

L'Annuaire théâtral

n° 47, printemps 2010

Voix divergentes du
théâtre québécois
contemporain

SQET/CRILCQ/UQÀM

L'Annuaire théâtral, qui fait revivre la publication du même nom de Georges-H. Robert (de 1908), est publié deux fois par année par la Société québécoise d'études théâtrales (SQET) en collaboration avec le Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ) de l'Université du Québec à Montréal. Les textes publiés dans *L'Annuaire théâtral* expriment librement les opinions de leurs auteurs ou de leurs auteures. Ils n'engagent pas la responsabilité de l'éditeur. *L'Annuaire théâtral* est indexé dans *Repère*.

Direction

Yves Jubinville, directeur (Université du Québec à Montréal)
Louis Patrick Leroux, président de la SQET (Université Concordia)
Sébastien Ruffo, rédacteur en chef (Collège militaire royal du Canada, Kingston)
Daniel Chartier, directeur du CRILCQ (UQÀM)

Comité de rédaction

Sylvain Lavoie (Université de Montréal), Louis Patrick Leroux (Université Concordia), Yves Jubinville (UQÀM), Brigitte Prost (Université de Rennes 2, Haute Bretagne), Alain-Michel Rocheleau (Université de la Colombie-Britannique), Sébastien Ruffo (Collège militaire royal du Canada, Kingston)

Conseil scientifique

Jean-Marie Apostolides (Université Stanford), Bernadette Bost (Université de Grenoble), Michel Corvin (Université Paris III, Sorbonne Nouvelle), Dominique Lafon (Université d'Ottawa), Leanore Lieblein (Université McGill), Jane Moss (Duke University), Elisabeth Mudimbe-Boyi (Université Stanford), Irène Perelli-Contos (Université Laval), Didier Plassard (Université de Rennes 2, Haute Bretagne), Jean-Pierre Ryngaert (Université Paris III, Sorbonne Nouvelle)

Production

Coordination de l'édition et mise en page : Benoît Gauthier
Révision linguistique : Benoît Gauthier
Correction d'épreuves : Benoît Gauthier
Gestion des abonnements : Sara Thibault
Conception et réalisation graphiques : Daniel Dufour (maquette originale)
Illustration de la couverture : *La noirceur*, texte et mise en scène de Marie Brassard, Usine C, production d'Infrarouge, 2003. © Simon Guilbault.

Rédaction

L'Annuaire théâtral
Yves Jubinville, directeur
Centre de recherches théâtrales (CERT)
Université du Québec à Montréal
C.P. 8888, succ. Centre-ville
Montréal (Québec) H3C 3P8
Tél. : 514-987-3000, poste 2527
Télec. : 514-987-7881
Courriel : jubinville.yves@uqam.ca

Édition

Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ)
UQÀM
C.P. 8888, succ. Centre-ville
Montréal (Québec)
Canada H3C 3P8
crilq@uqam.ca

ISSN : 0827-0198
Dépôt légal, 2^e trimestre 2011
Bibliothèque et Archives Canada
Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Partenaires

Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ)
Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

L'Annuaire théâtral est disponible sur la plate forme
Érudit à l'adresse suivante :
<http://www.erudit.org/revue/annuaire/apropos.html>

L'Annuaire théâtral est membre de la Société
française de développement des périodiques
culturels québécois (SODEP)
Courriel : info@sodep.qc.ca
Site Web : www.sodep.qc.ca

L'Annuaire théâtral est publié grâce à l'appui
du Conseil de recherches en sciences
humaines du Canada

L'Annuaire théâtral 47

Sommaire

Un théâtre qui résiste Yves Jubinville	5
VOIX DIVERGENTES DU THÉÂTRE QUÉBÉCOIS CONTEMPORAIN	
Voix divergentes du théâtre québécois contemporain Hervé Guay	9
De la polyphonie hétéromorphe à une esthétique de la divergence Hervé Guay	15
Pour une esthétique de la dissidence : dire du corps et dire du discours au service d'une polyphonie hétéromorphe dans les solos de Pol Pelletier Edwige Perrot	37
Polyphonie divergente ou convergente ? Le traitement réservé au texte dramatique dans <i>Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans</i> et <i>Bob</i> Roxanne Martin	53
La dramaturgie des « flous » : polyphonie et réflexivité dans les créations récentes de Larry Tremblay et Daniel Danis Pauline Bouchet	69
Quand le théâtre joue à se prendre pour du tourisme : les déambulateurs audioguidés d'Olivier Choïnière Francis Ducharme	85
Monodrame et performance autofictionnelle dans les créations en solo de Marie Brassard Gilbert David	103

DOCUMENT

- Les mille mots de l'image : les partitions scéniques de Michel Lemieux
et Victor Pilon 125
- Sylvain Duguay

PRATIQUES & TRAVAUX

- Panorama de la vie théâtrale hongroise de la première moitié du XX^e siècle 141
- Milán Nagy
- La Tragédie de l'Homme*, poème dramatique d'Imre Madách 157
- György Lengyel
- En deçà et au-delà du tournant du millénaire : théâtre et créateurs
hongrois contemporains 173
- István Nánay

NOTES DE LECTURE

- CHAOUCHE, Sabine (dir.), *Le « théâtral » de la France d'Ancien Régime :
de la représentation de soi à la représentation scénique* 189
- Chevallier, Geneviève
- GORIELY, Serge, *Le théâtre de René Kalisky. Tragique et ludique dans
la représentation de l'histoire* 192
- Nancy Delhalle

REVUE DES REVUES DE LANGUE ANGLAISE

- Canadian Theatre Review • Modern Drama • New Theatre Quarterly
• Theatre Journal* 199
- Tanya Déry-Obin
- Résumés des articles / Abstracts
Notices biographiques des collaboratrices et des collaborateurs 205

Erratum

Nous prions nos lecteurs de noter que l'ordre des articles composant le dossier « Une dramaturgie à soi : l'écriture du théâtre des femmes au Québec », paru dans le numéro 46, n'était pas celui annoncé dans la présentation de son responsable, M. Gilbert David. Suivant celle-ci, c'est l'étude de S. Nutting, « « Répétez après moi » ou Les rituels d'interaction dans Billy Strauss de Lise Vaillancourt (1991) » qui devait clore le dossier. Nos excuses aux auteurs.

UN THÉÂTRE QUI RÉSISTE

Dans ce numéro, nous présentons à nos lecteurs un dossier sur un phénomène qui touche d'au plus près l'activité théâtrale contemporaine, celle qui prospère et prolifère dans les salles montréalaises et québécoises, mais également un peu partout dans le monde. Comment nommer ce phénomène ? La difficulté avec le contemporain réside d'abord à ce niveau. C'est ce qu'explique le responsable du dossier, Hervé Guay, en évoquant, dans son liminaire, la décennie où il a exercé le métier de critique au quotidien *Le Devoir*, décennie pendant laquelle il a été confronté à des spectacles résistant à l'analyse, voire au jugement, et qui mettaient en lumière l'obsolescence d'un certain lexique conceptuel encore largement en vigueur aujourd'hui.

On lira les études de cet ensemble dans l'optique où chacun des auteurs accepte en effet le risque de circuler sur un terrain non balisé pour décrire des objets qui, à première vue du moins, semblent vouloir marquer une rupture avec des modèles toujours dominants et qui invitent à délaisser, pour en rendre compte, les schémas explicatifs usuels. Hervé Guay parle, ici, de « polyphonie hétéromorphe » et là « d'esthétique de la divergence » pour désigner des spectacles où les différents langages de la scène interagissent entre eux suivant une logique bousculant les hiérarchies habituelles. Il évoque des spectacles, des textes, des artistes et une approche de la création qui commande des modes de production inédits ainsi qu'une nouvelle écoute du spectateur.

Nous sommes, ajoute-il, à la lisière des pratiques scéniques interdisciplinaires ou interartistiques et dans la lignée de ce que le critique allemand Hans-Thies Lehmann a décrit, il y a vingt déjà, comme un « théâtre postdramatique ». Mais le terme de « divergence », qui sert ici de point d'appui à la réflexion, indique, à notre sens, beaucoup plus que le décentrement du texte dans la représentation dont parle Lehmann. Il renvoie à la conception, héritée du logocentrisme, qui a longtemps vu dans l'art de la mise en scène l'expression d'une vision unique et cohérente du monde. Cette cohérence serait, aujourd'hui, remise en cause dans les pratiques de plusieurs créateurs scéniques québécois, dont certains, il est bon de le souligner, refusent même l'étiquette de metteur en scène.

Des raisons multiples motivent le choix de centrer l'attention sur le territoire québécois, mais elles ne servent aucunement à cloisonner la perspective critique et épistémologique qui se dessine à travers les études de ce dossier. De fait, tout indique qu'il y ait au contraire convergence de cette initiative avec les travaux récents qui, en France notamment, commencent à questionner l'histoire canonique de la mise en scène mais aussi

1 Folco, Alice ; Boisson, Bénédicte et Ariane Martinez : *La mise en scène théâtrale de 1800 à nos jours*, Paris, PUF, coll. « Licence », 2010.

la théorie entourant son avènement à la fin du 19^e siècle¹. Comment penser, historiquement, cette fonction en dehors des catégories classiques d'auteur (auctorias) et d'unicité qui ont contribué à prescrire bon nombre des discours modernes sur la représentation ? C'est en partant du contemporain que les collaborateurs à ce dossier ont choisi de rebrasser les cartes du débat.

La section « Pratiques et travaux » accueille, par ailleurs, trois études sur le théâtre hongrois. Celles-ci ont été rassemblées grâce au concours et à l'initiative de Dominique Lafon (Université d'Ottawa), Katalin Kürtösi (Université de Szeged) et Tibor Egervari (Université d'Ottawa). On y trouvera une matière très riche sur l'évolution récente des pratiques scéniques et dramaturgiques dans ce pays ainsi qu'un portrait lucide d'une institution théâtrale marquée à la fois par des changements politiques et culturels importants et par l'influence grandissante des scènes étrangères.

Ce numéro 47 de *L'Annuaire théâtral* inaugure enfin une ère nouvelle qui s'inscrit sous le signe de la coopération avec le Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises et l'Université du Québec à Montréal. Outre le fait qu'elle procure une affiliation institutionnelle essentielle pour la revue, cette collaboration assure un cadre qui lui permet de poursuivre sa mission.

Yves Jubinville
Directeur

DOSSIER

VOIX DIVERGENTES DU THÉÂTRE QUÉBÉCOIS CONTEMPORAIN

*Sous la responsabilité
de Hervé Guay*



Hervé Guay
Université du Québec à Trois-Rivières

Voix divergentes du théâtre québécois contemporain

Présentation

Les premières réflexions qui ont mené à ce dossier ont germé en moi à la suite d'une proposition de Gilbert David et d'Hélène Jacques de participer à un dossier de *Tangence* consacré au devenir de l'esthétique théâtrale, lequel est paru à l'automne 2008. L'espace d'un été, ce fut l'occasion pour moi de tenter de résumer et de systématiser l'expérience d'une douzaine d'années de critique théâtrale dans un grand quotidien. Dans cette étude, je cherchais à préciser les caractéristiques de certaines expériences particulièrement significatives qu'il m'a été donné de voir et d'analyser. Avaient surtout retenu mon attention les créations qui mettaient à l'épreuve mes limites de critique, en d'autres mots, celles dont le fonctionnement pouvait difficilement être cerné par le biais de la terminologie actuelle. Je me suis alors attaché à décrire en quoi ces objets scéniques fonctionnaient différemment de certains spectacles plus traditionnels. Dans un premier temps, j'ai mis l'accent sur le « dialogisme hétéromorphe » propre à ces nouveaux objets scéniques. Je venais sans m'en rendre compte de mettre le doigt dans l'engrenage de l'interdisciplinarité en un de ses points névralgiques : l'interartistique¹. L'année suivante, une bourse du CRILCQ m'a permis de réfléchir plus longuement à la manière dont la dramaturgie québécoise pouvait être modifiée par de tels bouleversements formels, accueilli que j'étais à l'Université de Montréal pour une année de recherches postdoctorales. Au terme de ce séjour riche en lectures, en analyses² et en cogitations, l'occasion me parut belle d'inviter à une journée d'études³ des chercheurs, jeunes et moins jeunes, intéressés comme moi par les formes théâtrales contemporaines qui s'élaborent tout près de nous. J'ai constaté que ces interrogations sur les nouvelles pratiques scéniques québécoises étaient bel et bien partagées par d'autres. L'ensemble des considérations

rassemblées dans ce dossier débouche aujourd'hui sur une conception des pratiques actuelles qui méritent peut-être d'être pensée comme une « esthétique de la divergence ».

Du dialogisme à la divergence, non sans un détour par la polyphonie hétéromorphe, le chemin peut paraître alambiqué. Il révèle à tout le moins la difficulté qu'il y a aujourd'hui à saisir un ensemble d'objets scéniques tranchant avec la production régulière « par-delà la singularité des orientations que prennent les créateurs du théâtre contemporain » (David et Jacques, 2008 : 6). Hans-Thies Lehmann a proposé dans son ouvrage décisif le terme de « théâtre postdramatique » pour désigner ces nouvelles formes scéniques, ce qui aurait pu régler la question pour un certain temps. Ses travaux ont au contraire poussé quantité de chercheurs à s'intéresser davantage à ce champ particulier de la production théâtrale et à essayer de mieux en comprendre le fonctionnement. Ce dossier de *L'Annuaire théâtral* veut apporter sa contribution à ce domaine de recherche. Le dernier numéro de la revue entièrement consacré à cette question « Regards croisés : théâtre et interdisciplinarité », le numéro 26, remonte d'ailleurs à 1999 et il avait été confié à Marie-Christine Lesage. Il mettait notamment en lumière « l'expérience perceptive que met de l'avant un théâtre situé au carrefour d'autres disciplines » (Lesage, 1999 : 11). Cependant, à l'instar des récents numéros examinant les liens entre le théâtre et les autres arts (« Entre théâtre et cinéma... », n° 30, « Cirque et théâtralité : nouvelles pistes » et « Théâtre/Roman : rencontre du livre et de la scène », n° 33), ce dossier ne portait qu'en partie sur des spectacles québécois. La particularité du nôtre est justement de recourir à un corpus limité pour l'essentiel aux pratiques québécoises.

Ce choix mérite justification. Premièrement, il s'explique moins par des considérations identitaires à exploiter à partir d'un corpus restreint (même si cela émerge de temps à autre) que par la nécessité de conjuguer les efforts des chercheurs qui explorent un même territoire et de mettre en commun nos réflexions dans une optique d'émulation. Deuxièmement, le nombre de créateurs québécois de premier plan qui favorise un tel dialogisme scénique ne cesse de s'accroître⁴. Très souvent, ce sont eux qui sont invités à l'étranger, représentent le pays dans des manifestations internationales et voient leurs spectacles prendre l'affiche de maisons réputées d'un bout à l'autre du globe. Aussi l'apport de ces créateurs aux arts de la scène a-t-il besoin d'être établi, les innovations dont ils sont les auteurs, nommées, les modèles et les stratégies qu'ils empruntent, précisées, sans compter qu'il est nécessaire de mesurer l'impact de leur travail sur l'ensemble du théâtre québécois. La troisième raison est de nature méthodologique, c'est-à-dire qu'un phénomène gagne parfois à être étudié et circonscrit sur des objets familiers, la théorisation et les concepts ainsi mis à l'épreuve pouvant ensuite être étendu à un plus vaste corpus. Tel est le pari que nous faisons dans ce dossier tout en étant conscients des limites inhérentes à cette approche.

Voix divergentes

Ce dossier consacré aux voies divergentes du théâtre québécois pouvait difficilement ignorer une femme de théâtre comme Pol Pelletier. Comme le démontre Edwige Perrot, celle-ci a posé des jalons importants menant à l'instauration d'une esthétique de la divergence. Favorisant « une dramaturgie qui s'écrit au contact de la scène » (p. 37), Pelletier propose une écriture polyphonique (récit, chant, danse, musique) qui accorde au corps une importance considérable. Notre collaboratrice souligne d'ailleurs que la mise en corps, la mise en discours et la mise en scène se conjuguent dans ses solos pour exprimer la dissidence de l'artiste face à la culture patriarcale. La polyphonie propre à certaines mises en scène demandait aussi à être caractérisée. Roxanne Martin s'y attarde en comparant deux mises en scène présentées récemment au Théâtre d'Aujourd'hui. Elle en conclut que le travail de Carole Nadeau sur *Provincetown Playhouse* de Normand Chaurette est davantage marqué par l'hétéromorphie et joue sur une polyphonie de type divergente. En revanche, René Richard Cyr, dans sa mise en scène de *Bob* de René-Daniel Dubois, propose une polyphonie où les effets de choralité prévalent. Celle-ci est toutefois plutôt convergente dans sa tendance à canaliser tous les moyens à sa disposition pour mettre en valeur le texte de l'auteur. De son côté, Pauline Bouchet souligne la prédilection qu'ont Daniel Danis et Larry Tremblay pour la réflexivité et la multiplicité des voix au sein d'un même personnage ou au cours d'un même solo. Les deux auteurs dramatiques ont aussi en commun d'exhiber par divers moyens leur omnipotence de créateur, ce qui démontre du coup le lien très fort qui unit polyphonie et théâtralité.

Si les contributions de la première partie de ce dossier interrogent beaucoup la question de la polyphonie, celles de la seconde moitié focalisent davantage sur le caractère hétéromorphe de certaines pratiques. La contribution de Sylvain Duguay, dans la section « Document », en étaye l'étendue chez le tandem formé de Michel Lemieux et de Victor Pilon dont les productions échappent à bien des égards à toute tentative de catégorisation. Le recours à un système de notation calqué sur l'enregistrement musical et ses nombreuses pistes pour rendre compte d'un spectacle comme *Norman* illustre on ne peut mieux à quel point il est ardu de faire converger divers arts au sein d'un même événement. On peut comprendre la « volonté de coopération entre les systèmes » qui hante le tandem comme une présence en creux de la divergence que Lemieux et Pilon tentent en quelque sorte d'amadouer. Les déambulateurs autoguidés de l'auteur dramatique Olivier Choinière servent pour leur part d'objets d'étude à Francis Ducharme. Son approche interdisciplinaire l'aide à cerner comment se croisent dans *Bienvenue à (une ville dont vous êtes le touriste)* et *Ascension* l'influence du théâtre de rue et la réflexion sur l'habitat urbain pour constituer une critique du tourisme de masse pratiqué de nos jours. Enfin, les solos de Marie Brassard amènent Gilbert David à analyser comment la pratique du monologue intérieur s'alimente chez elle de l'apport de divers collaborateurs. Ceux-ci l'aident à créer

sur scène ce qu'il appelle une « chambre d'échos », dispositif grâce auquel l'actrice et auteure scénique parvient par le truchement des technologies et « par l'entremise de créatures imaginaires auxquelles est attribuée la responsabilité de témoigner des expériences et des pulsions du sujet créateur » (p. 110). Peuvent ainsi cohabiter dans ses performances autofictionnelles des identités et des discours contradictoires qui mettent en lumière les voix multiples qui sommeillent en son for intérieur.

Je propose, pour ma part, de situer les pratiques québécoises marquées par la polyphonie et l'hétéromorphie en fonction des types d'énonciation qui y sont privilégiés et relativement aux stratégies adoptées par les créateurs à l'endroit du destinataire de la représentation. S'il ne s'agit pas d'un examen exhaustif de ces pratiques, celles-ci démontrent cependant que le discours spectaculaire tend à s'ouvrir, à une extrémité, à des énonciateurs multiples, y compris au sein d'une même psyché, et à susciter une réception de plus en plus particularisée de la part du spectateur, à l'autre bout du schéma communicationnel. C'est ce désir frappant des créateurs de faire place à l'Autre aux deux extrémités de la communication théâtrale qui m'incite à affirmer que nous sommes en présence d'une esthétique de la divergence. On pourrait aussi le dire autrement : plus que jamais, me semble-t-il, nous sommes confrontés à des voix pour qui la convergence des discours n'est plus une panacée, pas plus qu'elles ne sont animées par la nécessité d'une organisation logique qui aille de soi. Ce sont en tous cas deux fils conducteurs que l'on peut trouver à ce dossier que ce refus du même au sein du discours spectaculaire et d'un logocentrisme à tout crin qui ne parvient plus, si l'on en croie les artistes convoqués et les auteurs qui les examinent, à traduire la complexité de l'expérience humaine. C'est en ce sens que l'on peut parler de « Voix divergentes du théâtre québécois contemporain », puisque ces artistes cherchent des stratégies énonciatives et réceptives de rechange au dialogue traditionnel. Ce faisant, ils et elles contribuent à vivifier une tradition qui, bien que jeune, pourrait être tentée de se reposer sur ses lauriers.

Notes

1. Pour une délimitation claire de ce qui relève de l'« interdisciplinarité », de l'« interartistique » et de l'« interculturalité », je renvoie le lecteur à : Patrice Pavis, « Les études théâtrales et l'interdisciplinarité », *L'Annuaire théâtral*, n° 29, printemps 2001, p. 13-27.
2. Le corpus auquel je me suis attardé est composé de quatre spectacles québécois présentés à Montréal de 1999 à 2007. Il s'agit d'*En français comme en anglais, it's easy to criticize* (1999), production de PME, d'*Hippocampe* (2002) de Pascal Brullemans et Éric Jean, de *La noirceur* (2003) de Marie Brassard, ainsi que de *Norman* (2007), production de 4d art. L'essentiel de ces analyses sont

regroupés dans « Pour faire l'édition d'un oiseau polyphonique. Le texte dramatique actuel de la scène à l'édition », *Voix et Images*, printemps-été 2009, p. 41-52.

3. Le colloque « La dramaturgie québécoise au risque de la polyphonie hétéromorphe » s'est déroulé au CRILCQ – site de l'Université de Montréal le vendredi 1^{er} mai 2009.

4. Au point où ce dossier n'a pu consacrer des études qu'à un petit nombre d'entre eux. Des créateurs comme Daniel Brière, Céline Bonnier, Nathalie Claude, Stéphane Crête, Nathalie Derome, Brigitte Hæntjens, Éric Jean, Christian Lapointe, Alexis Martin, Jacob Wren et bien d'autres auraient pu tout aussi bien figurer dans ce dossier. D'autres comme Marleau et Lepage bénéficient fort heureusement de l'attention de nombreux chercheurs d'ici et d'ailleurs.



Hervé Guay
Université du Québec à Trois-Rivières

De la polyphonie hétéromorphe à une esthétique de la divergence

Parmi les vecteurs de notre réflexion touchant les objets scéniques non traditionnels figurent les notions d'hétéromorphie, de polyphonie et de dialogisme. Les trois termes expriment un refus de concevoir le théâtre comme parole unitaire et dénotent également une intention de rompre avec le drame et les dialogues comme épine dorsale de la représentation. Mais que recouvrent ces termes que ne recouvrait pas le vocabulaire en usage précédemment ?

Dans la définition qu'elle offre de l'événement théâtral contemporain, l'hétéromorphie est à rapprocher de l'hétérogénéité, de l'hybridité, de l'interartialité, de la transgression des genres et du refus de certaines avant-gardes de séparer l'art de la vie. Au plan esthétique, il est clair que l'hétéromorphie ne doit pas être comprise comme elle l'est en zoologie où ce mot désigne « le fait de comporter des spécimens de forme assez différente dans une espèce ». L'adjectif « hétéromorphe » est formé d'un préfixe dérivé du mot grec « hétéros » qui signifie « autre » et du suffixe « morphe », aussi d'origine grecque, qui veut dire « forme ». Par conséquent, un événement théâtral hétéromorphe est censé être au moins partiellement composé d'autres formes que celles employés dans une pièce de type traditionnel et, j'ai envie de dire, même par le théâtre tout court. Puisque ces formes sont autres, elles n'appartiennent pas forcément toutes au domaine des arts, auquel cas, le concept d'intertialité¹ suffirait à décrire ce genre d'esthétique. En ce sens, le terme « hybridité² » ne me semble pas assez fort pour définir ces productions, puisqu'il insiste sur

le mélange des genres et des styles, lesquels appartiennent le plus souvent à une même espèce, à un même médium ou si l'on préfère à un même continuum (paradigme). De même, l'hybridité n'est-elle pas nécessairement porteuse de la multisensorialité qui caractérise le plus souvent l'expérience hétéromorphe. C'est pourquoi le terme « hybridité » cher à la postmodernité s'applique si bien à la littérature ou aux combinaisons stylistiques employées dans certains écrits qui n'empruntent pas forcément à des formes artistiques différentes, mais moins aux arts de la scène, travaillant avec le vivant et des matériaux composites, ce qui risque davantage de produire une œuvre hétéromorphe. La même ambiguïté recouvre la notion de transgression des genres. En outre, l'hétéromorphie convient à un ensemble d'œuvres qui, de diverses manières, tentent de brouiller les frontières entre la réalité et la fiction, entre l'art et la vie, ce qui n'a certes pas la même portée sur la scène que dans un écrit. Le dernier aspect de l'adjectif hétéromorphe qu'il m'apparaît utile de souligner a trait à la possibilité qu'il offre d'admettre l'altérité dans la fabrication d'un discours collectif, ce qui ne suppose pas forcément la convergence de tous ceux qui y participent ni que leur parole soit subsumée dans un tout plus grand qu'eux. Autrement dit, l'hétéromorphie n'interdit pas la divergence, elle la suppose, on pourrait même dire qu'elle l'appelle. Nous y reviendrons plus loin.

