (GT IVii 2785/126).

C'est bien sûr la flèche de Tell qui tue le scélérat, et par la même occasion libère le peuple de l'autorité du despote. L'indication additionnelle juste avant le tir de la flèche (action qui aurait été impossible dans le texte source, avec Gessler montant un cheval) vient accentuer l'impression de scélérateuse au moment de sa nouvelle proclamation, restitue en partie l'injustice suggérée dans le texte source par le contraste entre le pétitionnaire et le gouverneur, et vient procurer à Tell une motivation plus grande pour décocher sa flèche tout en ajoutant une touche émotive au contexte d'urgence politique. L'image de Gessler s'écroulant au sol, dans le texte cible, ne saurait cependant égaler l'effet provoqué par la chute du scélérat tombant de son cheval après avoir été atteint.

Dans ce bref échantillonnage de variations scéniques simples qui ont une incidence négligeable sur l'intrigue des pièces cibles, il est possible de déceler avec une certaine précision l'importance de l'effet réducteur auquel ont donné lieu les adaptateurs québécois, et l'incidence que ce fait peut avoir eue sur la scénographie du théâtre d'amateurs de l'époque. Rien d'étonnant à ce qu'une forte proportion des simplifications semble avoir résulté directement des exigences pratiques de mise en scène. Quand les adaptateurs estimaient qu'un

effet ou une construction en particulier dépassait les compétences des groupes pressentis pour la représentation, ils supprimaient discrètement les indications ou en simplifiaient les détails ou la structure essentielle. Il s'agissait parfois d'atténuations relativement mineures: effets picturaux moins complexes, coupures dans les escortes, simplification des éléments mobiles dans les décors. Dans d'autres cas, les résultats étaient plus marqués: remaniement complet du décor en passant d'une composition verticale à horizontale, élimination de décors faisant en sorte que l'action doive se dérouler en des lieux complètement différents de ceux précisés dans les indications originales; suppression de tableaux spectaculaires enlevant de la force aux références verbales et limitant les variations dans les rythmes d'interprétation.

Les effets de ces changements variaient aussi grandement. À ce qu'il semble, les adaptateurs étaient fréquemment oublieux des effets résultant de leur propre manipulation des éléments scénographiques. Les considérations d'ordre pratique l'emportaient sur celles d'ordre théâtral, car l'impact et même l'indispensable cohérence des personnages et de l'action se trouvent influencés par les raccourcis scéniques. En de rares occasions, par exemple dans le cas de *Guillaume Tell*, il a été apparemment tenté d'aller au-delà des seules modifications nécessaires afin de rétablir un équilibre, ou de restituer en partie la sensation originale liée à une scène ou à un moment particulier.

L'analyse d'adaptations pour la scène peut ouvrir une fenêtre privilégiée sur les conditions caractéristiques des mises en scène faites par des amateurs dans le Québec du XIX<sup>e</sup> siècle. Les facteurs prépondérants et les plus complexes résident dans les modifications d'intrigues et de personnages découlant de la masculinisation des pièces. Les changements d'ordre linguistique interviennent également pour une large part dans les adaptations, comme le font aussi une gamme étendue de renvois dans le texte à des aspects comme la couleur locale, la politique, la religion et la moralité. Sous-jacentes à tous ces facteurs, cependant, il y a les modifications scénographiques qui, tout en ne constituant qu'un point d'entrée relativement minuscule et de loin le plus discret, fournissent une base importante pour procéder à une reconstitution historique du théâtre d'amateurs au Québec à la fin du siècle dernier.



## ABRÉVIATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

AVM

*Les Aventures de Mandrin*, mélodrame en quatre actes et cinq tableaux par MM. Alphonse Arnault et Louis Judicis, arrangé pour les cercles de jeunes gens par J.G.W. M<sup>c</sup>Gown, Montréal, [s.é.], 1890.

*Les Aventures de Mandrin*, mélodrame en quatre actes et cinq tableaux par MM. Alphonse Arnault et Louis Judicis, Paris, Michel Lévy frères, [1856]. Représenté pour la première fois à Paris, au Théâtre de la Gaieté, le 9 mai 1856.

BF

*Les Brigands de Franconie*, drame en cinq actes par Lamartellière, arrangé pour les cercles de jeunes gens par J.G.W. M<sup>c</sup>Gown, Montréal, [s.é.], 1894.

*Robert, chef de brigands*, drame en cinq actes, en prose, imité de l'allemand par le citoyen La Martellière, Paris, Maraden & Barba, 1793.

CD

*Les cousins du député*, comédie de mœurs canadiennes en quatre actes, compilée et adaptée par Édouard-Zotique Massicotte, Montréal, C.-O. Beauchemin et fils, [1896].

*On demande un acteur*, farce en un acte par Régis Roy, suivie du fameux discours de Baptiste Tranchemontagne: «Qu'est-ce que la politique?», Montréal, C.-O. Beauchemin & fils, [1896].

*Crampons de sauvetage*, comédie en quatre actes par l'auteur du «Voyage à Boulogne-sur-mer», Paris, André Lesot, [s.d.].