Le lien est donc très fort entre hétéromorphie et polyphonie, concept auquel Bakhtine a donné ses lettres de noblesse notamment dans *La poétique de Dostoïevski*. Polyphonie que l'auteur définit comme un principe de composition grâce auquel la matière littéraire est organisée en vue de représenter « non pas un point de vue unique, mais plusieurs points de vue entiers et autonomes » (Bakhtine, 1998 : 48). Cette « pluralité des centres » dans une même œuvre, rappelons que Bakhtine la dénie généralement au théâtre qu'il considère comme un genre littéraire plutôt « monologique » dans la mesure où il repose « sur une mise en évidence du protagoniste comme centre d'intérêt, entouré d'autres personnages reflétant simplement ses soucis³ » (cité par Carlson, 2004-2005 : 110). Le théâtre, tant dans son écriture que dans sa pratique, a cependant beaucoup changé depuis le temps où Bakhtine se prononçait sur sa poétique. Au point où il est possible d'affirmer avec Jean-Pierre Sarrazac (1999) que le texte dramatique est devenu plus rhapsodique et de constater avec Jean-Pierre Rynært (2005) que certains auteurs contemporains explorent avidement de « Nouveaux territoires du dialogue », pour reprendre le titre de l'ouvrage récent qu'il a dirigé. Réaction en quelque sorte de certains auteurs dramatiques à la crise que le drame traverse depuis maintenant près d'un siècle au dire de Peter Szondi (2006 : 19-76), alors que le théâtre commence, entre autres, à se romaniser⁴. Là où cette polyphonie éclate cependant avec encore plus de force, c'est dans le travail scénique lui-même. Bernard Dort (1988 : 14) observe ainsi que les diverses composantes du spectacle sont amenées à dialoguer, voire à s'affronter, phénomène qu'il qualifie de « représentation émancipée » aussi tôt qu'en 1988. Le critique français relève que, dans ces spectacles, « la place du

destinataire importe au moins autant que celles des destinataires, des émetteurs » (Dort, 1998 : 14). Dans un contexte d'hétéromorphie, la polyphonie passe donc aussi bien par la mise en place d'une situation d'énonciation particulière aux émetteurs que dans la pluralité des discours et des langages dans lesquels ces discours s'énoncent. L'autonomie de chaque voix permet en effet à chaque artiste d'opter pour le langage, le mode d'adresse et le support de son choix. Chacun peut alors créer des conditions de réception variables au sein d'une même représentation, ce qui oblige le spectateur à opérer de constants ajustements perceptifs. On est donc loin de l'attitude du spectateur assistant à une pièce décrite dans *Théorie du drame moderne* :

Si la réplique dramatique n'est pas un énoncé de l'auteur, elle n'est pas non plus une adresse au **spectateur**. Celui-ci assiste au contraire à l'énoncé dramatique : en silence, les mains liées, paralysé par l'impression d'être dans un univers second. Mais – c'est là-dessus que repose l'univers dramatique – sa passivité totale doit se muer en une activité irrationnelle : le spectateur a été, sera emporté dans le jeu dramatique, il se mettra lui-même à parler (par la bouche de tous les personnages). Le rapport du spectateur au drame ne connaît que la totale séparation et la totale identité, mais non l'entrée du spectateur dans le drame ni son interpellation par le drame (Szondi, 2006 : 15).

Hétéromorphie et polyphonie tendent ainsi à déplacer le centre d'intérêt du spectacle : d'une part, de l'émission à la réception, mais aussi, d'autre part, de la fiction à sa fabrication. Ceci permet souvent un contact plus direct entre l'interprète et le public : le premier se présente de plus en plus à visage découvert, sans ressentir le besoin de se cacher tout à fait sous l'identité du personnage ; pendant ce temps, le second, fort du traitement spécial dont il est l'objet⁵, devient de la sorte plus volontiers complice de la création en train de se faire ou tout au moins y prend une part plus active, chargé qu'il est de démêler le réel du fictif, le vrai du faux, le quotidien de l'onirique. Le dialogisme propre à de tels spectacles est dorénavant moins axé sur les relations intrapersonnages et explore davantage la relation émetteur/récepteur. En d'autres mots, aux dialogues traditionnels propres à un théâtre de plus en plus univoque et coupé du public répond un nouveau dialogisme soucieux de redonner une place au spectateur tout en permettant aux créateurs de faire entendre leur propre voix et de se présenter sous un nouveau jour au public. Ce dialogisme assorti d'une pluralité de discours au sein de la représentation prend aujourd'hui diverses formes. Quelles que soient les stratégies esthétiques qu'il privilégie pour s'énoncer, il contribue à la réinvention du théâtre par les créateurs contemporains, lesquels ne cessent de proposer de nouvelles façons d'interagir avec le spectateur et de lui faire entendre une multiplicité de points de vue. Les paragraphes suivants nous permettront de distinguer quelques-unes des voies empruntées par des artistes du Québec qui formulent leurs propres réponses à « la crise du drame ». Ces stratégies ont en commun d'aller vers ce que nous percevons comme une esthétique de la divergence, c'est-à-dire que ces productions suscitent la divergence, le fractionnement, la fragmentation, l'ouverture à

des interprétations multiples⁶ dans le processus de la communication artistique tant chez les destinataires que chez les destinataires⁷.

Les transformations esthétiques que nous observons touchent toutes les dimensions de l'événement spectaculaire. Elles se manifestent tantôt par rapport au texte, à l'espace, au jeu, tantôt dans l'interaction avec le public qu'instaure ce dialogisme scénique. Le lecteur s'en doute : je traiterai plus longuement de l'interaction entre destinataire et destinataire – considéré surtout d'un point de vue pragmatique⁸ –, puisque l'hétéromorphie, la polyphonie et le nouveau dialogisme qui gouvernent ces spectacles vont dans le sens d'une prise en compte accrue du récepteur⁹. De plus, la majorité des artistes concernés cherchent à s'adresser *autrement* au spectateur, c'est-à-dire différemment que ne continuent à le faire ceux qui s'inscrivent dans la continuation, même améliorée, de la poétique du drame.

L'énonciation du discours spectaculaire

La modification de la communication artistique au point d'émission constitue le premier des deux pôles étudiés. Ce qui nous intéresse tant dans l'émission que dans la réception, c'est la capacité de produire de la divergence au sein du discours spectaculaire. Nous verrons brièvement dans quelle mesure les diverses stratégies employées par les collectifs de création leur offrent des moyens concrets d'opérer des fractures dans l'esthétique du drame en contestant celle-ci de l'intérieur ou de l'extérieur tout en mettant à mal la notion de dialogue. En cela, cette quête d'un nouveau dialogisme se situe selon nous dans le prolongement des avant-gardes. D'ailleurs, la liste des remises en question que l'on peut en dresser ressemble étrangement au programme de certaines d'entre elles. Adieu ! la conception du spectacle comme objet fini, le dogme de l'homogénéité esthétique, la séparation entre l'art et la vie, le personnage comme entité stable¹⁰, etc. En s'attaquant aux règles de la tradition dramatique, certains créateurs produisent, dans l'énonciation de la fiction, des échancrures par lesquelles la subjectivité des interprètes peut s'immiscer et, ce faisant, les sources d'émission du propos sont multipliées¹¹. Le travail artistique peut également consister à semer le doute chez le spectateur en ébranlant des dimensions cruciales de l'intrigue, comme sa vraisemblance, la crédibilité du personnage ou son appartenance à une réalité seconde. Nous avons repéré cinq stratégies couramment employées dans la pratique théâtrale actuelle¹² auxquelles seront associés des spectacles où se manifestent les possibilités dialogiques propres à chacune de ces tendances¹³. Il va de soi qu'ancrés dans la postmodernité, bien des créateurs font appel à deux ou trois stratégies à l'intérieur d'une même création, ce qui, bien entendu, n'empêche aucunement l'observateur averti de voir en quoi les moyens choisis infléchissent à la fois l'énonciation et la réception d'une production donnée. On peut même émettre l'hypothèse que c'est la

conjugaison de l'ensemble de ces influences qui a donné naissance à ce nouveau dialogisme scénique et à la divergence des points de vue qu'il entraîne.

L'improvisation

Cruciale dans la remise en cause du texte mais aussi du spectacle comme objet fini, l'improvisation constitue un mode d'adresse fréquemment utilisé dans la production artistique actuelle. L'improvisation génère des spectacles plus interactifs, car le jeu de l'acteur et la relation avec le spectateur s'y déploient au présent. Le public y est conscient de la part prise par l'interprète dans l'exercice aux plans performatif et textuel. En outre, la participation des spectateurs et ses réactions font partie du jeu. Par ailleurs, cette méthode de travail est de plus en plus employée afin d'obtenir une écriture inscrite dans l'espace scénique, ce qui influence la prestation des acteurs dans la mesure où ils travaillent dorénavant avec un matériau dramatique en bonne partie directement issu de leur imaginaire. Ont fait appel à ce modèle en matière de jeu et d'écriture scénique des metteurs en scène comme Robert Lepage et Éric Jean. Le premier participe régulièrement à la mise en forme du texte dramatique, tandis que le second délègue le plus souvent l'essentiel du travail d'écriture à un auteur qui suit l'ensemble des répétitions et propose de multiples réécritures avant d'en arriver à la version représentée. Chez les deux créateurs, la fable est imprégnée de la subjectivité des acteurs, mais celle-ci cohabite chez Éric Jean avec la voix du metteur en scène et celle de l'auteur qui l'accompagne dans le processus de création. Il n'est plus possible de parler d'auteur unique dans cette conception où le spectacle s'affirme avant tout discours collectif. En effet, ni l'auteur ni le metteur en scène ne peuvent clamer entièrement la paternité du spectacle. À Montréal, le Nouveau Théâtre Expérimental est sans doute la compagnie qui s'est illustrée le plus dans la production de spectacles partiellement ou entièrement improvisés¹⁴. À situer également dans ce sillage la tradition du théâtre documentaire poursuivie par le groupe Porte-Parole où le texte est le produit d'entrevues réalisées avec des gens ayant vécu l'événement, puis reconstitué dans une forme théâtrale qui laisse voir tant sa fabrication que la réalité dont elle tire sa substance.

La performance

S'il présente des similarités avec l'improvisation sur le plan des modes d'écriture et si l'improvisation y est souvent présente, le modèle de la performance traduit surtout le refus de l'homogénéité esthétique, des frontières entre les arts ainsi que de la séparation entre l'art et la vie. Le performeur s'adresse directement au spectateur sans prétendre élaborer une fiction, du moins, une fiction suivie. Le performeur n'endosse qu'occasionnellement

un personnage qu'il délaisse souvent tout aussi vite. Au sein d'une même performance, les performeurs sont habituellement issus de champs artistiques variés. D'autres y apparaissent pour témoigner ponctuellement d'un état d'être ou d'une expérience de vie particulière. À Montréal, le groupe PME privilégie ce modèle depuis plusieurs années et s'est fait notamment connaître avec *En anglais comme en français, it's easy to criticize* en 1999. Dans ce spectacle comme dans plusieurs de leurs créations, la divergence se manifeste notamment par la dimension interculturelle, comme le fait bien comprendre le titre de cette production, de même que dans le propos des performeurs touchant la question de la traduction et de la critique d'art. L'importance du corps dans la performance fait aussi en sorte qu'on y retrouve fréquemment de la danse, également présente dans le travail de compagnies montréalaises comme Pigeons International ou Carbone 14 qui se situe dans la mouvance de la danse-théâtre.

Le monologue intérieur

Le monologue n'est pas un procédé nouveau au théâtre¹⁵. Ce qui l'est davantage, c'est l'étendue qu'il a fini par prendre dans le texte dramatique, le composant parfois de bout en bout¹⁶. Ce faisant, ce mode d'adresse en est venu à renouveler le monologue théâtral classique – ou à rompre avec lui, dépendamment du point de vue. Chose certaine, le monologue se décline d'une manière plus complexe aujourd'hui et transforme le dialogisme scénique, ne serait-ce que parce qu'il élimine ou, tout au moins, réduit la possibilité d'un réel dialogue entre personnages. Premièrement, confier le texte dramatique à un seul individu entraîne un « *recul de l'axe intra-scénique au profit de l'axe-theatron* » (Lehmann, 2002 : 205). L'effet sur le regard est crucial, mais la « monologie », pour reprendre le mot de Lehmann, change de manière toute aussi décisive l'écoute, puisque le spectateur en devient clairement le destinataire privilégié. Deuxièmement, le « désordre émotionnel ou cognitif » (Pavis, 1996 : 217) qui caractérise le monologue intérieur différencie celui-ci du monologue classique. En effet, ce dernier présentait une conscience momentanément divisée réussissant habituellement à se réunifier au terme du monologue. Tel n'est plus le cas, dans les pratiques actuelles, où l'être humain n'est généralement plus présenté comme doté d'une conscience unifiée au départ, mais paraît plutôt pourvu d'un moi clivé entre des instances irréconciliables. D'ailleurs, la scène offre des moyens verbaux, non-verbaux, sonores et technologiques pour représenter cette dissociation intime, outre ce dont dispose l'écriture. À quoi s'ajoutent les accents biographiques que tend à prendre le monologue sur scène dès lors que celui ou celle qui l'a composé l'interprète... et même quand ce n'est pas lui ou elle ! Aussi la tentation de l'autofiction n'est-elle jamais bien loin, qu'elle soit assumée ou non. La multiplicité des voix qui se font entendre à l'intérieur d'une même conscience, voire la concentration de tous les fils de la narration entre les mains d'un

seul personnage, échappe au logocentrisme, rendant le destinataire du texte dramatique dépositaire du sens à donner à ce « dialogue intériorisé, formulé en « langage intérieur » » (Pavis, 1996 : 216). Au Québec, Robert Lepage et Marie Brassard se sont servis du monologue intérieur et en ont exploité les possibilités avec bonheur. Son emploi à la scène contribue à récuser le personnage en tant qu'entité stable ou comme devant être identifié à un seul interprète et contribue au brouillage entre l'art et la vie, tout particulièrement lorsqu'il s'accompagne d'une part d'autofiction. *La noirceur* de Marie Brassard relève de cette tendance comme je l'ai fait valoir récemment¹⁷. De plus, la situation d'énonciation attachée au monologue rend encore plus claire le fait que l'acteur s'adresse avant tout au public, là où le dialogue prétend encore faire illusion. Chez Lepage, d'ailleurs, le va-et-vient entre monologue et dialogue au sein même du faux monologue apparaît dans des spectacles comme *La face cachée de la lune* (2000) et *Le projet Andersen* (2005). Ceux-ci participent en outre d'une subtile transgression des frontières des genres, dans le sens littéraire et dans celui que lui donnent les « *gender studies* ». Le jeu sur l'identité sexuelle est plus marqué encore chez son ancienne actrice dans la tétralogie qu'elle a amorcée avec *Jimmy, créature de rêve*. Le caractère onirique de ce dernier spectacle en assure le caractère discontinu, couramment mis à contribution dans ce modèle. Du reste, l'abandon de la linéarité chère à la poétique du drame peut être cultivé au sein d'un même monologue ou encore par leur juxtaposition. Dans un esprit légèrement différent, la performeuse Nathalie Derome fait du monologue un art du fragment, de la miniature et de la digression, ainsi qu'il est utilisé dans les variétés. Aussi ne dédaigne-t-elle pas d'y intégrer, au besoin, la chanson et le stand up comique.

L'autoreprésentation

L'autoreprésentation est un procédé qui fut largement utilisé dans l'écriture dramatique à l'âge baroque comme l'a démontré Georges Forestier (1996). La métathéâtralité fut par la suite réinterprétée par des écrivains du XX^e siècle aussi dissemblables que Pirandello et Genet. Au Québec, le théâtre dans le théâtre a été remis au goût du jour par des auteurs postmodernes comme Normand Chaurette et Jean-François Caron tout en étant adopté par des collectifs de création comme le Nouveau Théâtre Expérimental¹⁸. Les nouvelles technologies en ont aussi permis le foisonnement notamment en démultipliant les possibilités de dédoublement. Outre qu'elle court-circuite l'illusion théâtrale, la réflexivité active le clivage entre personne, acteur et personnage dans le cours de l'énonciation. L'autoreprésentation peut même avoir plus d'impact sur le spectateur quand un collectif de création a fréquemment recours au procédé. Le brouillage entre les trois niveaux d'énonciation est encore plus nettement favorisé, ne serait-ce que parce que le membre de la troupe ayant inspiré le personnage s'avère le plus souvent

l'interprète qui joue ce rôle. La frontière devient ainsi bien mince entre la personne, l'acteur et le personnage, sans compter que la fable racontée devient dès lors tantôt celle du spectacle et de sa fabrication – incluant la part qu'y ont pris ceux et celles qui y ont participé –, tantôt celle d'une fiction en tant que telle, que ce soit l'histoire du roi boiteux ou de l'initiation d'Eugénie aux « plus secrets mystères de Vénus » dans *La Philosophie dans le boudoir*¹⁹. Ce qui caractérise l'autoreprésentation comme mode d'adresse, c'est surtout qu'il joue ouvertement sur la conscience qu'a le public de la double énonciation propre au théâtre²⁰. L'attention du spectateur est ainsi scindée en deux : d'une part, il suit les relations intrapersonnages propres à la fiction ; d'autre part, il discerne les clins d'œil qui lui sont adressés relativement à l'élaboration de celle-ci. Cette oscillation force le destinataire à s'intéresser tant aux conventions qui mènent à la construction de la fable qu'aux signes qui participent, le cas échéant, à sa déconstruction. Les ruptures de la progression dramatique et les fréquentes transitions de la pièce-cadre à la pièce enchâssée, voire aux nombreuses pièces enchâssées, achèvent de miner la linéarité de la fable et de déréaliser la fiction. L'autoreprésentation offre ainsi un entre-deux énonciatif qui se substitue aux dialogues traditionnels de façon d'autant plus paradoxale qu'elle ne cesse d'y recourir. Toutefois, le centre de ce dialogisme est déplacé, puisque ce va-et-vient est d'abord tourné vers le spectateur, plutôt que de se vouer à l'ébauche d'une fiction reposant avant tout sur des dialogues. Cette stratégie permet en outre de jouer sur plusieurs tableaux, l'intertextualité y prenant souvent une très grande part. Or, au théâtre, le mécanisme peut s'étendre à toutes les composantes de la représentation, comme le souligne judicieusement Luis Cura²¹ (1991). La problématique identitaire aidant, la dramaturgie québécoise a exploité à fond la veine de la réflexivité et de ses jeux de miroirs depuis les années 1980, à tel point qu'il serait vain de tenter de dresser une liste exhaustive des textes et des spectacles où elle se manifeste²².

Le jeu interactif

Le modèle du jeu interactif dérive à la fois de certaines formes d'improvisation participative et des nouvelles technologies. Ce modèle a comme particularité de confier une partie de l'énonciation du spectacle à un ou plusieurs spectateurs²³. Occasionnellement, on recrute des participants ne faisant partie ni de la distribution ni du public. Cette stratégie entraîne habituellement une délimitation du champ d'action des énonciateurs additionnels sur le plan visuel, verbal, gestuel, graphique, technologique, comportemental, etc. Le cadre peut être plus ou moins rigide, laisser beaucoup ou peu d'initiative à l'émetteur/spectateur. Parfois, il est tenu de se limiter à des réactions perceptibles par les autres spectateurs. À l'occasion, il se voit confier un véritable rôle – doté ou non d'un texte. À d'autres moments, son opinion est sollicitée, il est appelé à voter

ou à se prononcer sur la tournure de la représentation. La situation force ainsi le ou les interprètes professionnels du spectacle à ostensiblement s'adapter aux interventions de ce ou ces nouveaux joueurs. Naturellement, la chose est toute aussi vraie pour celui ou celle qui entre dans le jeu. Le discours spectaculaire atteint ainsi une plus grande variabilité d'une représentation à l'autre, la singularité du public comme ensemble de même que celle du spectateur comme individu peut y être mise à contribution. En conséquence, l'écart entre l'art et la vie de même que la propension à la répétition intégrale à l'identique d'une pièce donnée sont réduits dans ce modèle qui intègre la variation dans ses contours. Au Québec, contrée où les jeux de société sont très populaires, plusieurs compagnies sollicitent fréquemment la participation du public de diverses manières. Le collectif Momentum a proposé de nombreuses expériences de ce type. Le *Théâtre extrême* de Jean-Guy Legault en est un autre exemple où le public devait élire le chef d'un parti politique imaginaire en éliminant un à un les comédiens/candidats. Plus interactif encore se voulait le *6e Salon international du théâtre contemporain* du NTE au cours duquel le « visiteur » était appelé à s'arrêter aux stands de son choix dans le but de se renseigner au sujet des produits théâtraux « en vente » auprès des « représentants » faisant partie de cette « foire » théâtrale. On peut aussi penser à *Demain* de Pigeon International qui faisait clavarder en direct des enfants de plusieurs pays via Internet sur un écran d'ordinateur projeté sur la scène. Ces derniers spectacles montrent à quel point le modèle du jeu interactif ouvre le mode d'énonciation du spectacle à une divergence de points de vue et favorise la rencontre de personnalités distinctes au sein du même discours spectaculaire.

La réception du discours spectaculaire

À l'autre bout du spectre, les modifications du mode de réception du discours spectaculaire ne manquent pas d'influer sur la communication artistique. Deux aspects sont particulièrement touchés : la définition de la relation avec le spectateur au cours du discours spectaculaire ainsi que les conditions spatio-temporelles dans lequel l'amateur est placé. Du coup, les mutations que l'on fait subir à la « spectature », pour reprendre le terme du psychanalyste Yves Thoret (1997 : 11), se conjuguent à celles qui touchent les modes d'énonciation de manière à modifier en profondeur le dialogisme scénique. La redéfinition du contexte de réception par les énonciateurs amène le spectateur à percevoir autrement le discours dramatique, ce qui a inévitablement pour effet de transformer le processus de la communication artistique. En d'autres mots, certains créateurs vont même jusqu'à tenter de particulariser le statut de chaque spectateur dans une production donnée. Une autre voie peut être de chercher à modifier les conditions de représentation pour le public dans son ensemble, par exemple, en l'entraînant à l'extérieur du théâtre. Là encore, on peut repérer un certain nombre de stratégies qui sèment de la divergence dans la réception du

discours spectaculaire. Le facteur décisif dans l'organisation des conditions de réception me paraît la modulation de la distance ou de la proximité à établir avec le spectateur²⁴, tant sur le plan physique que psychologique : de l'immersion à la mise en œuvre de la distance la plus grande possible entre le destinataire et le destinataire.

La stratégie immersive

La stratégie immersive est associée à la dimension multisensorielle de l'expérience artistique. Gertrud Stein et Antonin Artaud comptent parmi ceux qui ont contribué à son émergence. La première a insisté sur la prédominance du visuel et du sonore dans le déroulement de la représentation au détriment de la linéarité de la fable et de l'intrigue, ce qui l'a amenée à considérer le théâtre en tant que phénomène spatio-temporel et à élaborer le concept de la « pièce-paysage » (Aronson, 2000 : 26-29). L'auteur du *Théâtre et son double* plaide, pour sa part, en faveur d'un lieu où la communication entre acteur et public puisse être plus directe que dans la salle à l'italienne. Pour Artaud, ce rapport scène-salle doit être remplacé par « un seul endroit dénué de barrières ou de division d'aucune sorte » (Artaud cité par Aronson, 1981 : 53). Placé au centre de l'action, le spectateur doit « être enveloppé et sillonné par elle » (Artaud, 1977 : 146). Le modèle immersif est principalement employé par les créateurs qui veulent que le spectateur y vive une expérience qui passe par les sens plutôt que par l'intellect. D'une manière générale, cette stratégie vise à réduire la distance entre la salle et la scène par divers moyens. Il est possible de prolonger le décor jusque dans le public ou de chercher à l'inclure dans l'espace de la représentation en plaçant, par exemple, les spectateurs sur la scène. En outre, les scénographies dites environnementales font souvent partie de l'équation²⁵. Parfois, le caractère enveloppant découle du soin apporté à l'environnement sonore et visuel du spectacle²⁶. Le modèle immersif tend à accroître chez le spectateur le sentiment de participer au discours spectaculaire en le rapprochant de l'action. Le pari des artistes qui privilégient cette stratégie est de modifier l'état de réceptivité du « participant » vis-à-vis du discours spectaculaire. Il devient alors plus difficile pour le spectateur de se détacher de l'environnement scénique, de le mettre à distance. Il en va de même de l'action dont il peut peiner à se dissocier au moment où elle se produit, le lien au monde extérieur pouvant aussi avoir tendance à s'estomper²⁷. Certains créateurs s'approchent ainsi de l'idéal d'Antonin Artaud voulant que l'individu ressente le spectacle dans toutes les fibres de son corps ou du désir de Gertrud Stein de le plonger dans un présent perpétuel. La relation établie entre le destinataire et le destinataire atteint, dans les meilleurs cas, quelque chose qui est de l'ordre de la fusion ou de l'osmose. Expérience moins rationnelle qu'organique, à distance du logos privilégié par la tradition dramatique. En d'autres mots, la communication s'effectue sur la base du sensible, voire de l'épidermique. L'échange de sensations remplace

le canal unidirectionnel instauré par la division salle-scène fondé sur l'érection de l'invisible quatrième mur. Le modèle immersif traduit une volonté de prise de contact direct entre le performeur et le public et même des spectateurs entre eux. L'un des objectifs semble être d'intensifier la réaction et/ou la participation au spectacle de l'amateur en faisant se côtoyer de très près dans un même espace-temps plusieurs subjectivités²⁸ ou en les soumettant à des stimuli sonores et visuels d'une amplitude telle qu'ils y répondent quasi viscéralement. Pour mettre en place de telles conditions de réception, les créateurs doivent délimiter un environnement précis ou configurer le lieu, théâtral ou pas, en fonction du degré d'immersion privilégié. Parmi les groupes québécois qui ont élaboré une pratique immersive, mentionnons le Pont-Bridge et sa directrice artistique, Carole Nadeau. Pour *Le contrat* (2004), sa mise en scène avait, entre autres, consisté à réaménager le Bain Mathieu - à l'appellation prédestinée dans les circonstances²⁹ ! En outre, les mises en scène d'Éric Jean sont inséparables d'un environnement sonore très enveloppant, tandis que, de *Helter Skelter* (1993) à *Diskoték* (2005), plusieurs membres de Momentum ont recréé des bains de foule proches du show rock. Des compagnies de fondation plus récente comme le Théâtre du Grand Jour se sont aussi tournées vers l'immersion en renouvelant la formule du théâtre d'appartement.

La stratégie intimiste

Alors que le modèle immersif propose un mode de réception allant dans le sens d'un corps-à-corps scène-salle, la stratégie intimiste est plutôt axée sur un échange d'âme à âme entre le performeur et le spectateur, si on me permet cette image. En d'autres mots, les tenants de ce modèle visent surtout à faire de la représentation une expérience personnelle en veillant notamment à ce que cette expérience ne soit pas interchangeable d'un individu à l'autre. Aussi met-on volontiers l'accent sur la dimension relationnelle de l'activité spectaculaire en s'assurant par divers moyens que le spectateur ressente une impression de proximité sans forcément qu'il prenne place sur scène, s'il y en a une. Souvent employée dans les solos, le modèle intimiste table souvent sur les possibilités offertes par les petites scènes, qu'elles soient situées dans un théâtre en activité ou ailleurs. La proximité modifie le regard et l'écoute durant la représentation, ce qui rend pratiquement impossible la mise en place d'un réalisme scénique intégral tout en permettant à l'amateur d'accorder une importance accrue aux détails et à la singularité de l'interprète. Nous pouvons pour ainsi dire scruter ce dernier au microscope, ce qui donne presque l'impression de nouer une relation plus intime avec elle ou lui. Ce mode de réception est propice à la confession, à l'immixtion dans les pensées les plus secrètes d'autrui et à l'introspection, bref, à une mise en scène de tous les états du moi. Ce mode de réception fait en sorte que le spectateur considère la scène moins en tant que grand théâtre du monde que comme la petite scène

du moi, à moins qu'il ne renvoie carrément à l'Autre-scène (Mannoni, 1969). Avec tous les brouillages qu'un tel contexte de réception peut causer, mais aussi l'inconfort, le malaise, la complicité, la compassion, voire la compréhension ou l'incompréhension qui accompagnent le fait qu'un individu a l'air de s'adresser à un seul interlocuteur et rien qu'à lui. Les frontières entre l'art et la vie en sont souvent repoussées, tout comme la visée d'une réception uniforme, la même pour tous. Au Québec, le très grand nombre de salles à jauge réduite et les conditions précaires dans lequel s'exerce le métier de comédien ont mené à la prolifération de la veine intime. Certains solos ont cependant su renouveler le dialogisme scénique généré par ce modèle en le particularisant davantage. C'est le cas de *La nuit juste avant les forêts* (1999) mis en scène par Brigitte Høntjens dans l'étroit corridor d'une ancienne maison de chambres où devaient se masser un quarantaine de spectateurs. De même, *L'inoublié* de Marcel Pomerlo (2004) donnait tout de suite au spectateur l'impression que le comédien voulait s'adresser à chacun en particulier du fait qu'il ne s'y trouvait pas deux sièges identiques au parterre. Dans le Koltès, le malaise est au rendez-vous ; chez Pomerlo, c'est plutôt la complicité qui était sollicitée.

La stratégie intermédiatique

Le modèle intermédiatique utilise les nouvelles technologies de manière à agrandir l'espace de la scène et à produire des effets de rapprochement ou de mise à distance en cours de représentation³⁰. La réception repose souvent sur un va-et-vient entre deux types d'énonciation, l'une passant par des moyens technologiques variés, l'autre appartenant au performeur – dénué de tels artifices. L'usage des images virtuelles permet, entre autres, des jeux d'échelle entre les acteurs *live* et en différé, entre l'espace scénique et virtuel, mais aussi des juxtapositions, des superpositions et des interpositions qui conduisent le spectateur à considérer d'un tout autre œil ce qui relève de la réalité et de la fiction, de la construction de l'illusion, du vrai et du faux, etc. Et ce qui est vrai sur le plan visuel l'est aussi sur le plan sonore. D'ailleurs, l'immixtion de la réalité au sein de la fable à divers niveaux est grandement facilitée par l'emploi de toutes les technologies susceptibles d'attester de l'existence d'un objet ou d'un être humain. Il est à noter que la « remédiation » ou adaptation d'un objet pour un autre média peut aller dans les deux sens : de la scène au nouveau média et du nouveau média à la scène. Le phénomène fait même du théâtre un lieu particulièrement fécond de déconstruction de la fabrication médiatique en montrant l'écart qui existe, par exemple, entre l'image cadrée et le corps évoluant dans un espace à trois dimensions. De plus, la stratégie intermédiaire concourt au réenchantelement de la scène dans un spectacle comme *Norman* (2007) où le passage de la scène aux hologrammes se fait de manière à ce que la technologie employée demeure mystérieuse pour le spectateur. Il serait trop ambitieux dans les limites de cet article de tenter de cerner toutes les

modifications que ces diverses technologies font subir au champ perceptif du récepteur du discours spectaculaire. Signalons simplement que ces possibilités commencent à peine à être exploitées et qu'elles l'ont été très rapidement au Québec. Pensons au décor filmé en lieu réel du *Projet Andersen* ou aux procédés holographiques mis en œuvre afin de faire interagir danseur et images en mouvement dans *Norman*. Sur le plan sonore, Marie Brassard a employé les ressources de la technologie afin créer des voix des deux sexes à partir de la sienne. De même, Denis Marleau a su mettre à contribution le son et l'image, dans ses fantasmagories technologiques, dont *Les Aveugles* de Mæterlinck (2002), en jouant notamment sur « la mécanisation et la dématérialisation » (Asselin, 2002 : 25). Présence d'autant plus fantomatique que la représentation se déroulait en l'absence d'acteurs en chair et en os.

La stratégie périscénique

Tout en recourant à des moyens propres au théâtre, le modèle périscénique transporte le spectateur à l'extérieur du théâtre³¹ et abolit parfois jusqu'à la notion de scène, tout au moins comme construction visible établissant une coupure marquée avec le public. C'est généralement la mobilité du spectateur qui caractérise ce mode de réception, l'amateur pouvant décider, dans une certaine mesure, du rythme et de la distance à laquelle il assistera à la représentation. Cette stratégie inclut tout autant le théâtre de rue que le théâtre hors de la scène³². L'un des plus courants est la production d'œuvres *in situ* (sur place). Dans ce cas, le simple fait d'y déplacer l'observateur active les propriétés métaphoriques du lieu et l'oblige à s'adapter à la spécificité des conditions de réception ainsi créées. Assez souvent, le phénomène est appelé à se répéter à plusieurs reprises à l'intérieur d'un même événement. Un cas de figure plus simple consiste à transformer temporairement un lieu non-théâtral afin d'y convier un public pour une série de « représentations ». On peut aussi ajouter à ces expériences les parcours collectifs et individuels, auquel ressortissent des formes comme le déambulatoire autoguidé. Le parcours collectif renoue, à certains égards, avec le théâtre médiéval ou les jeux scéniques religieux ou patriotiques (Tourangeau, 2007) en proposant au spectateur le partage d'un même espace, public ou non. Le collectif Farine orpheline cherche ailleurs meilleur et l'auteur dramatique Olivier Choinière se sont illustrés dans le type de relation très individualisée avec le spectateur que permet le déambulatoire autoguidé, respectivement dans les productions *Coïncidence d'un potentiel infini* (2003) et *Ascension* (2007). Certains voient ce modèle comme étant très près des pratiques immersives, surtout celles qui se déroulent en dehors du cadre théâtral habituel. À la différence près que, souvent, le modèle périscénique tend à ancrer davantage l'événement spectaculaire dans le réel et, par conséquent, à multiplier pour celui qui y prend part les effets de brouillage entre réel et

représentation, entre fiction et réalité, passé et présent, etc. Bien que les sens soient très sollicités dans ce mode de réception, à l'inverse de nombreuses pratiques immersives, les tenants de la stratégie périscénique cherchent très souvent à éveiller le sens critique du participant, surtout quand ils ancrent fortement l'expérience dans le social et la mémoire, comme c'est souvent le cas. Ces éléments étaient très présents dans *La fête des morts* (2004) où Céline Bonnier et Nathalie Claude transportaient le public dans le cimetière protestant du Mont-Royal, de même que dans le parcours collectif commémorant la construction du canal Lachine par des immigrants irlandais imaginé par Denis O'Sullivan du Théâtre Zoopsie. Objets à géométrie et géographie variable, en somme, les créations périscéniques obligent le spectateur à s'adapter à des conditions variées – et pas seulement quand elles se déroulent à l'extérieur ! Le participant est souvent appelé à demeurer sur le qui-vive tout au long de l'expérience. Les réactions intellectuelles et physiques exigées par les structures de réception assurent l'unicité de l'expérience tout comme celles-là contribuent à façonner le point de vue singulier élaboré par le destinataire. Ici, le discours artistique est inséparable de l'expérience vécue, alors que, dans les pratiques immersives, il tend plutôt à se confondre avec elle. Dans les deux cas, le caractère logocentrique de l'événement est atténué.

La stratégie distanciative

La stratégie distanciative vise à instituer une distance très grande entre le spectacle et ceux qui y assistent de manière à empêcher ou, tout au moins, à entraver l'identification du spectateur avec les personnages. D'ailleurs, cette recherche d'une certaine froideur dans la réception est souvent liée à un refus de l'incarnation des personnages par les interprètes qui demeurent dans un entre-deux où ils font entendre le texte dramatique sans cesser d'être eux-mêmes. Certains tenants de ce modèle poursuivent en quelque sorte la tradition du drame symboliste tout en poussant sa logique un cran plus loin. Presque plus rien ne s'interpose entre le texte dramatique et le spectateur. Bref, le minimum est mis en place pour favoriser la réception du drame ramené à sa dimension abstraite de parole désincarnée – presque détachée de toute réalité concrète. Caractérise fréquemment cette volonté d'éloignement un plateau vide, sombre, pour ainsi dire abandonné ou encore peuplé de rares objets, lieu dématérialisé, pareil aux spectres, aux fantômes, aux quasi-morts qui le hantent, les comédiens eux-mêmes étant touchés par cette propension à la réification du vivant. L'analogie avec la mort n'est pas innocente dans la mesure où cet état contribue à séparer radicalement le destinataire et le destinataire³³. Tout est donc mis en œuvre pour lui faire ressentir l'écart entre l'animé et l'inanimé. Pour d'autres, cette mise à distance de la scène est obtenue par la multiplication des ruptures dans la construction de la fable et la fabrication de l'illusion théâtrale, ce qui situe ces créateurs plutôt dans la lignée de Brecht

et de Piscator et, du coup, suppose la tenue en éveil du spectateur et la mise en relation de la fable avec le social. C'est ainsi paradoxalement qu'intervient la quête de proximité dans la réception. L'interpellation du spectateur risque alors de produire une complicité qui substitue à la proximité avec les personnages celle ressentie avec les interprètes par le destinataire au cours de la représentation. Il est à noter qu'aujourd'hui, la familiarité du public avec ces procédés, même s'ils contribuent à fragmenter et à segmenter l'organisation du temps et de l'espace au cours de la représentation, tend à en réduire l'efficacité. Ces dernières années, c'est surtout la veine symboliste du modèle distanciatif qui paraît séduire certains metteurs en scène québécois. Si certains spectacles de Denis Marleau ont préparé le terrain, Christian Lapointe est un digne successeur du maître avec des productions comme *Anky ou la fuite/opéra du désordre* (2008) et *Trans(e)* (2010), dont il a signé le texte et la mise en scène. Inhérent à ce mode de réception, un paradoxe que l'on pourrait résumer ainsi : mettre tout en œuvre pour éviter/couper le contact avec le spectateur et chercher néanmoins à le maintenir la représentation durant. Stratégie du *lien tenu* en quelque sorte qui, si elle se situe à des kilomètres des pratiques immersives ou périscéniques, n'en agit pas moins fortement sur la réception du discours spectaculaire.

Esthétique de la divergence

Les nombreuses avenues empruntées par quantité de créateurs dans le déploiement d'un nouveau dialogisme scénique démontrent que les artistes de la scène ou œuvrant en périphérie de celle-ci n'ont pas ménagé leurs efforts depuis le début du XX^e siècle pour renouveler la communication théâtrale. Pour ce faire, ils n'ont pas manqué de s'inspirer du foisonnement qui a eu cours depuis ce temps tant dans les divers champs artistiques, la technologie que dans les pratiques et les discours sociaux les plus variés. Leurs efforts sont particulièrement frappants en ce qui concerne l'énonciation et la réception du discours spectaculaire. En plus de prendre appui sur de nombreuses stratégies énonciatrices dans le but de remplacer les dialogues traditionnels ou de suppléer à leurs lacunes comme mode d'énonciation privilégié, les artistes de la scène ont abattu un travail tout aussi considérable pour varier et complexifier la mise en condition du public, le rendre plus actif ou, du moins, accroître sa réceptivité au discours spectaculaire. Tout compte fait, il est même difficile à présent de trouver des productions qui échappent tout à fait à ce mouvement de fond qui a changé le théâtre, ce qui ne veut quand même pas dire que ce nouveau dialogisme a gagné la partie et qu'il domine statistiquement la production actuelle au Québec ou ailleurs³⁴.

Lorsqu'elle est marquée, la présence de ce nouveau dialogisme va de pair avec une combinaison originale des stratégies d'énonciation que nous avons énumérées et dont nous

avons brièvement décrit le fonctionnement. Elles se mêlent alors à une mise en condition du spectateur passant par l'entremêlement de quelques-unes des stratégies de réception que nous avons présentées. Énonciation et réception ouvrent l'événement spectaculaire à une variété de points de vue et à une compréhension personnelle, voire spécifique, de l'événement spectaculaire. Ce jeu de double ouverture à l'Autre du discours spectaculaire – susceptible de favoriser la cohabitation de plusieurs voix au sein des deux pôles de la communication théâtrale – est ce que je désigne comme une esthétique de la divergence. Divergence qui se répercute du pôle d'émission à celui de la réception, entraînant l'événement spectaculaire vers une pluralité de discours et de formes à même de traduire la complexité de la condition postmoderne tant sur le plan individuel que collectif, ce qui ne manque pas non plus d'alimenter le relativisme qui y est fréquemment attaché, comme plusieurs l'ont déjà très clairement fait ressortir, tant il est vrai que l'indécidable sinon l'équivoque accompagne presque inévitablement tout discours véritablement polyphonique.

Sur le plan formel, les combinatoires mises au point dans ces productions recèlent, semble-t-il, un potentiel presque infini de métamorphoses et de renouvellement du dialogisme scénique. De plus, la conjugaison des modes d'énonciation et de réception dont ces événements sont faits leur confère, dans bien des cas, des accents d'interartialité, d'hétéromorphie, de polyphonie, voire d'interculturalité, ce qui distingue cette esthétique de la divergence de plusieurs mouvements artistiques qui l'ont précédée, non sans que celle-ci n'en retienne néanmoins des vestiges demeurés plus ou moins intacts.

Notes

1. Le concept d'interartialité est un concept proposé par Walter Moser (2000) qui l'inscrit dans le prolongement de sa réflexion sur l'esthétique baroque. Tout comme celui d'interartialité, l'interartistique, concept avancé par Pavis (2001), insiste sur l'interaction entre plusieurs arts au sein d'une même création, que celle-ci appartienne ou pas aux arts de la scène. Voir, parmi d'autres, Marie-Christine Lesage (2008), « L'interartistique : une dynamique de la complexité », *Registres*, n° 13, printemps, p. 11-28.
2. En critique littéraire, l'hybridité désigne tour à tour le mélange des styles d'écriture, ainsi que le fait Bakhtine, ou encore le refus de la séparation des genres littéraires. Le concept d'hybridité culturelle est aussi très utilisé dans les *Cultural Studies* où il devient souvent synonyme de métissage. Pour une discussion sur l'hybridité prise dans ce sens, consulter Sherry Simon, *Hybridité culturelle*, Montréal, L'île de la tortue, 1999, p. 58-60.

3. Pour une discussion approfondie de cette question, voir mon article *Vers un dialogisme hétéromorphe* (Guay, 2008 : 64-66).
4. Bakhtine parle de « romanisation des genres » au XIX^e siècle, tandis que Szondi appelle plutôt ce phénomène « épisation » lorsqu'il se produit au sein du drame. Pour sa part, Jean-Pierre Sarrazac soutient que « cette romanisation du théâtre qui s'engage dans les années 80 du XIX^e siècle [...] se poursuit aujourd'hui. » (Sarrazac, 2000 : 12).
5. Cette attention apportée à l'implication du spectateur au cours de la représentation permet de faire la jonction entre le mouvement scénique actuel et les diverses avant-gardes. Herbert Blau (1990 : 18) résume bien les enjeux liés à cette question : « There have been in the course of modernism all the kinds of experiments in the theatre to activate the spectator, achieve intimacy, or collapse distance ; yet, whenever the spectator is restored to the environs of the stage, what opens up is another disjoncture, between narcissistic figure and the audience in a collective sense. It makes us aware of the incremental and sometimes radical differences between such notions as *community*, *public*, *audience* and *spectator*, all of which alter as the eye alters, thus as Blake perceived – altering all. » Les soulignements sont de l'auteur.
6. C'est la thèse élaborée par Umberto Eco dans *L'œuvre ouverte*. Il soutient, entre autres, qu'un des critères de réussite d'une œuvre est qu'elle se prête à de nombreuses interprétations et s'adapte ainsi à de multiples perspectives sans cesser d'être elle-même. Il va sans dire que la pensée d'Eco nous a inspiré tout au long de cette étude même si ce dernier s'intéresse somme toute assez peu au théâtre dans cet ouvrage.
7. L'esthétique de la divergence telle que je l'entends offre certaines similitudes avec le dispositif défini par Arnaud Rykner, surtout pour ce qui est de l'accent mis sur la réception. Selon lui, le dispositif « préfère la monstration à la démonstration ». Il précise de plus que « le spectateur entre dans un espace sémantiquement ouvert, plutôt que de se voir proposer les clefs qui lui permettront de comprendre ce à quoi il va assister » avant d'ajouter que cela exclut une bonne partie du théâtre européen jusqu'au milieu du XIX^e siècle (Rykner, 2008 : 93). Ouverture au(x) sens, interaction avec le spectateur et opposition au drame sont quelques-unes des caractéristiques communes au dispositif et à une esthétique de la divergence.
8. Parmi les avenues empruntées par la pragmatique dans le domaine de la communication artistique, Louise Poissant mentionne le principe de coopération et l'implicature de Grice, les « *background assumptions* » de Searle, les « communautés interprétatives » de Fish et les stratégies narratives ou discursives de Parret et de Fish (Poissant, 1994 : 14). Nous allons davantage dans cette dernière direction.
9. Ce dont s'occupe en priorité la pragmatique, comme le souligne Louise Poissant : « La pragmatique est du nombre des approches qui se situent au pôle du spectateur, comme la phénoménologie de la perception, l'herméneutique et certaines formes de sociologie de l'art intéressées par la circulation des valeurs culturelles. » (Poissant, 1994 : 10).
10. Ce lien entre le théâtre actuel et les avant-gardes est bien établi par Giovanni Lista : « La scène refuse alors les facteurs essentiels du théâtre, tels la parole, les dialogues, les monologues, la charpente

littéraire des spectacles, pour mettre en scène un langage d'abord visuel, s'appuyant sur un contenu onirique, obsessionnel, hallucinatoire, mais nullement associé à la construction rationnelle d'un déroulement dialectique. » (Lista, 1997 : 235).

11. Moi clivé et va-et-vient entre interprète et personnage, etc.

12. Je ne prétends pas dresser la liste exhaustive de ces stratégies, mais énumérer et décrire brièvement celles qui me semblent les plus présentes dans le corpus à l'étude, soit le théâtre québécois actuel.

13. Les limites de cette étude nous permettent seulement d'évoquer les principales possibilités et les dimensions marquantes de l'esthétique du drame qui sont remises en cause.

14. L'un des fondateurs du NTE, Robert Gravel, a même inventé un jeu théâtral sur le modèle du hockey qui mise sur le caractère interactif de l'improvisation. Ce jeu est aujourd'hui pratiqué par des professionnels qui participent à la Ligue nationale d'improvisation, mais aussi par des amateurs dans des écoles et des centres communautaires du Québec et d'ailleurs où il constitue une introduction au théâtre pour plusieurs.

15. Peter Szondi (2006 : 97-101) fait remonter ce qu'il appelle la « littérature dramatique du moi » au théâtre de chambre de Strindberg dont, pour lui, la dramaturgie expressionniste a poursuivi la tradition. Pour lui, le principal objectif du théâtre expressionniste est d'« affranchir l'individu de la relation interhumaine ». Pour nous, ce dialogue avec soi-même et d'autres instances présentes en soi érige en même temps – et d'une manière paradoxale – le spectateur comme principal interlocuteur des préoccupations du protagoniste, tirant ainsi partie des vertus traditionnellement associées à l'aparté et au monologue dans le théâtre prénaturaliste. De ce point de vue, le théâtre du monologue intérieur se rattache plutôt à Mæterlinck et aux auteurs dramatiques symbolistes.

16. Sur cette question, le lecteur pourra lire l'ouvrage essentiel de Joseph Danan (1995), *Le théâtre de la pensée*, Rouen, Éditions Médianes.