- ECG *Les Enfants du capitaine Grant*, pièce en quatre actes et un prologue (7 tableaux), par MM. d'Ennery et Jules Verne, arrangé pour les cercles de jeunes gens par J.G.W. M<sup>c</sup>Gown, Montréal, [s.é.], 1889.
- Les Enfants du capitaine Grant*, pièce en cinq actes et un prologue (13 tableaux), par MM. A. d'Ennery & Jules Verne (in *les Voyages au théâtre*, Paris, J. Hetzel et Cie, [1881]. Représentée pour la première fois à Paris au Théâtre de la Porte Saint-Martin, le 26 décembre 1878).
- GT *Guillaume Tell*, drame en quatre actes de Schiller, nouvel arrangement à l'usage des collèges, Montréal, C.-O. Beauchemin & fils, 1900.
- Wilhelm Tell*, Frierich Schiller, Rowolht, München, 1967.
- JLM *Jean le maudit ou le fils du forçat*, drame en trois actes et un prologue par MM. Marquet, Delbes et «X», arrangé spécialement pour les cercles de jeunes gens par J.G.W. M<sup>c</sup>Gown, Montréal, Beauchemin, [s.d.].
- Jeanne la maudite*, drame en cinq actes précédé de *la Nuit du meurtre*, prologue, par MM. Marquet, Delbes et «X», Paris, Barbré, [1867]. Représenté pour la première fois à Paris, au Théâtre Beaumarchais, le 22 juin 1867.
- JM *Joachim Murat, roi des Deux-Sicules: sa sentence, sa mort*, drame historique et à sensation en un acte par Ernest Doin, 21 décembre 1879, Montréal, Payette et Bourgeault, 1880.
- Joachim Murat*, drame historique en quatre actes et neuf tableaux par MM. Benjamin [Antier], Théodore N[ezell] et Alexis [Decomberousse], Paris, Quoy, 1831.

MS

*Michel Strogoff*, pièce à grand spectacle en cinq actes et huit tableaux par MM. A. d'Ennery et Jules Verne, arrangée spécialement pour les cercles de jeunes gens par J.G.W. M<sup>c</sup>Gown, avocat, Montréal, [s.d.].

*Michel Strogoff*, pièce à grand spectacle et seize tableaux de MM. A. d'Ennery et Jules Verne (in *les Voyages au théâtre*. Représentée pour la première fois à Paris au Théâtre du Chatelet, le 17 novembre 1880).

PC

*La Perle cachée*, drame en deux actes par le cardinal Wiseman, traduction de l'abbé T.-A. Chandonnet, poésie de Pamphile LeMay, musique de G. Couture, Rouses Point (N.-Y.), Lovell, 1876.

PN

*La Prière des naufragés*, drame en cinq actes (avec musique dans le texte) par MM. d'Ennery et Ferdinand Dugué, arrangé spécialement pour les cercles de jeunes gens par J.G.W. M<sup>c</sup>Gown, Montréal, Beauchemin, 1908.

*La Prière des naufragés*, drame en cinq actes par MM. d'Ennery et Ferdinand Dugué, Paris, Michel Lévy frères, [1853]. Représenté pour la première fois au Théâtre de l'Ambigu-Comique, le 20 octobre 1853.

PP

*Les Pauvres de Paris*, drame en quatre actes, arrangé pour jeunes gens par Augustin Laperrière, Ottawa, Imp. des RR. Sœurs du Bon Pasteur, 1877.

*Les Pauvres de Paris*, drame en cinq actes et sept tableaux par MM. É[douard] Nus et E[ugène] Brisebarre, Paris, Lévy frères, 1856. Représenté pour la première fois à Paris, au Théâtre de l'Ambigu-Comique, le 5 septembre 1856.

PT *Le Pacha trompé ou les deux ours*, nouvelle pièce comique en un acte, arrangée par Ernest Doin à l'usage des collèges, maisons d'éducation et sociétés d'amateurs, Montréal, Beauchemin et Valois, 1878.

*L'Ours et le pacha*, folie-vaudeville en un acte par MM. Eugène Scribe et Xavier, Paris, J.-N. Barba, 1820. Représentée pour la première fois au Théâtre des Variétés, le 10 février 1820.

RM *Robert Macaire*, drame en trois actes, à spectacle, par MM. Benjamin Saint-Amant et Paulyanthe, arrangé pour les cercles de jeunes gens par J.G.W. M<sup>c</sup>Gown, Montréal, [s.é.], [s.d.].

*L'Auberge des Adrets*, drame en trois actes, à spectacle, par MM. Benjamin Saint-Amant et Paulyanthe, Paris, Imp. Normale de Jules Didot l'aîné, [s.d.]. Représenté pour la première fois à Paris, au Théâtre de l'Ambigu-Comique, le 2 juillet 1823.

SC *Le Siège de Colchester*, drame en un acte par A. B[erquin], revu et publié par J.G.W. M<sup>c</sup>Gown, Montréal, [s.é.], 1891.

*Le Siège de Colchester*, dans *Œuvres complètes de Berquin*, vol. II (L'Ami des enfants), Paris, Astoin, Biais, Rendu, 1835.

SP *Le Sonneur de Saint-Paul*, drame en quatre actes et un prologue par M. J[oseph] Bouchardy, arrangé spécialement pour les cercles de jeunes gens par J.G.W. M<sup>c</sup>Gown, Montréal, [s.é.], [s.d.].

*Le Sonneur de Saint-Paul*, drame en quatre actes, précédé d'un prologue, par M. J[oseph] Bouchardy, Paris, Imp. de V<sup>e</sup> Dondey-Dupré, [s.d.]. Représenté pour la première fois à Paris, au Théâtre de la Gaieté, le 2 octobre 1838.

TM

*La Tête de Martin*, comédie en un acte par MM. E. Grangé, Decourcelle et Th. Barrière — quatre personnages — arrangée pour cercles de jeunes gens par Régis Roy, Montréal, C.-O. Beauchemin & fils, 1900.

*La Tête de Martin*, comédie en un acte, mêlée de couplets, par MM. E. Grangé, Decourcelle et Th. Barrière, Paris, Imp. de M<sup>me</sup> V<sup>ve</sup> Dondey-Dupré, [s.d.]. Représentée pour la première fois à Paris, au Théâtre du Palais-Royal, le 22 juillet 1852.

(Traduction: Jean-Guy Laurin.)