17. J'ai élaboré sur cette question dans la communication « Immixtion de la réalité et autofiction dans *La Noirceur* de Marie Brassard » que j'ai présentée au colloque *L'Amérique pièce sur pièce. Dramaturgies francophones des Amériques depuis 1968* qui a eu lieu en octobre 2009 à la Grande Bibliothèque (Montréal). Gilbert David prépare un ouvrage collectif faisant suite à ce colloque dans lequel sera inséré l'article issu de cette communication.

18. Ronfard et Gravel en ont même fait leur méthode de travail favorite au cours des années 1980. Voir mon article « Sade et Espace libre », *L'Annuaire théâtral*, n° 41, printemps 2007, p. 103-118. J'y défends la thèse selon laquelle le théâtre dans le théâtre sous diverses formes constitue le procédé privilégié par Gravel et surtout Ronfard pour élaborer leurs spectacles, tant au chapitre de l'écriture que du jeu.

19. *Vie et mort du roi boiteux* (1985) et *Matines : Sade au petit déjeuner* (2002), texte et mise en scène de Jean-Pierre Ronfard, comptent parmi les créations les plus fameuses du Nouveau Théâtre Expérimental où la compagnie fait usage du procédé du théâtre dans le théâtre.

20. « L'élément décisif qui définit l'énonciation théâtrale par rapport à toute autre forme d'énonciation est le fait qu'elle est double : quand le spectateur en face du spectacle voit-entend deux

personnages dialoguer, il n'assiste pas à une seule forme d'énonciation, mais à deux à la fois ; derrière l'énonciateur-personnage se tient invisible un énonciateur-auteur. [...] L'émetteur, au sens large, est donc triple : scripteur-personnage-acteur ; et le récepteur triple lui aussi : personnage-acteur-spectateur. » (Ubersfeld, 1996 : 9).

21. Dans son mémoire de maîtrise, Luis Cura distingue quatre niveaux de métathéâtralité selon que celle-ci touche la fable, la performance des comédiens, la représentation et ses conditions spatio-temporelles ou le texte écrit (intertextualité).

22. Ont tiré parti du procédé à un niveau ou à un autre des écrivains aussi différents que Michel Tremblay, Jean-Pierre Ronfard, Normand Chaurette, Jean-François Caron, Robert Lepage, Daniel Danis, Carole Fréchette, Marie Brassard et Larry Tremblay. Ce dernier a même poussé le procédé à une virtuosité inouïe dans *Le ventriloque* (2001) et *Abraham Lincoln va au théâtre* (2008).

23. En outre, les tenants du modèle interactif sont souvent enclins à faire varier d'une représentation à l'autre les acteurs/énonciateurs, soit en en invitant de nouveaux d'un soir à l'autre, soit en éliminant certains au cours du spectacle par le biais du vote des spectateurs ou autrement, à moins qu'on ne change carrément la composition du spectacle et partant, le nombre d'interprètes nécessaires pour le jouer.

24. C'est aussi l'avis d'Emanuele Quinz dont la communication présentée au colloque « Effets de présence et effets de réel. Formes indisciplinées » qui a eu lieu à Montréal en mai 2009 s'intitulait justement : « L'œuvre et le spectateur : l'immersion en question ».

25. En ce qui a trait au théâtre environnemental, Arnold Aronson (1981) distingue cinq degrés de proximité entre acteurs et spectateurs dans son livre *The History and Theory of Environmental Scenography*.

26. Dans cette mouvance se situe le théâtre de l'image qui intègre « les arts plastiques, la danse et le cinéma de manière à créer des tableaux vivants qui cherche à faire entrer le spectateur dans un autre état de perception et de lui faire voir le monde d'un autre point de vue. » (Lesage, 2001 : 348).

27. Arnold Aronson compare ainsi la relation avec le spectateur qui se dégage d'une scène frontale et celle qui caractérise une scénographie environnementale : « Frontal performance creates an essentially one-to-one relationship between the performer and the spectator, there is a clearly defined boundary between the two. Environmental performance places the spectator at the center of the event, often with no boundary between performer and spectator. The performance frame may be distant and indistinct, and it becomes increasingly difficult to exclude any space and action as non-performance. » (Aronson, 1981 : 13).

28. Dans cette école de pensée, le siège de la subjectivité est accordé au corps plutôt qu'au cerveau, ce pourquoi il est privilégié dans la réception du discours spectaculaire. Aussi plusieurs spectacles amènent-ils les spectateurs à interagir entre eux au sein d'un environnement donné.

29. Pour une description plus complète des moyens mis en œuvre par Nadeau afin de plonger le spectateur dans un état de réceptivité particulier, je renvoie le lecteur à la critique que j'ai publiée à la création du spectacle (Guay, 2004 : B4).

30. Deux revues de langue française se spécialisent dans la « nouvelle sphère intermédiatique » : *Les Cahiers de médiologie* (1996) et *Intermédiétés* (2003). Il y est souvent question des arts du spectacle.
31. Au-dehors du théâtre ou parfois à côté de la scène dans d'autres parties du lieu théâtral qui n'ont été pensées pour accueillir ni spectacle ni spectateur, du moins pas celui qui paie son billet. Il peut s'agir de la salle de répétition, du foyer du théâtre, des loges, des bureaux administratifs, etc. *La Tour* d'Anne-Marie Provencher (1986) invitait, par exemple, un seul spectateur à la suivre dans l'escalade du plus haut point de l'Espace libre aménagé depuis 1981 dans une ancienne caserne de pompiers de la ville de Montréal.
32. Pour une discussion sur les termes liés au théâtre pratiqué à l'extérieur de la scène, on peut consulter avec profit Francis Ducharme (2009), « L'imaginaire de l'espace urbain dans *Bienvenue à* et *Ascension*, deux déambulateurs autoguidés d'Olivier Choinière », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal.
33. Claude Régy a théorisé cette vision du théâtre dans plusieurs ouvrages dont *Espaces perdus* (1991), *L'ordre des morts* (1999), *L'état d'incertitude* (2002) et *Au-delà des larmes* (2007).
34. En revanche, s'il ne domine pas sur le plan quantitatif, ce nouveau dialogisme tend à devenir une norme pour les créateurs qui aspirent à un certain prestige.

Bibliographie

- ARONSON, Arnold (2000), *American Avant-Garde Theatre : A History*, Londres, Routledge.
- ARONSON, Arnold (1981), *The History and Theory of Environmental Scenography*, Ann Arbor, Michigan, University of Michigan Research Press.
- ARTAUD, Antonin (1977), *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard.
- ASSELIN, Olivier (2002), « Le fantôme et l'automate. De la reproductibilité technique sur scène », *Alternatives théâtrales*, n° 73-74, p. 24-28.
- ARONSON, Arnold (2000), *American Avant-Garde Theatre : A History*, Londres, Routledge.
- BAKHTINE, Mikhail ([1970] 1998), *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil.
- BLAU, Herbert (1990), *The Audience*, Baltimore, John Hopkins Press.
- CARLSON, Marvin (2004-2005), « Le dialogisme dans le théâtre moderne et postmoderne », *Études théâtrales*, n° 31-32, p. 108-113.
- CURA, Luis (1995), « Théâtralité et métathéâtralité dans le théâtre québécois contemporain, 1980-1990 », mémoire de maîtrise, Université de Montréal.
- DANAN, Joseph (1995), *Le théâtre de la pensée*, Rouen, Médianes.
- DAVID, Gilbert et JACQUES, Hélène (2008), « Liminaire. Devenir de l'esthétique théâtrale », *Tangence*, n° 88, p. 5-14.

- DORT, Bernard (1988), *La représentation émancipée*, Arles, Actes Sud.
- DUCHARME, Francis (2009), « L'imaginaire de l'espace urbain montréalais dans *Bienvenue à et Ascension*, deux déambulateurs autoguidés d'Olivier Choinière », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal.
- ECO, Umberto (1971), *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil.
- FORESTIER, Georges (1996), *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIII^e siècle*, Genève, Droz.
- GUAY, Hervé (2004), « Jeux de bain », *Le Devoir*, 31 mars, p. B4.
- GUAY, Hervé (2007), « Sade et Espace libre », *L'Annuaire théâtral*, n° 41, printemps, p. 103-118.
- GUAY, Hervé (2008), « Vers un dialogisme hétéromorphe », *Tangence*, n° 88, p. 63-76.
- GUAY, Hervé (2009), « Pour faire l'édition d'un oiseau polyphonique. Le texte dramatique actuel de la scène à l'édition », *Voix et Images*, printemps-été, p. 41-52.
- LEHMANN, Hans-Thies (2002), *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche.
- LESAGE, Marie-Christine (2008), « L'interartistique : une dynamique de la complexité », *Registres*, n° 13, p. 11-28.
- LESAGE, Marie-Christine (2001), « Le théâtre et les autres arts : matériaux composites » dans D. Lafon (dir.), *Le théâtre québécois 1976-1995*, Montréal, Fides, p. 335-360.
- LESAGE, Marie-Christine (dir.) (1999), « Regards croisés : théâtre et interdisciplinarité », *L'Annuaire théâtral*, n° 26.
- LISTA, Giovanni (1997), *La scène moderne. Encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XX^e siècle*, Arles, Actes Sud.
- MANNONI, Octave (1985), *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre scène*, Paris, Seuil.
- MOSER, Walter (2000), « Puissance baroque dans les nouveaux médias. À propos de *Prospero's Book* de Peter Greenaway », *Cinémas*, vol. 10, n° 2-3, printemps, p. 39-63.
- PAVIS, Patrice (1996), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod.
- PAVIS, Patrice (2001), « Les études théâtrales et l'interdisciplinarité », *L'Annuaire théâtral*, printemps, p. 13-27.
- POISSANT, Louise (1994), *Pragmatique esthétique*, Montréal, HMH, coll. « Brèches ».
- RÉGY, Claude (1991), *Espaces perdus*, Paris, Plon.
- RÉGY, Claude (1999), *L'ordre des morts*, Besançon, Les Solitaires intempestifs.
- RÉGY, Claude (2002), *L'État d'incertitude*, Besançon, Les Solitaires intempestifs.
- RÉGY, Claude (2007), *Au-delà des larmes*, Besançon, Les Solitaires intempestifs.
- RYKNER, Arnaud (2008), « Du dispositif et de son usage au théâtre », *Tangence*, n° 88, automne, p. 91-103.
- RYNGÆRT, Jean-Pierre (dir.) (2005), *Nouveaux territoires du dialogue*, Arles, Actes Sud.

- SARRAZAC, Jean-Pierre (2001), *L'Avenir du drame*, Belfort, Circé.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (2000), « Jacques Lassalle ou la tentation du roman », *Registres*, n° 5, décembre, p. 11-18.
- SIMON, Sherry (1999), *Hybridité culturelle*, Montréal, L'île de la tortue.
- SZONDI, Peter (2006), *Théorie du drame moderne*, Belfort, Circé.
- THORET, Yves (1997), *La théâtralité, étude freudienne*, Paris, Dunod.
- TOURANGEAU, Rémi (2007), *Dictionnaire des jeux scéniques du Québec au XX^e siècle*, Québec, Presses de l'Université Laval.
- UBERSFELD, Anne (1996), *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin.

Edwige Perrot
Université du Québec à Montréal / Université Paris III
Sorbonne-Nouvelle

Pour une esthétique de la dissidence : dire du corps et dire du discours au service d'une polyphonie hétéromorphe dans les solos de Pol Pelletier

Dans la lignée des fêtes dionysiaques, la musique, le chant, la danse, le corps, le récit sont au cœur de l'œuvre théâtrale de Pol Pelletier. En véritable femme-orchestre, l'artiste prend en charge, dans ses solos, non seulement toutes les disciplines convoquées, toutes les voix invoquées, mais assume également toutes les fonctions au sein même de la création théâtrale : elle en est à la fois l'auteure, la metteuse en scène et l'actrice. Au premier abord, tant l'hétéromorphie que la polyphonie semblent caractériser le théâtre de Pol Pelletier ; un théâtre dont le texte est issu des spectacles et semble avoir pour statut premier celui de témoigner de la représentation qui l'a précédé. En tant que trace textuelle d'une dramaturgie qui s'écrit au contact de la scène (répétitions et représentations), d'une dramaturgie qui, par conséquent, échappe à la logique – plus traditionnelle au théâtre – du devenir scénique d'un texte, les pièces solo de Pol Pelletier n'ont pas été mises en scène au sens premier des termes, mais elles en sont le fruit et, par conséquent, s'inscrivent à contre-courant, dans une logique autre, alternative : celle d'un devenir textuel de la représentation. Considérer cette particularité du travail de Pol Pelletier, c'est avant tout

s'autoriser à emprunter des chemins d'analyse où le texte dramatique n'est ni l'unique centre d'intérêt ni le premier. Car il est des marques plus profondes encore de l'hétéromorphie dans l'esthétique même des spectacles de Pol Pelletier tout comme dans leur construction dramaturgique.

En développant une esthétique de la divergence, voire de la dissidence, l'hétéromorphie chez Pelletier ne se mesure pas uniquement à la surface de ses œuvres, mais raisonne jusqu'aux fondements mêmes de tout ce qui y est dit, de tout ce qui y est montré, de tout ce qui y est joué. Et c'est aussi là que se révèle toute la complexité de son œuvre : au sein même de chaque système d'énonciation, c'est-à-dire dans la mise en corps, la mise en discours et la mise en scène, partout, Pol Pelletier travaille sur l'écart, le clivage. Or, l'hétéromorphie n'a-t-elle pas ceci de particulier qu'elle révèle la différence (voire cette *différance*, chère à Derrida), le multiple comme l'alternatif, qu'elle marque précisément cet écart entre les disciplines, entre le singulier et le pluriel, entre l'inclusion et l'exclusion, entre soi et l'autre que soi, entre soi et l'autre en soi, entre l'unité et la fragmentation, le un et le multiple ?

L'esthétique de la dissidence dans laquelle les solos de Pol Pelletier s'inscrivent, se mesure tant dans les positions contestataires de l'artiste à travers sa résistance à l'ordre établi (sur le plan politique et sur le plan artistique par rapport aux enjeux féministes qui sous-tendent sa démarche) que dans sa volonté de subvertir ce cadre en privilégiant la performativité du corps et celle du discours au profit d'une identité en quête de devenir. Et la disjonction est là, toujours présente, toujours latente, dans l'œuvre de Pelletier : disjonction entre un corps au bord du débordement et un dire, finement construit, élaboré selon les règles du discours épique ; disjonction encore des voix, entre celle de la narratrice, d'un personnage, de l'énonciatrice et celle de Pol Pelletier elle-même ; disjonction enfin entre un discours dominant et un discours revendicateur, subversif et on ne peut plus assumé par l'artiste.

Du corps en scène à la scène du corps : contestation et résistance

*Discours littéraires, discours scientifiques, discours médiatiques, ces robes de mots taillées sur le corps des femmes gênent souvent aux entournures. Certes, les nouveaux habits de la moralité découvrent désormais sans problème ce sein que Tartuffe ne voulait voir. Mais, que ce soit par la reconduction à peine voilée des stéréotypes les plus éculés ou par la diffusion de normes morales, les corsets symboliques, visant à garder la femme dans le droit chemin du convenable, ensèrent toujours les corps.*¹ (Détrez et Simon, 2002 : 251).

À travers le corps en scène se joue une « libération » dont les fondements résident dans la lutte féministe à laquelle Pol Pelletier prit part dès ses débuts dans les années 1970 et comme elle-même le souligne en 1979 en ces termes :

Il existe actuellement un théâtre permanent de femmes à Montréal qui a justement pour but d'innover : le Théâtre expérimental des femmes. Ce théâtre a ceci de particulier qu'il concilie une analyse féministe rigoureuse (et une volonté de conscientiser) avec une recherche théâtrale et esthétique. En d'autres mots, il veut illustrer et combattre l'oppression féminine, il veut redonner aux femmes une histoire, en créant de nouvelles formes et de nouveaux personnages féminins. Il fait appel à l'imaginaire, au mythe, à l'inconnu. (Nous utilisons beaucoup l'inconscient dans nos méthodes de travail et aussi un entraînement physique très poussé : notre théâtre est très physique et très peu sermonneux [sic.]².

L'identité féminine commençait alors, pour les femmes, par la réappropriation de leur propre corps et par la revendication d'un droit à la jouissance. Briser le carcan dans lequel elles se sentaient prisonnières constituait l'une des prémices de leur inscription dans l'histoire et dans le monde. Refusant de se soumettre aux règles du patriarcat, il leur fallait rompre le silence et oser dire « Je ». Se poser en tant que sujet d'énonciation exprimait métaphoriquement leur désir d'être le sujet de leur propre vie. Les solos de Pol Pelletier ont, à travers les époques, toujours reflété cette prise de position qui, comme le notent Christine Détrez et Anne Simon, en dépit de l'évolution des mœurs depuis les années 1970, reste au cœur de certaines démarches d'artistes femmes encore trente ans plus tard³. Pol Pelletier fait partie de ces artistes-là.

L'on comprend bien alors pourquoi dans la démarche de l'artiste, la corporéité a un sens fondamental : elle puise sa source dans le potentiel subversif que l'exposition d'un corps de femme peut avoir (et surtout pouvait avoir dans les années les plus marquées par la lutte féministe). Il s'agit d'une exposition du corps non pas en tant qu'objet de désir de l'homme, mais en tant que lieu de jouissance, dont la femme serait souveraine ; un corps en tant qu'instrument de libération aussi. En effet, d'après Pelletier, le corps est l'espace dans lequel – et à travers lequel – les pulsions, et tout ce qui est de l'ordre de l'irrationnel, peuvent s'exprimer librement, tandis que « le mental » est l'hôte de la raison, du contrôle, de l'ordre et des censures. Et c'est en tant que lieu des pulsions et de l'irrationnel que l'artiste attribue au corps le genre féminin, tandis qu'elle prête au mental, à la rationalité et à l'ordre, le genre masculin. Plus concrètement, laisser s'exprimer l'irrationnel ou encore « l'inconscient⁴ » comme elle dit, relève d'une part féminine en soi, alors que se soumettre à l'ordre rationnel tient d'une dimension masculine. Cette dichotomie que Pelletier n'est ni la première ni la seule à énoncer permet d'éclairer sa position à l'égard du corps et d'expliquer cette part importante qu'il prend dans ses solos.

En effet, le corps, en tant que lieu de plaisir, de jouissance, fut longtemps considéré comme un *no woman's land*, un espace interdit aux femmes. Selon les féministes, conquérir ce corps c'est, pour la femme, conquérir le droit au plaisir et s'affranchir du sentiment d'indécence et de honte qui « lui colle à la peau ». C'est aussi envisager que le corps puisse être un lieu d'épanouissement du sujet. C'est pourquoi l'investissement du corps dans les spectacles de Pelletier reflète ce désir de contestation et constitue *en soi* un acte de résistance face à une culture patriarcale contre laquelle l'artiste s'insurge depuis toujours. En outre, « laisser parler le corps », comme le fait Pelletier, ne relève pas uniquement de la performance sportive, mais participe d'un acte politique, dont l'enjeu est non seulement la réappropriation de son corps par la femme, mais aussi la « volonté d'introduire du féminin dans une structure patriarcale caractérisée par l'ordre rationnel auquel il obéit⁵ ». C'est pourquoi, en passant par le corps, c'est à la voix des femmes que Pol Pelletier tente de frayer un chemin.

Corps en scène

Dans *Joie* (1992), cet investissement du corps passe par un investissement du lieu scénique qui se manifeste grâce au dispositif scénographique mis en place. Une passerelle installée au-dessus des spectateurs permet à l'artiste de rejoindre un échafaudage placé en face du public et ainsi de jouer sur toute la hauteur des murs. De plus, cette installation crée un espace circulaire non pas face aux spectateurs, mais dans un dispositif qui les englobe. Les courses effrénées de l'artiste sur la passerelle et le bruit qu'elles provoquent donnent alors l'impression d'un espace plein, rempli par le mouvement comme par le bruit. Paradoxalement, il semble qu'au centre se crée un espace vide, un appel d'air semblable à l'œil d'un cyclone. Chez Pelletier, la force est toujours centrifuge, elle gravite autour d'un centre. D'ailleurs, le dispositif scénique du spectacle *Océan* le montre bien. Dans ce solo, l'artiste évolue sur un cercle tracé au sol dans lequel des rainures dessinent une spirale. Tout au long du spectacle se joue une lutte, dont l'enjeu pour la comédienne, au début cantonnée à la périphérie, est de rejoindre le centre du cercle. La dépense physique de Pelletier vient refléter cette volonté de dynamiter les normes, et métaphoriser l'engagement des forces qu'implique ce combat pour « abolir le cadre rationnel » dans lequel, d'après l'artiste, le patriarcat enferme les femmes.

Dans *Nicole, c'est moi* (2004), Pol Pelletier propose de voir le corps comme une caisse de résonance de la violence faite aux femmes. Si, dans l'ensemble de sa démarche, l'artiste met l'accent sur la libération du corps en tant que lieu d'une jouissance, il n'en demeure pas moins que celui-ci apparaît aussi comme le siège d'une violence. Dans *Nicole, c'est moi*, la thématique de la violence est centrale, qu'elle prenne la forme de l'autodestruction ou

du sacrifice, qu'elle s'exerce moralement ou physiquement. Cette violence symbolique évoquée par les mots trouve écho sur scène dans celle, plus tangible, que véhicule le jeu de Pol Pelletier elle-même, mettant à l'épreuve son propre corps. Dans ce spectacle, Pol Pelletier porte sur son dos une croix géante, rappelant ainsi le calvaire du Christ, son Chemin de Croix, fait d'humiliations et de souffrances physiques. Les multiples allusions au sacrifice entrent en résonance avec le corps mis en scène, un corps au bord de l'épuisement. La force de ce dernier spectacle tient au fait que Pelletier réussit à y tenir, en même temps, un double discours. D'une part, elle dénonce la réalité de l'Histoire ; d'autre part, elle affirme sur scène la puissance de son verbe et de son jeu, montrant une artiste en pleine possession de ses moyens. Son corps, porteur tout à la fois de signes d'humiliation et de révolte, est l'expression même de cette dualité.

Empreint d'une volonté d'« échapper au contrôle de la raison⁶ » et ainsi de se libérer des normes et des censures, le corps devient le siège d'une altération et acquiert par là même le statut de sujet. Désormais, il porte l'action en lui-même, à l'image de cette transe dans laquelle l'artiste entre littéralement dans *Océan* (1995), se laissant emporter par les rythmes d'une musique africaine.

Scène du corps

L'investissement de l'espace par le corps de l'artiste se double donc d'un investissement de l'espace du corps. Si Pol Pelletier parvient à tenir en haleine les spectateurs durant des monologues relativement longs, c'est qu'elle ne se contente pas de « réciter » une histoire, mais qu'elle la met en corps. La tension dramatique trouve son pendant dans la densité corporelle mise en œuvre, dans une corporéité particulièrement accentuée. L'un des exemples les plus marquants de cette tension dramatique transposée sur « la scène du corps » de l'artiste est le passage d'*Océan* dans lequel Pol Pelletier évoque la mort de sa mère. À genoux au centre de la scène, l'artiste raconte cette mort en martelant le sol de sa main, de plus en plus fort et sur un rythme de plus en plus rapide, tel le bruit des sabots d'un cheval au galop, comme s'il s'agissait d'une chevauchée fantastique pour celle qui va s'éteindre. En conjuguant le débit de la parole au rythme des coups assénés au plancher, l'artiste parvient à créer une tension quasi palpable et à l'amener jusqu'à son paroxysme, jusqu'au point de rupture : l'instant où la vie de sa mère bascule dans la mort. Le corps de la comédienne agenouillée incorpore cette tension, comme si l'énergie s'y concentrait, de manière centrifuge – une fois encore –, faute de pouvoir être dépensée à travers des déplacements ou de tout autre mouvement dans l'espace. À ce moment-là, le mouvement ou, plus exactement, la tension se situe autant dans le corps de l'artiste que dans l'espace du théâtre.

La voix de Pol Pelletier prend alors une importance essentielle dans cette *scène du corps*, dans la mesure où elle cristallise en quelque sorte le rapport de ce corps au monde et, par extension, le rapport du sujet au monde. Dans les solos de l'artiste, la voix ne se réduit pas à être le médium des mots, mais elle tend à faire entendre aussi ce qu'ils échouent à dire. L'exemple le plus frappant est sans aucun doute celui du spectacle *Joie* dans lequel les enjeux féministes sont littéralement mis en voix et mis en corps. Dans ce solo, Pol Pelletier retrace l'histoire du Théâtre Expérimental des Femmes, telle une épopée basée sur quelques dates charnières. Depuis la scission du Théâtre Expérimental de Montréal en 1978 qu'elle avait fondé trois ans plus tôt avec Jean-Pierre Ronfard et Robert Gravel jusqu'à son départ du Théâtre Expérimental des Femmes en 1985, Pelletier se fait le témoin (et l'actrice) de son propre parcours dans la création théâtrale. Tout au long de son monologue, elle raconte les enjeux féministes de cette entreprise artistique parmi lesquels se trouve celui de « libérer » le corps de la femme.

C'est à travers l'exploration de la gamme offerte par ce prolongement corporel, du souffle au cri, des rires aux sanglots (sans impulsion d'ordre psychologique), que l'artiste parvient à faire place au corps sur scène. Au cours du spectacle, elle soulignera d'ailleurs l'importance de l'oralité dans l'origine de la création collective des femmes. En expliquant que « leur bouche », leur « parlage », leurs histoires personnelles avaient permis que la « vie transparaisse dans le travail » des artistes femmes et que cette vie ne fût rien d'autre que « du corps, des bruits du corps » (Pelletier, 1995 : 47). Ainsi, d'un corps qui dit par les sons qu'il produit et qui devient donc signifiant en lui-même, à un corps médiateur du récit, au service de la parole, Pol Pelletier fonde la dynamique de son spectacle sur les modulations de sa voix.

Non sans gommer les conséquences de cette implication physique, corporelle, Pelletier convoque ce corps qu'elle souhaite faire entendre, qu'elle souhaite faire parler⁷. Les « bruits du corps » sont alors mis en évidence et notamment la présence d'un souffle audible par les spectateurs. Cette caractéristique vient défier la conception traditionnelle d'une diction d'acteur qui se doit de n'être en aucun cas « haletante ». Sans aller jusqu'à cet extrême, l'essoufflement engendré par les « courses » de la comédienne tout au long de la représentation s'entend.

De plus, les variations de hauteur dans la voix de la comédienne lui permettent de passer du murmure au cri, comme si sa voix venait du fond du corps, basse, presque inaudible, cherchant à s'effacer pour finalement jaillir de ce corps, s'en extirper, s'en libérer et envahir l'espace alentour. Là se dit la colère, l'indignation, la revendication, la détermination, la douleur ou encore la jouissance, tandis que le murmure prend en charge des aspects plus intimes, sur le ton de la confiance, de l'aveu, du découragement, du

désespoir, du renoncement ou, tout simplement, de la gravité. Lorsque surgit d'un discours posé le slogan « DIEU EST BRÉSILIENNE ! », tel un cri de joie auquel succèdent un éclat de rire et une danse sur des rythmes brésiliens, c'est l'affirmation du caractère festif et assumé d'une lutte féministe dépassant les frontières nationales qui est en jeu.

Ajoutons que Pol Pelletier joue sur les variations de rythme et de durée dans « l'évocation » et parvient ainsi à suggérer ce qui se joue au-delà du discours. C'est le cas des silences scandant certaines phrases et qui donnent une teneur signifiante aux propos (ironie, sérieux, tristesse, etc.), sans que la comédienne « joue l'émotion », dont il est question. Ou encore, le débit ralenti vient mettre en exergue d'autres émotions, telles que l'émerveillement ou l'admiration. C'est notamment le cas lorsque la comédienne relate sa jeunesse dans un flot incessant de paroles qu'accompagne un martèlement du pied jusqu'à ne plus laisser entendre ce qui est dit. Le spectateur comprend que le plus important n'est pas le contenu du discours mais son altération. Cette confrontation devient signifiante au-delà de ce qui peut être raconté verbalement. Ici est mis en valeur ce qui est entendu de ce corps agissant et de cette parole vaine, qui échoue à se faire entendre. Par le débit accéléré privant la parole de toute ponctuation et par les sons produits par le corps, Pol Pelletier met en scène un affrontement, un combat entre voix (« bruits du corps ») et parole, rendant impossible l'entendement (à la fois le fait d'entendre et celui de comprendre). L'inaudible voile ici l'indicible tout en le désignant comme « indicible ». En d'autres termes, il est question de montrer, d'offrir au regard, ce qui ne peut (ou ne doit pas) se dire sans avoir à le dire. Derrière ce qui ne s'entend pas se cache ce qui ne peut (ou ne doit pas) être dit, comme la douleur, l'incompréhension ou encore la colère.

Ici un clivage s'opère entre le dire du corps et celui du récit, entre ce que l'un parvient à faire entendre et ce que l'autre échoue à dire. Une première dualité est donc mise en scène par Pol Pelletier. Elle se situe entre ce qui, chez Julia Kristeva⁸, relève du sémiotique – tout signe qui déborde le discours – (le corps) et ce que l'on attribue au symbolique (le langage). Pol Pelletier parvient à inscrire dans un même propos ces deux « manières » de dire, comme si l'artiste employait le vocabulaire de chacune – à la fois indépendamment et conjointement. Ainsi, la « mise en corps » ne vient pas illustrer littéralement le texte, mais propose une « partition » autonome qui va au-delà du récit.

Dans le même ordre d'idées, l'introduction de chants africains, anglais et espagnols (tango argentin) vient relayer une parole qui n'a plus rien à dire ou, du moins, dont les mots semblent ne plus suffire à dire. Le plus souvent, ils interviennent aux moments où Pol Pelletier, l'artiste, la femme, dévoile un moment de vulnérabilité dans son parcours artistique. Ainsi, lorsqu'elle évoque la période où les deux autres co-directrices du Théâtre Expérimental des Femmes ne souhaitaient plus travailler avec elle, elle avoue le sentiment

de culpabilité qui l'a habitée à l'époque. Sans en dire davantage, elle entonne un chant *a capella* : « *I'm lonely [...] I feel so sad lonely* ». Cette transition renforce l'idée d'une parole « en exil » que seul le chant parvient encore à soutenir. Là, la voix accompagne les mots, prévaut sur eux et du même coup semble se substituer à l'expression verbale du sujet (la parole) tout en maintenant une fonction expressive. De cette manière, Pol Pelletier échappe subtilement au mode de représentation lyrique (l'expression d'une subjectivité⁹) par l'introduction dans le monologue d'une partie proprement lyrique (destinée à être chantée).

De cette voix qui se fait entendre au-delà de la parole, rapprochons les rires et sanglots, les gémissements et lamentations de la comédienne. En introduisant ces « bruits du corps » dans son spectacle, en leur donnant une place, Pol Pelletier réaffirme sa volonté qu'une femme puisse « disposer de son corps ». Elle renverse ainsi – par le caractère honteux que peuvent avoir certains de ces bruits – l'image de la féminité que le théâtre, tel qu'il se faisait jusque dans les années 1970, avait tendance à véhiculer. En plus de ces sons corporels dont la valeur subversive s'inscrit dans le propos féministe de l'artiste, Pelletier reproduit à plusieurs reprises des bruits ou des mouvements d'animaux. Du piaillage au croassement en passant par le gloussement ou encore de la représentation d'une vache à celle d'une panthère, la comédienne s'efforce de déconstruire la vision traditionnelle de la femme « bien éduquée » en lui réattribuant sa part « instinctive », animale. Cette intégration d'éléments vocaux participe à une libération du corps que revendiquait Pol Pelletier en créant le Théâtre Expérimental des Femmes. En rappelant que la femme est un mammifère comme les autres et en reproduisant ces cris et mouvements d'animaux, l'artiste va chercher à atteindre dans cette part animale, « primaire », ce qui fonde l'espèce humaine hors de toute culture patriarcale, de tout carcan.

Voix, paroles, disjonction et dissidence

Pour raconter l'histoire, Pol Pelletier ne s'appuie pas tant sur une pluralité extérieure à laquelle correspond la construction de personnages fictionnels, mais elle met en voix une multiplicité d'instances narratives, linguistiques et locutoires. En d'autres termes, la prise en charge du récit s'opère dans le glissement d'une voix à une autre, tel que le permettent les modulations vocales de la comédienne.

La parole tient lieu d'action en plus des « illustrations actives » que la comédienne fait des moments historiques qu'elle évoque (l'artiste rejoue les situations ou les dialogues). C'est par glissement et rupture que s'opèrent les allées et venues entre l'annonce de l'événement (date du souvenir) et l'événement lui-même (l'action – (re) jouée), entre les

commentaires de Pol Pelletier elle-même sur la situation remémorée (dont elle fut témoin ou participante) et ses adresses au public qui intègrent donc au monologue l'instant de la représentation. Ainsi apparaît la narratrice : celle qui date et présente l'événement. Le plus souvent la comédienne énonce son texte de manière solennelle, d'un ton posé qui souligne l'aspect factuel de ce qui est dit et le distancie de toute implication psychologique : « Automne 1978 : séparation du Nouveau Théâtre Expérimental¹⁰ ». Puis, par l'intonation de sa voix, Pol Pelletier amène les spectateurs à la situation elle-même. Cela se fait par la prise en charge du discours des personnes évoquées dans le souvenir avec ce que ces voix ont de typique (accents, âge ou caractère « sexué ») ou par les variations dans le débit et les hauteurs opérant une rupture d'avec la voix annonciatrice de départ. La comédienne se met à jouer la scène dont il est question. Tout son corps participe à ce récit, illustre le souvenir par des mouvements, une gestuelle, un jeu d'actrice corroborant le discours. Pol Pelletier, sans incarner différents personnages, évoque différentes situations et propose diverses instances narratives permettant de faire progresser le discours. C'est pourquoi la mise en voix opérée par la comédienne constitue en soi l'événement scénique.

« Je est un Autre » ou le jeu de la polyphonie

D'un point de vue dramaturgique, il est également intéressant de voir comment la polyphonie mise en œuvre par Pol Pelletier relève d'une disjonction au cœur même de l'identité narrative multipliant les instances locutoires et brouillant l'identification du sujet d'énonciation. En dévoilant dans son solo, *Nicole, c'est moi*, sa véritable identité (Nicole), l'artiste « met à mort » Pol Pelletier. Cette perte d'identité qui s'accompagne d'une renaissance, d'un retour à une autre identité - toutes deux nominales - vient alors mettre en lumière l'idée d'un sujet qui est foyer d'altérité, c'est-à-dire qui appelle une présence de l'Autre dans le même. Dans ce spectacle, la prise en charge du récit à la première personne du singulier - désignant la narratrice en tant que Pol Pelletier, en tant que Nicole, ou encore en tant qu'une Autre qui n'est aucune des précédentes (Pol et Nicole) -, invite à interroger ce « Je » qui dit « je », car Pol Pelletier n'incarne pas différents personnages. Bien qu'elle puisse prendre la voix de certains de ses anciens collaborateurs¹¹ ou, du moins, en adopter le timbre plus grave pour rapporter des paroles qu'ils auraient tenues, à aucun moment, l'artiste en scène « joue » un autre personnage. La protagoniste reste le seul sujet d'énonciation, tandis que ceux auxquels elle fait allusion demeurent objets du discours. Ils sont amenés à la scène par le biais du récit et d'un récit finement modelé selon le regard de l'artiste, Pol Pelletier. En d'autres termes, ils n'apparaissent qu'à travers la subjectivité de celle qui les évoque. L'altérité chez Pelletier ne se situe donc pas à l'extérieur du sujet, mais elle l'habite et donne lieu à cette polyphonie, au premier sens du terme.

Sortez-les de ma peau ! Sortez-les de ma peau ! C'est insupportable ! Ça se bouscule et ça se monte dessus : " Pousse-toi, j'étais là avant ! ", " C'est moi la première ! ", " Non c'est moi ! ", " C'est moi la plus intéressante, la plus vivante, la plus urgente ! " Personne n'a la priorité, toutes les voix s'annulent et la tempête rugit, la clameur est assourdissante ! Sortez-les de ma tête ! Sortez-les de ma tête !¹² (Pelletier, 1996).

D'un point de vue dramaturgique, nous retrouvons dans *Océan* la présence de cet Autre qui hante le sujet à travers la lutte dans laquelle s'engage la protagoniste. Cette lutte met aux prises son image publique et son moi véritable, mais aussi d'un point de vue scénique, dans *Joie*, par exemple, alors que l'artiste prête sa voix à des tiers. En reprenant leurs propos, elle se fait en quelque sorte le médium de ces autres absents ou disparus, comme s'ils revenaient la hanter. Mais c'est dans *Nicole, c'est moi* que l'artiste va le plus loin dans le traitement de ces figures d'une altérité intérieure. Effectivement, dans ce solo, un écart se crée entre la figure présentée comme autobiographique (Pol Pelletier) et celle qui est désignée comme étant autobiographique dans l'ici et maintenant de la représentation puisqu'elle porte le prénom Nicole, c'est-à-dire le véritable prénom de l'artiste ; une identité nominale (et donc référentielle) qui participe de l'inscription du sujet dans le monde.

Le spectacle sera la dernière de Pol Pelletier. Vous savez, Pol Pelletier n'était pas son vrai nom. Pol c'est un prénom qu'elle a pris dans la vingtaine. Son nom de baptême, c'était... Nicole... C'est une histoire passionnante que je vous raconterai en temps voulu. Je suis venue vous raconter des histoires d'adieux. Du temps de son vivant, Pol Pelletier était une dinosaure reliée à une ancienne race vouée à la disparition. Voyez-vous les traces de ma crête et de ma longue queue ?¹³ (Pelletier, 2005).

Ce jeu avec les règles de l'autobiographie, avec le « pacte autobiographique », comme le nomme Philippe Lejeune (Lejeune, 1975), se manifeste dans le glissement des pronoms personnels, du « je » au « elle », et met ainsi en évidence une disjonction entre le sujet d'énonciation (celle qui prend la parole) et le sujet de l'énoncé (celle qui, en disant « je », se désigne elle-même). En d'autres termes, il y a Pol Pelletier qui, en disant « je », se désigne en tant que Pol Pelletier, et il y a un « Je » qui énonce, une instance locutoire non identifiée qui annonce la mort de Pol Pelletier et la renaissance de Nicole, sans véritablement se définir elle-même. En outre, lorsque la narratrice se met à distance des sujets de l'énoncé, qu'elle parle de Pol ou de Nicole à la troisième personne du singulier, elle se situe en tant que sujet d'énonciation et, ainsi, s'établit par le dire et agit par le discours. Son statut de sujet dépasse le récit dans la mesure où il s'édifie dans l'ici et maintenant de l'acte illocutoire. De la sorte, Pol Pelletier met en scène toute l'ambiguïté du « je » à travers cette disjonction qui altère l'unité du sujet et introduit dans le discours la figure d'un Autre en soi qui prend la parole et qui, par extension, permet au sujet de se présenter comme un Autre, en tant qu'Autre.

C'est pourquoi, dans *Nicole, c'est moi*, cette disjonction qui se joue au sein même du discours permet de mettre en avant l'idée que le sujet qui prend en charge le récit est partagé, divisé, hanté par plusieurs instances locutoires. Il émerge de cette tension entre moi dramatique et moi épique. En fait, cette structure énonciative, en articulant un moi dramatique (sujet de l'énoncé) et un moi épique (sujet d'énonciation), correspond précisément à celle qu'identifie Jean-Pierre Sarrazac dans les théâtres intimes. Celui-ci observe en effet que si « les dramaturgies de la subjectivité mettent en scène un moi divisé, en conflit avec lui-même et avec le monde » (Sarrazac, 1989 : 87), c'est parce qu'« elles se fondent sur cette quête d'équilibre entre un moi dramatique et un moi épique, un moi qui confère à la fable un statut supra-personnel » (Sarrazac, 1989 : 87).

Cette ambiguïté trouve son pendant sur le plan scénique dans la mesure où, à travers ses monologues polyphoniques et autobiographiques, l'artiste complexifie sa propre présence et, par extension, déstabilise la perception des spectateurs. Le dédoublement des voix conjugué à la présence d'un seul corps problématise la distinction entre la narratrice (« protagoniste », « personnage » ou « voix ») et l'artiste (non seulement en tant qu'individu mais aussi en tant que personne connue du public). Ce phénomène que Marvin Carlson (2001) et Herbert Blau (1992) définissent sous le terme de *ghosting* se situe aux frontières du réel et de la fiction, dans la mesure où il émerge des frictions entre la figure de l'artiste – notamment les traces que ce dernier laisse dans la mémoire collective – et le personnage. C'est dans (ou grâce à) cet écart entre réel et fiction qu'il convoque différentes strates de sens à partir desquelles les spectateurs vont pouvoir construire ou compléter sémantiquement ce qui leur est donné à voir. Au-delà de la représentation théâtrale se joue donc un phénomène mnésique qui trouve son origine à la fois dans la présence de l'artiste et dans cette enveloppe fantomatique qui l'accompagne.

Le processus de réception est dominé par un jeu d'associations, d'intertextualité, voire « d'interthéâtralité » qui s'opère dans l'entrecroisement d'éléments préexistant à l'ici et maintenant de la représentation. Que ces éléments soient issus d'une mémoire collective (historique) ou de spectacles antérieurs (auxquels renvoient certaines allusions), un processus de reconnaissance vient enrichir la création de sens et, paradoxalement, suscite une certaine confusion dans la détermination de celui ou de celle qui prend la parole.

Ce jeu entre la *persona* publique (liée au paraître) et le moi véritable de l'artiste (lié à l'être) façonne l'identité narrative en place. Ce n'est pas le moi de l'artiste qui est en scène, mais une identité hybride construite à partir de son masque public et de son moi véritable. En cela, Pol Pelletier fait intervenir des éléments qui dépassent son Moi et permettent cette ouverture sur le monde que propose le théâtre intime. Et ce parti-pris artistique est d'autant plus frappant et porteur qu'il rejoint des enjeux politiques qui dépassent l'unique

individualité de l'artiste. On peut même le voir comme un procédé, dont l'objectif est de restituer à la femme sa place dans le récit de l'histoire de l'espèce humaine.

Subversion : la performativité du discours

En effet, chez Pelletier, le recours à la mémoire constitue une plongée en soi et rappelle cette « ouverture sur le monde qui passe par l'intériorité des personnages » (Sarrazac, 1990 : 68) si caractéristique des théâtres intimes d'après Jean-Pierre Sarrazac et qui permet à l'artiste de proposer une lecture empreinte de sa propre subjectivité des événements passés. Dans *Joie* et dans *Nicole, c'est moi*, le travail de la mémoire a pour objectif d'inscrire l'histoire des femmes dans l'histoire collective. Ce travail mémoriel permet à Pol Pelletier d'introduire, au sens propre du terme, l'existence de la femme dans l'Histoire des Hommes (dans et par le discours) et de mettre en évidence le fait que la non-inscription des femmes dans cette Histoire – tout comme leur inscription d'ailleurs –, tient au récit qui en est fait¹⁴. Se joue donc un travail de réécriture de l'Histoire, d'une reconstruction du réel ou plutôt d'une réappropriation qui passe par le discours, mais également par un acte de résistance contre les « blancs¹⁵ » de cette mémoire que Pelletier va jusqu'à matérialiser dans *Joie* par l'opposition entre un mouchoir blanc (métaphorisant le « blanc de mémoire ») et une main gantée de noir (métaphorisant la mémoire).

Dans chacun de ses solos, Pelletier cherche à créer des ponts entre les histoires, que celles-ci se rapportent à l'histoire individuelle (le plus souvent la sienne), à l'histoire nationale, à l'histoire de l'espèce ou encore à la mythologie (*Océan*). Dans *Nicole, c'est moi*, l'artiste met en parallèle la mise à mort de sa persona publique (Pol) avec le thème du sacrifice des femmes dans l'histoire de l'humanité. Dans *Joie*, nous l'avons dit, l'artiste tisse des liens entre son parcours dans la création théâtrale au Québec et le projet féministe. Certes, l'interprétation que fait l'artiste des événements passe par le filtre du féminisme et restitue, par son contenu, une vision du monde tout à fait singulière ; mais il est intéressant de voir que la structure même du récit, cette interpénétration des histoires, fait écho aux moyens mis en œuvre par le mouvement féministe des années 1970 pour permettre aux femmes de se reconnaître entre elles et pour légitimer leur demande de reconnaissance. Ce faisant, le travail mémoriel semble être plus complexe que la simple évocation des souvenirs. La structure du récit en elle-même opère un acte mnésique, puisqu'elle porte en elle l'empreinte du passé et qu'elle ramène au présent le slogan féministe « la vie privée est politique ».

À travers le récit de soi dans lequel la vie quotidienne et la vie intime étaient exposées au grand jour, le courant féministe s'attaquait aux interdits et aux tabous sur

lesquels l'éducation des filles et leur vie de femme étaient fondées. En établissant un espace d'expression dans lequel chaque femme pouvait se reconnaître dans son individualité, ces artistes participaient en quelque sorte au développement d'une conscience de soi en tant que sujet singulier¹⁶. En cela, le récit intime recouvrait, à l'époque, des enjeux politiques. L'artiste en parle de manière explicite dans *Joie*, lorsqu'elle aborde les créations collectives des femmes : « Chaque jour, puisqu'on ne peut pas se cacher derrière un texte, un metteur en scène, un rôle, on s'expose – qui on est, ce qu'on croit, ce qu'on aime, ce qu'on veut – et où, donc, on rencontre les autres vraiment, brutalement parfois. » (Pelletier, 1995 : 43) L'influence du récit intime et de sa teneur politique est notable dans le travail de Pelletier qui, dans ses solos, ne cesse de mettre en relief l'idée selon laquelle l'Histoire des femmes est indissociable des histoires particulières, personnelles et issues du quotidien. Mais le projet subversif chez Pelletier ne s'arrête pas là. Il passe par et dans le discours et se fonde sur le potentiel performatif du verbe.

Réécrire l'histoire : la performativité du discours

Dans *Nicole, c'est moi*, nous pouvons voir s'opérer une sorte de détournement de l'Histoire ou, plus exactement, une réappropriation du vocabulaire employé pour en faire le récit. À titre d'exemple, l'artiste introduit dans le discours des anthropologues sur l'évolution de l'espèce une femme aux côtés de l'*homo erectus* : « *Femina* ».

Il y a 70 mille ans, sur cette planète, vivait notre ancêtre qui était passé péniblement, à la suite d'une longue, longue évolution, de la position à quatre pattes à la position verticale. Les hommes de science l'ont appelé *homo erectus*, une expression latine qui signifie : "l'homme debout" (*Je parle ici de l'espèce humaine dont je fais partie, moi, femme. Donc cette appellation "d'homo erectus" est inappropriée. Je corrige le terme des paléontologues et je reprends.*) Il y a 70 mille ans, sur cette planète, vivaient nos ancêtres qui étaient passés péniblement, à la suite d'une longue, longue évolution, de la position à quatre pattes à la position verticale. J'ai nommé NOS ANCÊTRES : *Femina* et *Homo erectus*¹⁷ (Pelletier, 2005).

Et Pol Pelletier va plus loin encore en renversant les règles du genre au sein de la langue française. Elle généralise l'emploi du féminin et l'affirme clairement :

Les rares survivantes étaient des mutantes. *Veuillez noter qu'à partir de maintenant, je vais parfois utiliser le féminin pour signifier et le féminin et le masculin.* Donc quand vous entendrez « les rares survivantes étaient des mutantes », il faut comprendre « les rares survivantes et survivants étaient des mutantes et des mutants. » *Le féminin comprend le masculin.*¹⁸ (Pelletier, 2005).

Or ce choix de renverser les règles du genre dans le discours s'inscrit pleinement dans l'idée féministe de renverser l'ordre établi et de substituer à un système de pensée fondé sur

une conception « masculinisante » de l'humanité un système qui, par le discours, féminiserait cette pensée. En introduisant dans une structure normée qui obéit aux règles linguistiques un élément allant à l'encontre de ces normes, Pol Pelletier dérègle la structure. Elle met en crise le système symbolique du langage dans son usage traditionnel. Elle « défait le genre », pour reprendre les termes de Judith Butler (2006), et provoque par là un clivage au sein même de la structure linguistique, clivage entre la rationalité du discours, en ce qu'il est conforme aux règles d'usage (rappelons que, pour Pelletier, l'ordre rationnel est attribué au masculin) et cette non-rationalité (ou refus de la rationalité établie) qui met en procès les fondements traditionnels de la langue.

C'est pourquoi, dans les solos de Pelletier, le conflit, la divergence, la dissidence ou encore l'écart ne se jouent pas uniquement entre le corps et le verbe, mais il se situe – et c'est là toute la complexité, l'intérêt et la richesse de l'œuvre –, au sein même de chaque système (corps et verbe) allant jusqu'à mettre en péril leur unité respective... Quand bien même ceux-ci composeraient le chœur polyphonique de la représentation en tant que « composants de la partition scénique¹⁹ » (Danan, 1995 : 75-119).

L'on voit dès lors que, dans l'œuvre de Pelletier, la conjugaison de ces éléments qui composent la représentation et s'inscrivent dans une esthétique de la dissidence (enjeux politiques de contestation et de subversion) à ceux qui relèvent d'une esthétique de la divergence (polyphonie et dialogues intérieurs) porte en elle un potentiel performatif difficilement réductible à la trace textuelle des spectacles. En d'autres termes, les solos de Pol Pelletier, en tant que compositions scéniques où le polymatiérisme²⁰ prévaut, sont marqués par une hétéromorphie constitutive, fondamentale, viscérale – pour reprendre le vocabulaire de l'anatomie – qui met à l'épreuve – ou au défi – le statut des textes qui en sont issus. Constituent-ils des textes dramatiques en tant que tels ou ne sont-ils pas plutôt un possible prolongement intermédiaire de la représentation, c'est-à-dire son expression (en l'occurrence partielle) dans un médium différent que celui de la scène : le livre ? Car si tel est le cas, et au même titre qu'une œuvre d'opéra (irréductible ni à sa partition musicale, ni à son livret) ou qu'une exposition en arts visuels (qui n'est ni l'ouvrage qu'on en tire ni son catalogue d'exposition), les spectacles de Pol Pelletier (parmi d'autres) invitent à penser l'hétéromorphie comme mise à l'épreuve d'une dramaturgie traditionnelle (soumise à l'autorité du texte et de son devenir scénique) ou, en d'autres termes, comme un procédé au service de la dissidence²¹.

Notes

1. Christine Détrez et Anne Simon (2002), *À leur corps défendant. Les femmes à l'épreuve du nouvel ordre moral*, Paris, Seuil, p. 251.
2. Pol Pelletier « Petite Histoire du théâtre de femmes au Québec », *Possibles*, vol. 4, n° I, automne 1979, p. 87.
3. Voir sur le sujet l'ouvrage de Christine Détrez et Anne Simon, *op. cit.*
4. Entrevue avec l'artiste, le 07/08/06.
5. Entretien avec l'artiste.
6. *Ibid.*
7. Par delà l'aspect provocateur qu'assume volontiers Pol Pelletier, il faut reconnaître que malgré cet excès de dépense, un appel au plaisir succède à l'essoufflement, par les soupirs et gémissements qui correspondent à l'expression assumée d'une jouissance.
8. Julia Kristeva (1974), *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil.
9. Dans *Le cours d'esthétique*, Hegel identifie trois modes de représentation : un mode de représentation lyrique (expression d'une subjectivité), un mode épique (un narrateur exprime des actions) et un mode dramatique (synthèse de la subjectivité lyrique et de l'objectivité épique).
10. Tiré du spectacle. Dans la version éditée (Pelletier, 1995 : p. 30), la phrase est légèrement moins directe : « Automne 1978. Je me sépare de mes hommes avec qui j'ai fondé une famille théâtrale : le Théâtre Expérimental de Montréal ».
11. Nous pensons notamment à Jean-Pierre Ronfard et Robert Gravel dans *Joie*, lorsque l'artiste évoque la scission du Théâtre Expérimental de Montréal.
12. Pol Pelletier (1996), *Océan*, tapuscrit, inédit, archives personnelles de l'artiste.
13. Pol Pelletier (2005), *Nicole, c'est moi*, tapuscrit, inédit, archives personnelles de l'artiste.
14. Voir l'ouvrage *Soi-même comme un autre* de Paul Ricoeur pour qui l'identité tient au fait d'être capable de faire le récit de sa propre histoire (Paris, Seuil : 1990).
15. Terme utilisé au Québec pour signifier « trou de mémoire » et correspondant à la transposition quasi littérale en français du terme anglais *blank*.
16. Nous reprenons ici l'analyse faite par Jean-Pierre Carron dans son ouvrage, *Écriture et identité. Pour une Poétique de l'autobiographie*, (Bruxelles, Ousia : 2002, p. 27). L'auteur entend distinguer la connaissance de l'homme, objet des sciences (médecine, biologie, sciences physiques, sciences sociales), et la connaissance de soi. D'après lui, cette distinction que la littérature intime met particulièrement en avant est due au fait qu'elle constitue un espace d'expression de la psyché humaine où l'homme, dans son individualité, est capable de se reconnaître. C'est pourquoi l'auteur explique que l'apparition de la littérature intime doit être rapprochée du développement de la conscience de soi en tant que sujet singulier.
17. Nous soulignons.
18. Pol Pelletier (2005), *Nicole, c'est moi*, tapuscrit, inédit, archives personnelles de l'artiste. Nous soulignons.

19. Danan (1995) entend par « polyphonies » l'ensemble « des composants de la partition scénique » en tant qu'ils constituent des signes dans la représentation - incluant également les voix des différents personnages présents dans un monologue.
20. L'utilisation de divers matériaux.
21. Cet article est issu d'une étude plus développée sur la construction de l'identité dans les spectacles solo de Pol Pelletier et de Robert Lepage, in PERROT, Edwige (2007), *Le solo ou la construction de l'identité comme reflet d'une époque dans les spectacles de Pol Pelletier et de Robert Lepage*. Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal.

Bibliographie

- BLAU, Herbert (1982), *Take Up The Bodies : Theater at The Vanishing Point*, Urbana, University of Illinois Press.
- BUTLER, Judith (2006), *Défaire le genre*, trad. de l'américain par M. Cervulle, Paris, Éd. Amsterdam.
- CARLSON, Marvin (2001), *The Haunted Stage : The Theatre as Memory Machine*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- CARRON, Jean-Pierre (2002), *Écriture et identité. Pour une poétique de l'autobiographie*, Bruxelles, Ousia.
- DANAN, Joseph (1995), *Le théâtre de la pensée*, Rouen, Médianes.
- DÉTREZ, Christine et SIMON Anne (2002), *À leur corps défendant. Les femmes à l'épreuve du nouvel ordre moral*, Paris, Seuil.
- KRISTEVA, Julia (1974), *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil.
- LEJEUNE, Philippe (1975), *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil.
- PELLETIER, POL (Automne 1979), « Petite histoire du théâtre de femmes au Québec », *Possibles*, vol. 4, n° 1.
- PELLETIER, Pol (1995), *Joie*, Montréal, Éd. du remue-ménage.
- PELLETIER Pol (1996), *Océan*, tapuscrit, inédit.
- PELLETIER, Pol (2005), *Nicole, c'est moi*, tapuscrit, inédit.
- PERROT, Edwige (7 août 2006), *Entrevue avec Pol Pelletier*, inédit.
- RICCEUR, Paul (1990), *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (1989), *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud.

Roxanne Martin
Université Laval

Polyphonie divergente ou convergente ?

Le traitement réservé au texte dramatique dans *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* et *Bob*

Au cours de la saison 2008-2009, le Théâtre d'Aujourd'hui de Montréal célébrait son quarantième anniversaire. Pour souligner en quelque sorte le mandat de ce théâtre, les programmes et affiches des productions ont été conçues afin de diriger l'attention du public vers les auteurs¹. Pour ce faire, ces documents montraient le visage de l'auteur en gros plan. Or cette intention est aussi mise en relief par la typographie, puisque le nom de l'auteur figure même en caractères si gros sur les programmes et les affiches qu'il occupe davantage d'espace que le titre de la pièce. C'est le cas du programme de *Bob* où le nom de l'auteur (René-Daniel Dubois) attire davantage l'attention que le patronyme du metteur en scène (René-Richard Cyr) qui se retrouve sous ses noms et prénoms en caractères nettement plus petits. Les photographies de l'affiche et la couverture du programme de *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*² font toutefois exception à la règle. Ce sont les seules à présenter la metteuse en scène (Carole Nadeau) en plus de

l'auteur de la pièce (Normand Chaurette). Metteure en scène et auteur dramatique posent côte à côte sur la couverture du programme de ce spectacle. En comparaison, sur l'affiche de *Bob*, on voit surtout Dubois accompagné des trois acteurs principaux de la pièce, mais pas René Richard Cyr.

Affiches et programmes semblent ainsi préparer le public à assister à un spectacle, *Bob*, où l'auteur dramatique jouira de toute l'attention, alors que dans l'autre, *Provincetown Playhouse*, Chaurette devra partager la vedette avec la metteuse en scène. Voyons voir si les attentes mises en place par le matériel promotionnel se sont avérées dans la mise en scène qui a été faite des deux pièces au Théâtre d'Aujourd'hui.



Extrait du programme de *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, Théâtre d'Aujourd'hui, saison 2008-2009. Graphisme : Uniform. Photographie : Angelo Barsetti. Source : Théâtre d'Aujourd'hui.

Souvent comparées, les œuvres dramatiques de Normand Chaurette et de René-Daniel Dubois³ suivent depuis trois décennies des destinées parallèles même si la polyphonie occupe une place importante chez l'un et chez l'autre. Cette polyphonie peut toutefois être tempérée selon Hervé Guay par le modèle dialogique adopté par la représentation. Pour lui, la représentation peut être gouvernée par un « modèle dialogique dominé par la figure de l'auteur [ou] du metteur en scène » (Guay, 2008 : 63). Le traitement réservé à la parole de l'auteur et à la polyphonie qu'il instaure dans le texte peut ainsi être grandement modifié ou amplifié par le processus d'écriture scénique privilégié par le metteur en scène.

Carole Nadeau a ainsi délibérément déconstruit le texte de *Provincetown Playhouse* de Chaurette afin d'en faire un spectacle éclaté où la vision du metteur en scène est plus

importante que la voix de l'auteur, tandis que la mise en scène de René Richard Cyr s'est effacée pour que la parole de Dubois domine le modèle dialogique. Ce choix d'un modèle dialogique⁴ différent par les deux metteurs en scène est d'autant plus frappant que les deux productions ont été présentées au cours de la saison 2008-2009 du Théâtre d'Aujourd'hui⁵.

D'une part, Carole Nadeau a pris le parti de fragmenter le texte de Chaurette afin d'étendre la polyphonie du texte à une polyphonie de toutes les composantes de la production, réduisant alors la figure de l'auteur à un simple matériau textuel, alors que René-Richard Cyr a amplifié la pluralité des voix qui était déjà très présente dans la pièce de Dubois afin que l'auteur soit au centre de la représentation. Écrites à près de trente ans d'intervalle, les œuvres de ces deux dramaturges qui, sur papier, offrent toutes deux un exemple de polyphonie centrée sur la figure de l'auteur, prendront forme sur scène dans deux productions qui s'opposeront dans leur esthétique théâtrale.



Extrait du programme de *Bob*, Théâtre d'Aujourd'hui, saison 2008-2009. Graphisme : Uniform. Photographie : Neil Mota. Source : Théâtre d'Aujourd'hui.

Et en quoi les esthétiques des deux mises en scène s'opposent-elles ? L'une tendra à prendre ses distances du matériel textuel et en divergera à bien des égards ; l'autre tentera plutôt de faire converger toutes les composantes de la représentation vers le texte dramatique. Le traitement scénique de cette pluralité des voix inhérente aux deux textes démontre toute l'étendue possible de l'axe polyphonique dans une production théâtrale. Presque situées aux deux extrêmes de cet axe, les mises en scène de *Provincetown Playhouse* et de *Bob* permettent d'observer comment le dialogisme hétéromorphe, selon l'expression de Guay (2008 : 63), « fait place à une pluralité de voix et de langages ».

Cette polyphonie connaît divers degrés selon l'importance du statut du texte dans une production. Arnaud Rykner (2008 : 98) propose deux extrémités à cet axe : « l'un[e] entièrement centré[e] sur la parole, l'autre évacuant toute parole de la représentation, mais nourrissant cette dernière d'un discours implicite ». Situées à deux endroits différents de l'axe, la polyphonie des composantes scéniques des productions de *Provincetown Playhouse* et *Bob* ne dialogue pas de la même manière et la représentation n'a alors pas le même impact sur le spectateur.

Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans, de Chaurette

Au Québec, les formes convenues de la représentation – texte, mise en scène, jeu – ont subi plusieurs mutations au cours des années 1970. De jeunes compagnies, comme Opéra-Fête et Zoopsie, ont provoqué une crise des codes spectaculaires en convoquant différentes formes artistiques et médiatiques sur scène⁶. Au cours des années 1980 et 1990, plusieurs compagnies adhèrent à cette nouvelle façon de penser l'esthétique théâtrale, dont Ex Machina et le Théâtre UBU qui intègrent l'utilisation de nouveaux langages scéniques à leur pratique. Ce mouvement prend alors diverses appellations : théâtre de création, théâtre multidisciplinaire, multimédia, théâtre « baroque », théâtre de l'image et théâtre postmoderne. Ces appellations font référence à certaines conceptions de l'écriture scénique faisant appel à plusieurs autres composantes en addition aux formes traditionnelles de la représentation. Depuis cette époque, d'autres compagnies, plus expérimentales, ont repoussé davantage les limites de cette esthétique théâtrale composite au nombre desquelles figurent Recto-Verso, Arbo Cyber et Le Pont Bridge.

Carole Nadeau appartient à cette mouvance. Avant de fonder le Pont Bridge en 1994, elle a œuvré pendant quelques années au sein d'Arbo Cyber, une compagnie ayant une approche théâtrale axée sur le multimédia et celle-ci a eu une influence considérable sur son travail. Au Pont Bridge, les arts et les technologies qui peuvent paraître pour certains peu compatibles avec l'art dramatique, comme les arts visuels (peinture, installation, photographie, collage, etc.), la musique, la performance, des jeux d'optique, de la vidéo en direct ou préenregistrée et des environnements sonores immersifs, pour ne nommer que ceux-là, ont ainsi été intégrés à la représentation au même titre que la mise en scène, le jeu des acteurs et le texte dramatique.

Ces matériaux composites, selon l'expression de Marie-Christine Lesage (2001 : 359), dictent le processus de création ; « ces langages artistiques cohabitent et se répondent de façon à créer une synergie scénique nouvelle ». L'enchevêtrement des langages artistiques

provoque alors une polyphonie, une pluralité des voix, qui détourne l'attention du texte et du jeu des acteurs qui servait traditionnellement au spectateur de point d'ancrage. Chez Nadeau, l'élaboration d'un nouveau spectacle ne débute pas avec le choix d'un texte dramatique ; le matériel textuel est, en fait, un élément secondaire qui se greffe au processus de création une fois que celui-ci est bien entamé. En 2003, Nadeau, qui jusque-là avait surtout présenté des collages, élabore pour la première fois un spectacle à partir d'un texte dramatique, soit *Provincetown Playhouse* de Chaurette, désormais considéré comme un classique de la dramaturgie québécoise. Le caractère fragmentaire du texte convenait parfaitement à l'écriture scénique de Nadeau et bien qu'il soit connu, le texte a rapidement été déconstruit et recomposé afin de faciliter l'intégration des autres médias ; il est alors devenu un matériau comme les autres. Le texte, lors des anciennes productions de *Provincetown Playhouse*⁷, était au centre des préoccupations des différents metteurs en scène. Jean-Cléo Godin avait même affirmé que « la primauté du texte par rapport à la représentation est ainsi affirmée de telle sorte que la pièce semble donnée à *lire* plutôt qu'à *jouer*. » (Godin, 1994 : 53). Le texte devint alors très important dans la représentation. Nadeau a fait le choix d'un texte fort qui pourrait résister à la déconstruction de sa polyphonie textuelle⁸ pour s'incorporer à une polyphonie composite. Ces voix doivent ensuite dialoguer les unes avec les autres pour former un tout cohérent afin de constituer un spectacle qui dépassera le simple effet d'ensemble. Guay définit la notion de dialogisme comme étant « toute forme qui permet de faire entendre plusieurs voix, les invite à s'exprimer dans leur propre langue et à se répondre les unes aux autres » (Guay, 2008 : 64). Nadeau utilise ces différentes voix dans le but de déstabiliser le spectateur dans sa perception du texte dramatique et elle utilise différents arts et technologies pour y arriver.

Souhaitant créer un effet de miroir, Nadeau ajoute un personnage qui n'était pas dans la pièce de Chaurette et que l'équipe de production surnommait Bob ; la metteuse en scène voulait ainsi incarner physiquement la folie et la cruauté du personnage principal, Charles Charles 38. Pour accentuer l'effet miroir, Nadeau a installé une planche de plexiglas au centre de la scène qui tantôt réfléchit comme un miroir, tantôt est transparent, ce qui permet à la metteuse en scène de jouer sur les effets de perception⁹. « Carole Nadeau, selon Eza Paventi, s'intéresse particulièrement aux effets produits par la perception. Elle consacre entre autres une partie de ses recherches à l'exploitation des différentes propriétés du miroir dans la mise en scène » (Paventi, 1998 : 19). Les miroirs font alors partie du dispositif scénique ajoutant une voix supplémentaire à la « chorale » de matériaux composites qu'est l'écriture scénique de Nadeau.

La perception du spectateur est modifiée par les dispositifs scéniques qui se définissent, selon Arnaud Rykner, comme étant :

les enjeux visuels et plastiques de la scène, revenant en cela aux principes mêmes de cette dernière : le *theatron*, lieu d'où l'on voit, préfère la monstration à la démonstration, même si cette dernière n'est pas *a priori* exclue du processus. [...] Aux signes décodables de la représentation classique, le dispositif tend ainsi à préférer une certaine opacité du visible : le spectateur entre dans un espace sémantiquement ouvert, plutôt que de se voir proposer les clefs qui lui permettront de comprendre ce à quoi il va assister (Rykner, 2008 : 93).

Ce traitement de la perception amène le spectateur à concevoir le personnage de Charles Charles 19, uniquement visible grâce au miroir, comme s'il était quelque chose d'irréel, de métaphysique, provenant des souvenirs de Charles Charles 38. La présence de Bob à l'arrière de la feuille de plexiglas crée un nouvel effet de perception qui dérange le spectateur. « Sa présence permet de multiplier encore les jeux de réalité et de fiction. » (Hébert, 2009 : 34). De plus, l'effet tantôt de transparence, tantôt de réflexion rendu possible par le plexiglas permet de conférer différents degrés de folie aux personnages de Charles Charles, ce qui n'était pas forcément prévu dans le texte. Cette folie provient à la fois de l'effet d'étrangeté provoqué par l'incarnation double de Charles Charles, à deux âges différents, et par l'introduction de Bob qui s'avère davantage une silhouette¹⁰ qu'un véritable personnage.

Ce dispositif scénique relève alors, comme l'explique Rykner, « d'un processus continu et non d'un système ou d'une structure » (Rykner, 2008 : 94). Nadeau instaure un processus de création qui concourt en quelque sorte à instaurer une esthétique de la divergence en détournant l'attention du spectateur du texte original au profit d'autres dimensions de la représentation. Le miroir, placé au centre de la scène, qui devient ainsi tout aussi important que le texte lui-même, ajoute une couche métaphysique supplémentaire à la trame narrative du texte.

Force est de constater que, dans la production du Pont Bridge, les éléments de l'écriture scénique de Nadeau ne convergent pas nécessairement vers le texte et ne dirigent pas particulièrement l'attention du spectateur vers les mots de Chaurette. En ce qui a trait à la focalisation sur la parole, le spectacle ne se situe pas à l'extrême voulant que la production n'utilise pas du tout d'échanges verbaux. Cependant, le fait que le matériel textuel soit considéré au même titre que les autres composantes du spectacle démontre que le travail de Nadeau vise davantage l'association d'idées, leur dialogue, que la narration linéaire d'une intrigue. Son choix de représenter le texte de Chaurette a pour objectif de créer un spectacle où la mise en scène est en osmose avec le texte, et sa structure éclatée et fragmentée fait du texte le choix idéal pour un tel projet. Ce faisant, Nadeau entre davantage en dialogue avec le texte de Chaurette qu'elle ne s'y soumet fidèlement, leurs voix s'entrechoquant et se déplaçant, ce qui entraîne au dire de Guay un nouveau type de spectacle qui fait, à partir du texte, s'écouler « le centre de gravité du dialogisme théâtral » (Guay, 2008 : 68) à l'intérieur d'une vision scénique, celle de la représentation.

Le théâtre passe ainsi d'un modèle dialogique sous l'autorité de l'auteur à un modèle dialogique spectaculaire, un temps sous la gouverne du metteur en scène, mais qui intègre peu à peu un nombre croissant de discours relativement autonomes par suite de l'émergence de nouvelles manières de concevoir un spectacle et de l'introduction de nouveaux médias (Guay, 2008 : 68).

On peut ainsi avancer que Nadeau a travaillé le texte de Chaurette selon une esthétique de la divergence, dans la mesure où l'interaction entre les arts, comme le cinéma, la musique, la danse, les nouveaux médias et le texte s'exprime dans le dialogue entre celui-ci et les autres composantes du spectacle. Cette conjugaison de moyens artistiques variés occupe dans la représentation une place comparable sinon supérieure à celle du texte. Cette absence de prépondérance du texte est également corroborée par les nombreuses modifications apportées au texte par Nadeau. Par conséquent, le caractère polyphonique de la production du Pont Bridge provient avant tout de l'hétéromorphie des composantes du spectacle qui partent du texte et s'en éloigne ensuite selon une esthétique de la divergence.

Si Nadeau a déconstruit l'œuvre de Chaurette en la découpant et en la fragmentant à nouveau, la metteure en scène Alice Ronfard a, au contraire, été fidèle à chacune des virgules du texte de l'auteur dramatique lors de la production présentée à l'Espace GO en 1992. Sa mise en scène et le travail des concepteurs ont respecté les formes traditionnelles de la représentation, soit le texte et les didascalies de *Provincetown Playhouse*, la mise en scène et le jeu des acteurs¹¹. Sans anachronisme, la scénographie et les costumes respectaient l'époque prescrite par l'auteur ; les protagonistes étaient tous habillés dans les tons de beige ou de blanc dans une volonté de représenter la pureté des personnages. La mise en scène de Ronfard évoquait toute la beauté que l'on retrouve dans la pièce de Chaurette, tandis que celle de Nadeau a plutôt souligné à grands traits toute la laideur et la noirceur du drame de Charles Charles. Dans sa critique de la pièce, lors de sa création en 2003, Guay soulignait d'ailleurs comment Nadeau avait révélé « la part de monstruosité et de folie [du personnage], ensevelie sous l'innocente beauté des jeux formels » (Guay, 2003 : B2).

Fait étonnant, les deux metteuses en scène ont toutes les deux développé les thèmes qui les préoccupaient à travers le prisme de la perception. Tout ce qui a trait à la vision, au regard et au fait d'être vu était tout aussi important dans la mise en scène de Ronfard que cela l'a été dans celle de Nadeau. De plus, Ronfard a, elle aussi, utilisé les jeux de miroirs pour accorder de l'importance à la perception dans sa mise en scène. Rodrigue Villeneuve a décrit la scénographie de la production de Ronfard comme étant « une série de miroirs [qui] séparent la scène sur toute sa longueur. Selon l'éclairage, les miroirs peuvent n'être plus que des parois de verre découvrant un paysage maritime. » (Villeneuve, 1992 : 124) La paroi de verre dans la mise en scène de Ronfard devenait transparente pour permettre

aux spectateurs de voir toute la beauté de l'océan, lieu de souvenirs idéalisés, alors que, chez Nadeau, le plexiglas transparent laissait voir le personnage du double maléfique de Charles Charles 38, incarnation de la laideur et de l'horreur.

Dans la mise en scène de Ronfard, tous les éléments de la production convergeaient vers le texte selon une conception très différente de l'esthétique de la divergence privilégiée par Nadeau. La pièce, donc la voix de Chaurette, a été à la base du travail scénique de Ronfard qui respectait un certain équilibre entre le texte, la mise en scène et le jeu des acteurs. Cette utilisation de la polyphonie se situe plutôt, sur l'axe polyphonique évoqué plus haut, à mi-chemin entre le spectacle où la parole serait complètement évacuée et la production qui mettrait la parole au centre de son processus de création. Le travail de Ronfard s'est surtout concentré à faire ressortir la beauté de la pièce de Chaurette, sa théâtralité et la polyphonie intrinsèque¹² du texte. En 1984, Pierre Fortin, dans sa mise en scène de la production des Têtes Heureuses (Chicoutimi), avait lui aussi voulu orienter l'attention du spectateur vers le texte de Chaurette en placardant le texte complet de la pièce sur les murs et le plafond de l'espace scénique de la Maison Carrée. Gilbert David soulignait alors que « ce spectacle jou[ait] ainsi dans et sur le texte, à la manière d'un palimpseste dont on verrait et l'écriture première et le texte scénique qui la recouvre peu à peu dans le temps de la représentation » (David, 1985 : 141).

Bob ou René-Daniel ?

Sur le même axe polyphonique, à l'opposé du théâtre de création de Nadeau, se trouve la mise en scène de René Richard Cyr de *Bob*, de René-Daniel Dubois¹³. Alors que Nadeau a utilisé le texte de Chaurette comme matériau de dialogue avec différentes composantes de la représentation, Cyr, dans une perspective de la convergence, s'est servi de toutes les composantes du spectacle pour mettre en relief la parole de Dubois. Godin souligne en 1985 dans son article « Deux dramaturges de l'avenir ? » que le retour au texte dans l'œuvre de Dubois correspond à une « dramaturgie qui semble revenir à une valeur ancienne : le texte, omniprésent et englobant, texte souvent redoublé par la référence essentielle à un hors-texte ou à un intertexte qui l'informe et lui donne son sens plein » (Godin, 1985 : 113). L'auteur laisse ainsi entendre que la convergence vers le texte était déjà, en 1985, une esthétique scénique « ancienne » et que ce « retour » au texte différait beaucoup de ce qui se faisait sur les scènes québécoises des années 1980. Il n'en demeure pas moins que cette (sur)importance du texte surprend toujours aujourd'hui.

La représentation est ainsi mise au service de la voix de l'auteur, une voix qui transcende le texte de la pièce pour devenir la pensée même de Dubois. Les différentes composantes de la représentation ont donc pour but d'amener le spectateur à écouter et à rester toujours concentré sur le texte dramatique et la parole de Dubois. Alors que l'écriture scénique de Nadeau visait la multiplicité des formes, le metteur en scène René Richard Cyr a préféré orienter le travail des concepteurs de la production vers le texte. La scénographie, l'éclairage, les costumes et toutes les composantes de la production ont donc été conçus pour mettre en valeur la parole de Dubois. De ce fait, sur l'axe polyphonique, la mise en scène de Cyr se situe à la limite de l'axe correspondant aux productions centrées sur la parole et s'oppose à l'écriture scénique de Nadeau, à l'autre extrémité de l'axe polyphonique, qui utilise la parole de Chaurette uniquement comme matériau textuel.

Le trio de personnages principaux de la pièce de Dubois est bien différent du trio imaginé par Nadeau dans *Provincetown Playhouse*. Si la folie était le dénominateur commun des trois Charles Charles, les trois protagonistes de *Bob* sont unis par une quête de la beauté, sous trois formes différentes : l'amour, la magie et l'art. Dubois a déjà longuement écrit sur cette quête de la beauté dans ses œuvres précédentes et il y revient dans ses *Entretiens* qu'il a écrits en même temps qu'il finalisait l'écriture de *Bob*¹⁴. Sur scène, la parole de Dubois est dans tous les personnages, mais cet enseignement touchant la quête de la beauté s'exprime surtout à travers le personnage de Madame Fryers. Très didactiques, les répliques du maître à penser de Bob transmettent les « enseignements » que Dubois veut inculquer au public.

Le texte de Dubois est, comme celui de Chaurette, dense, riche et morcelé. Véritable « théâtre de voix », *Bob*, comme le reste de l'œuvre de Dubois, possède une architecture chorale qui est « plus partition musicale que texte dramatique [et] sa lisibilité est soumise à son interprétation scénique » (Lafon, 1994 : 51). Cyr privilégie dans sa mise en scène cette parole, construite telle une chorale dont les membres chantent la même chanson collectivement, mais chacun de manière différente, faisant ainsi encore une fois appel au dialogisme. Les parties du spectacle dialoguent ensemble, afin de « mettre en voix » la pensée de Dubois, et ce, à travers ce qui semble être une série de monologues, où les acteurs viennent à tour de rôle à l'avant-scène décrire, raconter, dire, lire, déclamer, chuchoter, réfléchir à haute voix, partager avec le public la parole de l'auteur. Lafon soulignait déjà en 1994 le caractère polyphonique de l'œuvre de Dubois dans son article intitulé « René-Daniel Dubois, de la polyphonie comme masque ou porte-voix » (Lafon, 1994 : 51). Les acteurs, tantôt seuls, tantôt en chœur, se font dès lors, tout comme les autres concepteurs du spectacle, les « porte-voix » de Dubois.

La projection vidéo fait ainsi partie des différents éléments de l'écriture scénique utilisés dans le but de multiplier les modes narratifs et sans cesse renouveler l'écoute du public de manière à bien rendre tout le foisonnement du texte de Dubois. Pour contrer l'ennui du spectateur, selon l'expression de Cyr, sa mise en scène a pris le parti de solliciter le public de différentes façons. La convergence de l'écriture scénique vers le texte s'est donc faite en toute polyphonie et s'est exprimée à travers différents procédés qui dialoguent ensemble et que Guay a décrits très justement, à propos du spectacle *Je voudrais me déposer la tête* de Claude Poissant et qui s'applique très bien à *Bob* :

La relation créée entre les divers éléments, faite à la fois de distance et de proximité, de sensations brutes et de juxtapositions savantes, suscite des conditions de réception jouant sur plusieurs plans. Or, c'est justement ce jeu d'éloignement et de rapprochement de l'objet théâtral qui maintient l'attention du spectateur à l'égard de toutes les voix qui s'y font entendre, alors même que celles-ci produisent un objet complexe (Guay, 2008 : 74).

Cyr utilise ainsi un médium différent, la projection vidéo, pour transmettre la partie du texte qui correspond aux enseignements de Madame Fryers, ce qui provoque un effet de distanciation. Ce médium souligne le caractère particulier de Madame Fryers qui représente l'auteur dans le spectacle. La distanciation provoquée entre le spectateur et les propos de l'actrice a toutefois été perçue négativement par certains critiques¹⁵, qui arguaient que les images vidéo entraînaient une perte d'intensité, que la parole de Dubois portait moins lorsque médiatisée par l'écran.

L'écriture scénique de Cyr tente de faire dialoguer les différentes voix du texte dramatique selon une esthétique de la convergence, et essaie ainsi « de monumentaliser le discours général » (Nassichuk, 1998 : 34) de la pensée de Dubois. Pour mettre en valeur cette parole, Cyr demande aux acteurs de lire certains extraits de la pièce sur des feuilles imprimées, cachées un peu partout sur la scène. Alors qu'il s'apprête à dévoiler ses émotions, Yves, interprété par Robert Lalonde, extrait une feuille de sous le matelas de la civière de Bob et se met à lire le texte au lieu de le jouer. Le spectateur comprend alors que ce qui vient d'être dit par le personnage ne provient pas tout à fait de lui mais d'une entité omnisciente qui tente de le rejoindre à travers le contexte de la représentation. Cyr répétera cette technique à quelques reprises et habituellement avec les monologues les plus lyriques du texte de Dubois. Après avoir lu le texte sur la feuille de papier, qui est l'incarnation même de la matérialité du texte, les acteurs chiffonnent la page pour la jeter négligemment. Le texte a été écrit, imprimé et exprimé, il semble alors ne plus avoir de raison d'être... ou du moins, il n'est plus nécessaire de le conserver.

Dans *Bob*, Dubois cite plusieurs auteurs, tels Albert Camus, Félix-Antoine Savard, Robert Lalonde, Alfred de Musset et Federico García Lorca, créant ainsi une choralité

d'auteurs qui viennent ajouter leurs voix à celle du dramaturge. Lafon souligne que Dubois a utilisé ce procédé dans sa pièce non publiée *Anne est morte* (1991) en faisant ressortir la « tentative de l'auteur [de] théâtraliser le verbe de... l'auteur, le sien comme celui des autres. [Les personnages] ne sont que les voix mêlées d'un lyrisme intellectuel qui interroge compulsivement la culture à grand renfort de citations. » (Lafon, 1994 : 52) Ces passages qui sont intégrés au texte se distinguent malgré tout du reste par le procédé de livraison imaginé par Cyr qui consiste à les faire lire par les acteurs sur des feuilles de papier qui, cette fois-ci, ne sont pas cachées, mais bien placées sur un lutrin à l'avant-scène. Les acteurs, au moment de dire leur texte, se dirigent vers le lutrin et, tels des orateurs, interpellent le public avec la parole de ces auteurs. Encore une fois, après avoir lu leurs monologues, les interprètes chiffonnent leur feuille pour ensuite s'en débarrasser de façon nonchalante, l'extrait de Camus subissant ainsi le même sort que celui de Dubois.

D'autres modes narratifs ont été utilisés pour transmettre le sentiment d'urgence qui habite la parole de Dubois. Le metteur en scène a demandé au chœur de réciter une scène tout en faisant des allers-retours d'un côté à l'autre de la scène dépouillée. Le mouvement, créé par les dix acteurs qui ne courent pas tous au même rythme et dont la voix est modifiée par leur souffle de plus en plus court, touche le spectateur et transmet toute la fougue, l'impatience et l'impétuosité de la pensée de Dubois. Les membres du chœur incarnent alors physiquement le rythme de la pièce par leur course et leur voix. Le dispositif de dialogisme entre les voix des acteurs et le texte est ainsi décrit par Guay : « Loin d'être toujours convergentes, ces voix se juxtaposent les unes aux autres, entrent en concurrence, créent des contrastes marqués, nuancent, à d'autres moments, un aspect du spectacle ou encore entraînent [...] des effets de choralité. » (2008 : 69). Les acteurs apportent ainsi chacun leur voix à l'ensemble créant alors un effet de choralité, les différentes façons de rendre le texte se juxtaposent et se veulent distinctes, afin de bien traduire toutes les facettes de la pensée de Dubois, mais surtout afin de captiver le spectateur qui aurait pu être ennuyé par la verbosité du spectacle.

Le chœur donne également une structure à la représentation en énonçant les didascalies et en manipulant les rares objets présents sur la scène. Toutefois, l'initiative de dire les didascalies ne provient pas de l'écriture scénique de Cyr, mais bien du texte puisque Dubois les avait déjà attribuées au chœur. L'intégration des didascalies au texte crée une confusion entre les dialogues et le texte didascalique qui appartient dès lors au domaine de la fiction et renforce la théâtralité de l'œuvre (Riendeau, 1997 : 95). L'écriture scénique de Cyr utilise cependant ce procédé en poussant encore plus loin la théâtralisation des composantes qui ne sont habituellement pas associées à la représentation (lecture, accessoires figuratifs) et en créant de la métathéâtralité à partir d'éléments naturellement associés au théâtre, comme les didascalies. Cyr théâtralise les éléments que le spectateur ne

devrait pas voir, comme la salle de répétition, le dispositif scénique et les costumes réduits, en apparence, à leur plus simple expression, ce qui laisse croire que les acteurs sont encore en processus de création. Cette impression est renforcée par la présence de fragments de la pièce sur scène, comme si les acteurs ne connaissaient pas encore leur texte par cœur et par le fait que les acteurs manipulent des objets (lutrins, chaises, lampe de poche) que l'on retrouve en salle de répétition pour évoquer d'autres objets.

Par exemple, alors que le texte mentionne que Bob et Andy marchent ensemble dans une rue bordée d'arbres, les membres du chœur suivent les acteurs avec des lutrins retournés de façon à ce que leurs pieds soient en haut et qu'ils évoquent les arbres de la rue de part et d'autre des amoureux. Ceux-ci demeurent presque immobiles pendant que le mouvement des lutrins/arbres fait croire aux spectateurs qu'ils avancent. Plutôt que sur un décor, *Bob* compte sur un dispositif scénique, notion que Rykner (2008 : 94) décrit ainsi :

L'espace du drame est un espace autonome, en théorie non destiné au regard public, et qui s'édifie sur cette exclusion d'un tiers. À l'inverse, le dispositif postule l'existence de ce tiers qui le fait tenir et qui, en retour, le constitue comme dispositif. Contrairement au *décor*, qui dénote ou qui connote, le *dispositif* n'apporte en effet aucune information qui contiendrait, ne fût-ce qu'en germe, les significations majeures de la représentation et qui permettrait à cette dernière de tenir le spectateur en respect (de lui réserver le rôle de voyeur). Dans le dispositif, les significations ne sont jamais données, mais restent à élaborer, individuellement autant que collectivement.

L'imagination du spectateur est avant tout stimulée par l'inventivité avec laquelle le chœur utilise le dispositif scénique et manipule les rares accessoires. Le dépouillement rempli de naïveté de la mise en scène, ainsi que le souligne Odile Tremblay (2008 : E2), « dévoile les ficelles du théâtre pour ensuite mieux nous les faire oublier » et cherche à mettre le texte en valeur en démontrant que les aspects techniques à grand déploiement ne sont pas nécessaires à la magie de l'art théâtral.

Le metteur en scène a multiplié les modes narratifs afin de traduire toute la polyphonie d'un texte que l'on pourrait qualifier, selon l'expression de Bernard Dort (1988 : 97), de « parlerie où les mots l'emportent sur les personnages ». Les mots, la parole, la voix, la pensée de Dubois sont le moteur de la production et se révèlent au centre des préoccupations des concepteurs qui ont opté pour une esthétique de la convergence conférant ainsi à la pièce de Dubois l'aspect d'une véritable mise en lecture de texte – en un peu plus élaborée – si l'on fait exception des scènes filmées.

Pour conclure, sur l'axe polyphonique qui a été la trame de notre analyse, la pluralité des voix de l'écriture scénique de Cyr diffère sensiblement de celle de Nadeau. La première prend la forme d'une polyphonie au sens choral du terme où toutes les voix convergent

pour transmettre une même parole, celle de Dubois, alors que la seconde multiplie les formes dans une polyphonie que l'on pourrait qualifier d'hétéromorphe en ce qu'elle fait appel à des éléments qui divergent du texte de Chaurette pour créer un ensemble diffracté.

Nos analyses semblent ainsi confirmer ce qui était déjà présent dans les affiches et les programmes commandés par le Théâtre d'Aujourd'hui pour les deux spectacles, à savoir, que, dans *Bob*, la primauté allait au texte – vers lequel tous les éléments de la production convergeaient –, alors que Carole Nadeau a produit une sorte de dialogue multisensoriel avec Chaurette, notamment en proposant un nouveau montage scénique de *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* à partir d'une matrice fournie par Normand Chaurette auquel elle a superposé des effets empruntés à des formes aussi diverses que le film policier et les jeux de miroirs. La multiplicité des voix présentes dans les deux pièces aura donc été exprimée de façon diamétralement opposée, l'une divergente et l'autre convergente ; les deux metteurs en scène partageant le même souci de nous faire découvrir toutes les facettes du texte dramatique.

Notes

1. Rappelons que le mandat du Théâtre d'Aujourd'hui est de promouvoir la création, la production et la diffusion des nouveaux textes et du répertoire québécois.
2. Le titre *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* sera dorénavant abrégé sous la forme suivante : *Provincetown Playhouse* afin de faciliter la lecture.
3. Plusieurs articles et monographies ont comparé le travail de ces deux dramaturges tels que *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt : Michel Marc Bouchard, Normand Chaurette, René-Daniel Dubois, Marie Laberge* de Jean-Cléo Godin et Dominique Lafon (1999), « Bouchard, Dubois, Chaurette » de Jean-Cléo Godin et Dominique Lafon (1994), publié dans *Théâtre/Public* et « Deux dramaturges de l'avenir ? » de Jean-Cléo Godin (1985) publié dans *Études littéraires*.
4. Nous nous référons à la notion de dialogisme telle qu'explicitée par Mikhaïl Bakhtine et analysée par Marvin Carlson (2004-2005 : 108-113).
5. Les représentations de *Bob* ont eu lieu du 28 octobre au 30 novembre 2008 et celles de *Provincetown Playhouse* ont été présentées du 13 au 31 janvier 2009.
6. Nous ne pourrions malheureusement faire qu'une courte description historique de l'évolution du théâtre de création. Faute de place, nous renvoyons à l'article de Marie-Christine Lesage (2001 : 335-360).
7. *Provincetown Playhouse* a été créé en 1982 au Café Nelligan (Montréal) dans une mise en scène de Michel Forgues. La pièce a ensuite été produite en 1984 à la Maison Carrée de Chicoutimi dans une production de la compagnie Les Têtes Heureuses dans une mise en scène de Pierre Fortin. La

pièce fut à nouveau montée en 1992 sur la scène de l'Espace GO à Montréal dans une mise en scène d'Alice Ronfard.

8. Pascal Riendeau (1997 : 97) souligne le caractère polyphonique de *Provincetown Playhouse* : « Cette mise en abyme (symbolique) de la pièce marque tout de suite l'importance accordée au référent textuel, non pas comme une vérité à suivre, mais plutôt comme l'amorce d'une exploration des multiples possibilités textuelles hybrides, qui sont présentées comme autant de variations de la mémoire de Charles Charles. ».

9. Les altérations de la perception du spectateur ont déjà été au centre des productions antérieures du Pont Bridge telles *Contes pour l'œil* présenté de 1994 à 1996 et *La peau des yeux* produit en 1997. Là encore, Nadeau a travaillé avec des miroirs afin de modifier la perception du spectateur.

10. La notion de silhouette a été explicitée par Jean-Pierre Rynært et Julie Sermon en ces termes : « Placées en situation d'exposition et d'observation, ces créatures, tenues à l'écart d'une nomination personnelle, se voient dotées d'une étrangeté irréductible : entre pantins animés et humanité, ce sont des visions qu'on ne peut identifier que partiellement » (Rynært et Sermon, 2006 : 72).

11. Il est à noter que l'utilisation des formes traditionnelles de la représentation ne signifie pas, à notre avis, que la représentation est de qualité moindre.

12. Luis Cura (1991 : 82) énumère ainsi toutes les facettes de la polyphonie chez Chaurette : « Des pages d'un journal intime ou des mémoires, des tableaux d'un peintre imaginaire, des didascalies proférées comme si elles étaient des répliques, des répliques qui seraient plutôt des indications de mise en scène, des rapports scientifiques, des poèmes symbolistes, des prières, des formules juridiques, des alexandrins classiques. ».

13. Le texte sur lequel Dubois a commencé à travailler en 1991 devait être à l'origine un scénario de film. La pièce, qui n'avait jamais été montée, a finalement été créée au cours de la saison 2008-2009 du Théâtre d'Aujourd'hui qui célébrait cette année-là ses quarante ans. La directrice artistique du Théâtre, Marie-Thérèse Fortin, a ainsi offert à l'un de ses anciens directeurs, René-Richard Cyr, de mettre en scène la pièce. Puis, ce dernier a invité deux autres anciens directeurs, c'est-à-dire Michelle Rossignol et Robert Lalonde, à faire partie de la distribution.

14. « Au cœur de l'humanité – du fait d'être un humain - il n'existe que deux pôles qui puissent être réellement déterminants ; l'amour et l'art. L'amour : la représentation de l'autre en nous. L'art ; nos tentatives pour nous de représenter l'autre. Si l'un, l'autre ou les deux pôles ne sont pas présents et ne constituent pas le ou les pivots autour desquels s'articule notre représentation du monde, on ne peut se retrouver qu'en un seul lieu : celui du culte de la puissance aveugle. » (Dubois, 2006 : 361). Puis, à propos de la magie, Dubois ajoute à la page 396 que « les deux faces les plus connues de la magie sont l'art et l'amour. Ce sont deux des phénomènes qui peuvent complètement chambouler notre représentation du monde. »

15. Sylvie St-Jacques (2008 : 17) écrit : « La présence de cette dernière [Michelle Rossignol] se matérialise surtout par des extraits vidéo. L'effet est étrange et provoque un certain décalage. À mon sens, il s'agit de l'aspect le plus faible de cette pièce. À l'écran, la parole de René-Daniel Dubois perd de son intensité. »

Bibliographie

- CARLSON, Marvin (2004-2005), « Le dialogisme dans le théâtre moderne et postmoderne », *Études théâtrales*, Louvain-la-Neuve, n°s 31-32, p. 108-113.
- CHAURETTE, Normand (1981), *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, Montréal, Leméac.
- CURA, Luis (1991), « Théâtralité et métathéâtralité dans le théâtre québécois contemporain, 1980-1990 », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, Département d'Études françaises.
- DAVID, Gilbert (1985), « Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 34, printemps, p. 140-142.
- DORT, Bernard (1988), *La représentation émancipée*, Paris, Actes Sud, coll. « Le temps du théâtre ».
- DUBOIS, René-Daniel (2006), *Entretiens, janvier-avril 2005*, Montréal, Leméac, coll. « L'écritoire ».
- DUBOIS, René-Daniel (2008), *Bob*, Montréal, Leméac.
- GODIN, Jean-Cléo (1985), « Deux dramaturges de l'avenir ? », *Études littéraires*, vol. 18, n° 3, décembre, p. 113-122.
- GODIN, Jean-Cléo (1994), « Normand Chaurette, écriture et représentation », *Théâtre/Public*, n° 117, (mai-juin), p. 52-53.
- GODIN, Jean-Cléo et Dominique LAFON (1999), *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt : Michel Marc Bouchard, Normand Chaurette, René-Daniel Dubois, Marie Laberge*, Montréal, Leméac.
- GUAY, Hervé (2003), « Chaurette autrement », *Le Devoir*, vendredi 18 avril, p. B2.
- GUAY, Hervé (2008), « Vers un dialogisme hétéromorphe », *Tangence*, n° 88, automne, p. 63-76.
- HÉBERT, Catherine (2009), « Carole Nadeau. Miroir aux alouettes », *Voir*, Montréal, vol. 23, n° 1, jeudi 8 janvier, p. 34.
- LAFON, Dominique (1994), « René-Daniel Dubois, de la polyphonie comme masque ou porte-voix », *Théâtre/Public*, n° 117, mai-juin, p. 50-52.
- LESAGE, Marie-Christine (2001), « Le théâtre et les autres arts : matériaux composites », dans Dominique LAFON, *Le théâtre québécois : 1975-1995*, Montréal, Fides, Archives des lettres canadiennes, Tome X, p. 335-360.
- NASSICHUK, John A. (1998), « Esthétique de la convergence : le rôle des élégies dans *Les amours de Cassandre* de Pierre Ronsard », thèse de doctorat, Kingston, Université Queen's.
- PAVENTI, Eza (1998), « Le langage pour le dire. Carole Nadeau », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 26, printemps, p. 17-22.
- RIENDEAU, Pascal (1997), *La cohérence fautive. L'hybridité textuelle dans l'œuvre de Normand Chaurette*, Québec, Nuit blanche éditeur.

- RYKNER, Arnaud (2008), « Du dispositif et de son usage au théâtre », *Tangence*, n° 88, automne, p. 91-103.
- RYNGÆRT, Jean-Pierre et SERMON, Julie (2006), *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales.
- ST-HILAIRE, Jean (2004), « "Provincetown Plahouse..." au Mois Multi. Le pari miroitant de Carole Nadeau », *Le Soleil*, Arts et Vie, mardi 17 février, p. B3.
- ST-JACQUES, Sylvie (2008), « Bob. Héros modernes », *La Presse*, samedi 1^{er} novembre, p. 17.
- TREMBLAY, Odile (2008), « Écrivain-chat », *Le Devoir*, samedi 8 novembre, p. E2.
- VILLENEUVE, Rodrigue (1992), « Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans. À la lettre », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 64, automne, p. 123-125.

Pauline Bouchet
Université Paris III, Sorbonne–Nouvelle

La dramaturgie des « flous » : polyphonie et réflexivité dans les créations récentes de Larry Tremblay et Daniel Danis

La dramaturgie contemporaine : un « désordre organisateur »

Analyser la polyphonie théâtrale dans le cadre d'une esthétique de la divergence, c'est opérer une synesthésie quasi nécessaire et inhérente au théâtre où voir c'est entendre et où le visible et l'audible fonctionnent ensemble pour donner un spectacle multiple. Or, justement, depuis les années 80, la scène québécoise a été gagnée par la multidisciplinarité (une des formes théâtrales du multiple) – dont Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos prenaient acte lors d'un colloque en 1994 à Québec au Palais Montcalm – et qui peut se définir par un « éclatement des frontières entre les disciplines artistiques, des emprunts [...] faits par des créateurs du théâtre actuel à d'autres cultures, de la mondialisation des médias et de l'expansion rapide des nouvelles technologies » (Hébert et Perelli-Contos, 1997 : 7). Son horizon s'est donc élargi pour quitter une forme

de logocentrisme. « Le texte n'est qu'un des éléments dans la polyphonie d[e] spectacle[s] » (Danan, 2010 : 30) et les créateurs jouent sur la multiplicité des points de vue pour échapper à la linéarité.

En tout cas, l'espace du théâtre s'est ouvert à différentes pratiques de l'ordre de la performance, du mélange des disciplines artistiques pour donner à voir des spectacles dont la signification n'est jamais d'emblée donnée, mais se dérobe dans « un monde de significations qui, ayant fait éclater la linéarité du discours, se présente désormais comme un univers de sens en construction et en renégociations constantes, où les nœuds et les liens entre les parties sont multiples et hétérogènes » (Hébert et Perelli-Contos, 1997 : 27).

L'enjeu est alors pour les universitaires, à l'instar des praticiens qui leur ouvrent la voie, de parvenir à une analyse profonde de toutes les couches de sens des spectacles pour redonner au théâtre son caractère polysémique, car la multiplicité des voix présentes sur scène contribue à la diffraction du sens pour le récepteur.

L'unité dramatique a donc volontairement été perdue pour laisser place non à la cacophonie, au chaos, mais à un « désordre organisateur » (Hébert et Perelli-Contos, 1997 : 26). Le spectateur acquiert ainsi « une liberté inhabituelle quant à la manière de recevoir un spectacle et d'en tirer des conclusions, il accède au statut même de créateur. » (Hébert et Perelli-Contos, 1997 : 41). C'est ainsi que le théâtre s'offrant fragmenté, dispersé, démultiplié, hybride et métissé n'a jamais autant questionné son existence et ce qu'est un créateur.

C'est pourquoi nous essaierons dans cet article de montrer à quel point les nouvelles formes dramatiques et scéniques nourries de la présence du multiple, dans tous les sens du terme, et au premier chef au sens de la polyphonie comme multiplicité des voix, offrent de plus en plus une grande autoréflexivité. Et c'est sans doute cet aspect autoréflexif qui sert de lien entre de nombreuses dramaturgies québécoises contemporaines qu'on pourrait penser définitivement éloignées : des écritures dramatiques où le texte, premier, donne lieu à des représentations, et des écritures davantage scéniques, où le matériau textuel peut naître d'expérimentations de plateau et devenir un constituant parmi d'autres du spectacle.

Nous essaierons de montrer à travers deux exemples, celui de Larry Tremblay qui continue à écrire des textes de fiction mis en scène dans un second temps et Daniel Danis qui explore, ces derniers temps, de nouvelles voies plus proches de la performance, mais dans un *continuum* avec sa pratique d'écrivain, que l'alliance polyphonie-réflexivité est prégnante dans la dramaturgie québécoise contemporaine et que, d'une certaine façon, les

problématiques soulevées par des écritures scéniques multidisciplinaires se retrouvent dans le cadre d'écritures dramatiques plus traditionnelles.

Une dramaturgie du multiple : l'infinité des mondes possibles

La multiplicité des couches de sens

La dramaturgie contemporaine joue sur l'aspect multidimensionnel du théâtre : elle redonne une profondeur à l'espace théâtral en le démultipliant tout en exhibant l'illusion théâtrale comme surface et en rejetant une profondeur psychologique des personnages. En effet elle exhibe une profondeur psychologique transmuée en espace où chaque élément rattaché au personnage, nécessairement éphémère, est une couche possible qui peut apparaître ou disparaître, un nouveau possible conçu à chaque fois comme vérité. Les êtres dramatiques à la fois surfaces et palimpsestes, successivement déconstruits et reconstruits, empêchent le spectateur d'adopter un point de vue unique sur eux. En fait, les créateurs contemporains utilisent à plein la spécificité du genre théâtral, qui, contrairement à l'art cinématographique, peut offrir un spectacle où le point de vue, au sens concret, n'est pas donné d'avance mais où c'est le spectateur qui choisit tour à tour les objets de son regard dans la multitude de ce qui lui est donné à voir. Il y a alors plusieurs points de vue possibles et le caractère éphémère des êtres mis en scène suggère que ce que lit ou voit le spectateur est un des mondes possibles et non un monde définitif. Ce monde fictif ne cesse alors jamais d'être en devenir.

C'est clairement ce qui se passe dans *Abraham Lincoln va au théâtre* de Larry Tremblay qui fonctionne sur un modèle dramatique dynamique et palimpsestique en perpétuel devenir. C'est évidemment, comme nous l'avons déjà suggéré, le personnage qui cristallise ce mouvement puisque « au carrefour des rouages de la forme dramatique (parole, action, incarnation) le personnage est, par voie de conséquence, le point névralgique de toutes leurs perturbations depuis le tournant du XX^e » (Ryngært, 2006 : 7). Ainsi, les personnages de cette pièce, évoluant tous dans le milieu du théâtre, acteurs et metteurs en scène, vont défiler sur scène les uns après les autres pour incarner trois personnages qui seront les seules identités présentées comme stables et donc les seules à figurer dans la liste des personnages : Abraham Lincoln, Laurel et Hardy.

Si l'on suit les analyses de Philippe Hamon dans son article « Pour un statut sémiologique du personnage », qui date déjà de 1977 et correspond à une période critique où la sémiologie et donc l'idée de personnage comme signe prévalaient, il existerait

plusieurs catégories de personnages dont celle des personnages référentiels, c'est-à-dire historiques, mythologiques ou sociaux qui ont « un sens plein et fixe, immobilisé par une culture, et dont la lisibilité dépend directement du degré de participation du lecteur à cette culture, cet « ancrage » référentiel » (Hamon, 1977 : 122). Or, il semble qu'au contraire, ces noms, parce qu'ils sont référentiels, permettent déjà à Larry Tremblay d'opérer un déplacement, de programmer une déception (un des pans de la divergence), puisque cet appel culturel au lecteur fonctionne comme une duperie ludique en ce que le nom cache finalement un morphème vide, support de toutes les incarnations possibles. Il n'y aura jamais vraiment sur scène les deux acteurs du cinéma burlesque américain de l'Entre-deux-guerres, ni le seizième président des États-Unis assassiné dans un théâtre en 1865. En cela ils demeureront des noms creux habités par plusieurs corps, des corps d'acteurs.

Il est quasiment impossible de faire un résumé de cette pièce qui joue sur l'imbrication poussée à l'extrême. Mais si l'on voulait tout de même relever le défi, on dirait que le metteur en scène Marc Killman engage les deux acteurs québécois Christian Larochelle et Léonard Brisebois pour jouer des Laurel et Hardy dans une pièce sur le meurtre d'Abraham Lincoln qui s'est passé dans un théâtre, pièce où il jouera lui-même la statue d'Abraham Lincoln. Que Marc Killman meurt. Que Christian Larochelle et Léonard Brisebois engagent Sébastien Johnson pour jouer la statue d'Abraham Lincoln sous laquelle se cacherait Marc Killman. Mais que Christian tue Léonard. Et enfin que Sébastien Johnson engage alors les acteurs Michel Ozouf et Dominique Lux qui devront jouer des Laurel et Hardy sous lesquels se cacheront Christian Larochelle et Léonard Brisebois.

On imagine alors aisément que ce mécanisme mort-remplacement-reconnaissance pourrait continuer toujours et qu'il empêche toute pensée d'une œuvre close. Les personnages de Tremblay ne pourront pas mourir « de la banalité » (Tremblay, 2008 : 19) – une expression que l'on retrouve à plusieurs reprises dans la bouche des personnages – et les noms référentiels, déjà inscrits dans un mythe, seront éternels et survivront à ceux qui les porteront puisque les noms de Laurel, Hardy et Lincoln persisteront après la mort de Léonard Brisebois et de Marc Killman. Laurel, Hardy et Abraham Lincoln ne cesseront de renaître, portés par de nouveaux corps et de nouvelles identités, mécanisme qui paraît sans fin comme s'il s'agissait pour Tremblay d'exhiber l'infini pouvoir de la création dramatique capable de faire sans cesse advenir de nouveaux êtres.

Il faut donc voir dans ce type de dramaturgie un objet parfait pour utiliser la théorie des « mondes possibles », issue d'une tradition inaugurée par Leibniz et reprise au XX^e siècle par la philosophie analytique anglo-saxonne. « Celle-ci a pour maître mot dans le domaine littéraire le refus de la théorie mimétique, qui apparie au monde une seule représentation idoine » (Gefen, 2008). L'idée est que la littérature est fabricatrice de

mondes ou de versions de monde et que cette fonction lui donne la possibilité d'engranger une très grande pluralité d'identités fictionnelles. Ce rôle, de plus en plus reconnu, permet au théâtre, *a fortiori* parce qu'il est une forme de littérature nécessairement sans fin, d'assumer entièrement l'incomplétude sémantique de ses personnages, l'ouverture de l'histoire à la liberté de pensée du spectateur et le rôle de l'intertextualité comme monde de référence possible. C'est d'ailleurs la richesse de ce dernier élément qui est exploité à plein par Larry Tremblay dans *Abraham Lincoln* puisqu'il s'agit pour lui de jouer avec les attentes culturelles des spectateurs et d'exploiter les couches de sens inhérentes à la mise en scène d'un personnage dont le nom est Laurel ou Abraham Lincoln.

On voit chez Tremblay se déployer la complexité d'une dramaturgie qui joue sur l'instabilité de l'identité des personnages et sur un devenir sans fin des êtres mis en scène. Les personnages disent même leur identité troublée :

ABRAHAM LINCOLN : Je me présente. Sébastien Johnson. J'ai été engagé par Léonard et Christian pour jouer la statue de cire d'Abraham Lincoln. [...] Jouer un personnage de cire, c'est... c'est plutôt inhabituel. Comment l'incarner ? [...] Sous la cire, il y avait bien sûr le seizième Président des États-Unis. C'est déjà ça. Et puis, ils m'ont éclairé. Sous le seizième Président des États-Unis, il y avait un autre homme : Marc Killman (Tremblay, 2008 : 17).

La scène devient le lieu de passage d'identités fuyantes qui appartiennent à une multitude de mondes et ne trouvent dans un texte ou un spectacle qu'un pan de leur multiexistence. Mais Tremblay a lui-même beaucoup de distance avec ce processus d'imbrication des identités et ce qu'il donne à voir, c'est surtout le pouvoir ludique d'un théâtre qui peut tout se permettre. Il exprime son auto-ironie dans une réplique qui date d'une version de 2005 d'*Abraham Lincoln*, réplique qui ne sera pas gardée dans le texte publié mais qui doit nous alerter sur la dose essentielle d'humour présente dans cette pièce :

HARDY : C'est vrai. Parce que Sébastien insistait pour que je me mette dans la tête, au moment où je dirais la célèbre réplique « J'connais pas les manières de la bonne société, hein ? Ben, j'en connais assez pour la la la la », que je me mette dans la tête que j'étais Léonard Brisebois jouant Oliver Hardy jouant Harry Hawk jouant Asa Trenchard. Tu te souviens, je lui avais répondu : et un coup de pied au cul avec ça ?

En définitive, l'exploitation de l'intertextualité et la création, par l'imbrication d'identités, d'une nouvelle forme d'intertextualité interne au texte de la pièce même nous font, à propos des êtres dramatiques tremblayens, parler de personnages-palimpsestes et ancrent la dramaturgie de cet auteur dans un profond ludisme et un esprit parodique qui redonne au monde théâtral toute sa forme de monde possible parmi d'autres.

L'abolition des frontières

La dramaturgie contemporaine québécoise fait donc mesurer au spectateur, dans une visée esthétique et peut-être didactique, l'infinité des mondes possibles créables dans le cadre d'une fiction théâtrale. Les frontières entre fiction et non-fiction sont floues, ce qui permet, d'une part, de redonner un caractère indéterminé à l'univers de la fiction et de ne pas le séparer clairement du monde réel, et, d'autre part, par contrecoup, de donner à penser au spectateur que le monde qu'il croit réel est peut-être tout aussi infini et remodelable que le monde arbitraire de la fiction théâtrale.

C'est la réflexion que Daniel Danis opère dans son spectacle le plus récent *La trilogie des flous*. Ce spectacle créé en novembre 2008 à Montréal est désigné par l'artiste lui-même sur le site de sa compagnie comme une « création poético-performentielle ». Cette œuvre bien que composée de trois textes *Je ne*, *Sommeil et Rouge* et *Reneiges*, qui sont distribués sur papier à chaque spectateur en début de représentation, se présente essentiellement comme une expérience multidisciplinaire avec une danseuse, des actants, des performeurs et des technologues, comme on peut le lire sur le texte distribué. Mais outre le fait qu'il s'agit d'une performance et donc d'une œuvre qui remette en question le statut du personnage en présentant simplement des actants, c'est-à-dire des personnes qui accomplissent des actes et n'entrent pas dans le mécanisme mimétique d'une représentation, le travail qui est fait est un travail sur l'abolition des frontières spatio-temporelles entre fiction et réalité.

Le texte fondé sur l'indicible, le trou, la suspension, suggère un implicite et l'énonciation se rapproche d'une profération sans cesse reprise en épanorthose. Il s'agit de faire sans fin renaître les mots, de jouer sur l'inattendu sonore. Le champ des possibles s'ouvre donc dans les points de suspension entre les mots et l'onirisme emplit la création tout entière. Danis dit s'inspirer de ses rêves pour créer et l'on a l'impression d'assister avec ce spectacle non seulement à des récits de rêves mais aux rêves eux-mêmes.

D'ailleurs, le travail sur le brouillage entre intérieur et extérieur est technologiquement assisté. En effet, Danis, équipé d'un micro qui déforme et transforme sa voix, peut faire sortir de lui des sons qui ne sont pas de l'ordre des capacités humaines mais appartiennent pour le spectacle à du dépassement de soi, du « devenir-animal » :

Devenir n'est pas progresser ni régresser suivant une série. [...] les devenirs-animaux ne sont pas des rêves ni des fantasmes. Ils sont parfaitement réels. [...] Car si devenir animal ne consiste pas à faire l'animal ou à l'imiter, il est évident aussi que l'homme ne devient pas « réellement » animal, pas plus que l'animal ne devient « réellement » autre chose. Le devenir ne produit pas autre chose que lui-même (Deleuze et Guattari, 1980 : 291).

En effet, l'être dramatique n'est plus véritablement humain, il n'est pas non plus animal, il n'appartient pas non plus à une surréalité. Il est simplement dans un univers entre tous ceux-là, celui d'un devenir possible qui pourrait le faire entrer dans l'une ou l'autre des catégories (homme, animal, créature fantastique). C'est sur cette tension que joue Danis.

À cette tension, s'ajoute encore, dans le but de semer le trouble chez le spectateur, une perpétuelle distance à soi. Cette distance est donc créée par le microphone, comme nous l'avons vu, puisque cet élément fait advenir une voix étrange et étrangère à son émetteur, dont la véritable source et, par conséquent le sens, reste obscur et mystérieux. À ce flou sonore, s'ajoute un flou visuel puisque Danis filme ses co-actants pendant la représentation et que cette vidéo est projetée en temps réel sur deux éléments de décor qui diffractent encore les images : un écran circulaire qui fait face aux actants et un écran cylindrique. L'équipe de Danis utilise un logiciel qui permet d'adapter les vidéos à l'élément sur lequel elles sont projetées. Danis joue donc ici sur le rapport entre des actions réelles et leur saisie par un médium technologique qui les transforme alors en représentation mais filmique et déformée, car dispersée et adaptée à de nouveaux espaces. Il s'agit alors clairement de faire jouer la performance sur le multidimensionnel (Danis travaille d'ailleurs avec un laboratoire qui s'appelle 3D) et de mettre en scène simultanément plusieurs points de vue pour renvoyer au spectateur en miroir toutes les possibilités de regard qu'il a sur un spectacle multidisciplinaire mais aussi sur tout type de spectacle théâtral.

Ce qui est intéressant, c'est que la question du multiple et des mondes possibles s'articule souvent dans cette dramaturgie québécoise contemporaine avec la problématique du personnage et de son identité, qui ont été les thèmes de prédilection de toute une dramaturgie québécoise des années 1960 et 1970 dans le cadre d'affirmations identitaires diverses et des années 1980 et 1990 avec un retour sur des formes d'intimité et d'individualité. Les années 2000, elles, traiteraient alors l'identité sur un mode véritablement spatial, c'est-à-dire profondément théâtral. Il s'agirait de montrer des êtres en tension dans un devenir perpétuel, des identités instables. Tremblay le fait par le biais d'une dramaturgie de l'emboîtement d'identités assortie de création d'intertextualités, de couches de sens. Danis le fait, dans ses productions récentes, par l'absence d'une identité fictive comme médium entre l'auteur et l'acteur et entre l'acteur et le spectateur, et cette béance est comblée par de nouveaux médias qui créent aussi une distance nécessaire en même temps qu'un liant entre les différents acteurs de la représentation qui sont tous actants, en ce qu'ils se contentent d'accomplir des actes.

Ces spectacles sont alors profondément polysémiques parce que polyphoniques et la production de synesthésie entre en jeu ici, car s'ils donnent à entendre plusieurs voix, c'est

pour mieux atteindre un idéal de réflexivité du spectacle. Nous faisons ici l'hypothèse que la polyphonie d'un spectacle conduirait, dans bien des cas, à son auto-questionnement et donc à son caractère autoréflexif.

Du micro au miroir, d'Écho à Narcisse : polyphonie et réflexivité

Mise en scène du processus de création

Le dramaturge semble en effet bien être, depuis quelque temps, un véritable rhapsode au sens où Jean-Pierre Sarrazac l'a employé dans *L'avenir du drame*, c'est-à-dire qu'il coud ensemble les différentes voix de la scène en des strates superposées et diffuse sa parole dans des entités dramatiques porte-parole bigarrées, toutes réfléchissant une voix unique et mystérieuse : une source énonciatrice. Le dramaturge-rhapsode devient ainsi le chef d'orchestre d'une polyphonie de voix empruntées.

Or cette polyphonie est une ouverture possible vers un questionnement métathéâtral. En effet, l'affrontement de plusieurs voix, c'est l'image d'un théâtre en débat. Le problème de la provenance de ces voix pose la question de la voix de la création, de la source créatrice. La voix de l'auteur est distribuée dans des voix d'acteurs jouant des personnages ou de multiples voix d'actants. Ce questionnement concerne justement des formes aussi différentes que la performance multimédia chez Daniel Danis et les pièces-poupées russes de Tremblay. Lorsque la source énonciatrice disparaît, le propos est fragmenté et demeure alors un questionnement sur le théâtre même et sur sa forme. Les zones d'ombres des œuvres sont assumées et exhibées comme mise en scène de la création du spectacle. C'est alors que la polyphonie sert une réflexivité dans le sens où elle exhibe le chaos de la création et le processus plutôt que le produit de cette création.

Danis insistait, dans une rencontre après la première représentation de *La trilogie des flous*, sur l'idée que ce spectacle était une première phase de travail, une performance qui tâtonnait encore, en train de se construire et ainsi il insistait sur le fait que le spectacle se fabrique sous les yeux du spectateur. La multiplicité des actants présents sur scène et des disciplines dont ils sont issus (danse, cuisine, informatique) sont autant d'éléments dialogiques qui interrogent l'unicité de la voix auctoriale, la relativise. Pourtant – et c'est peut-être le riche paradoxe des spectacles contemporains – la seule voix qui demeure une fois que cette polyphonie est terminée est une voix créatrice, celle d'un auteur au sens du garant du spectacle, celle de Danis le créateur polyvalent. Il est donc intéressant de voir que, d'une certaine façon, sous une polyphonie qui paraîtrait démarche participative,

demeure un fil rouge, la mise en scène du processus créateur de l'écrivain. Le texte comme profération à trous est ici symbolique de la difficulté d'écrire pour le théâtre et le monde des possibles exhibé est celui que le dramaturge a face à lui lorsqu'il entre dans l'écriture d'un projet.

Polyphonie et ventriloquie

Or c'est cette même mise en scène de l'acte créateur que l'on trouve chez Tremblay. Si l'on suit les analyses d'Yves Jubinville dans son article « Le partage des voix : approche génétique de la langue dans les dramaturgies contemporaines », on peut dire que toute écriture dramatique, contrairement à l'écriture romanesque qui peut jouer sur la voix du narrateur et celle de l'écrivain, suppose l'abandon par l'auteur de sa voix au profit d'autres voix, celles des personnages. D'une certaine façon, ces personnages vont être des protecteurs autant que des porte-parole du dramaturge mais tout cela, en parlant et en agissant, en somme, en étant des « entreparleurs » (Jubinville, 2007 : 101). En effet, se pose alors pour l'auteur la délicate question de sa présence dans le texte et sur scène : doit-il s'effacer devant les voix des êtres qu'il a créés ou être l'omniprésence implicite derrière chaque personnage ? Les êtres dramatiques doivent-ils être réduits à ne porter chacun qu'une partie du discours de l'auteur, tel un monologue diffracté en polyphonie ou doivent-ils être porteurs de contrepoints possibles à la pensée profonde du dramaturge pour créer de l'*agôn* propice au théâtre ? En tout cas, pour le dramaturge, surgit clairement la question d'une séparation entre sa parole qui sera portée par des corps en scène (les acteurs) et son véritable corps qui sera ou non (et c'est là qu'on peut voir une volonté d'omniprésence dans le processus de création chez Tremblay et Danis) présent sur scène.

Et une fois que ces questions sont réglées, leur cheminement ne laisse-t-il pas des traces dans le spectacle final, qui, comme nous l'avons vu, a vocation à échapper désormais à toute idée de finitude et de finalité ? En tout cas, Tremblay, tout comme Danis, mettent en scène une multitude de figures de créateurs et même d'écrivains qui, par réflexivité, leur permettent d'être présents comme sujets écrivains à l'intérieur de leur texte sans en circonscrire le point de vue.

On peut tout d'abord prendre l'exemple de Gaby, personnage principal du *Ventriloque*, si l'on parvient à faire une hiérarchie des personnages de cette pièce, qui s'inscrit doublement dans le paradigme de la ventriloquie en étant toujours créature et créateur. Gaby est bien une figure d'écrivain dans la pièce mais ce qui est vertigineux c'est qu'elle décrit le processus de l'écriture comme une ventriloquie lorsqu'elle dit : « Mes personnages me brûlent le ventre » (Tremblay, 2003 : 35).

Ainsi, les créatures qu'elle couche par écrit surgissent d'abord dans une partie précise de son corps, ce qui est totalement en accord avec la théorie de l'anatomie ludique développée par Tremblay (1993) et applicable à sa propre pratique d'écrivain. La relation ventriloque/poupée utilisée dans tous les sens durant la pièce est aussi celle qui unit l'auteur à son personnage, chacun disposant d'une certaine autonomie mais jamais d'une totale indépendance.

On peut d'ailleurs voir ce renversement perpétuel dans le passage suivant où Gaby décrit ce qu'elle vient d'écrire et où le personnage créé par Gaby est assimilable au personnage de Gaby lui-même, mise en abîme qui brouille définitivement la chaîne logique menant de l'écriture à la créature :

GABY : Très simple. Vous ne devinez pas ? Il suffit que j'écrive une autre histoire. Il était une fois une jeune fille. Le jour de ses seize ans, elle...

DOCTEUR LIMESTONE : Oui, oui, je commence à la connaître... [...].

GABY : Elle sent en elle s'installer une puissante modification. Elle ne peut plus se permettre de jouer à n'être qu'une fillette enrobée de coton fleuri. Elle ouvre un cahier et écrit, sans jamais biffer ou gommer...

DOCTEUR LIMESTONE : ... le plus beau roman du monde. [...].

GABY : [...] Dès que je termine d'écrire cette histoire [...]. La modification s'installe. Je m'empare de nouveau du Parker et, comme je viens à peine de l'écrire... je commence à écrire le plus beau roman du monde (Tremblay, 2003 : 27).

On note ici l'entrelacement de la figure de la créatrice et de celle de la créature. En effet, Tremblay tisse un lien explicite entre Gaby, sujet écrivain, et sa créature identique à elle et capable de se muer en sujet écrivain à son tour. Ainsi la répétition des expressions « modification » et « le plus beau roman du monde » assimile entièrement Gaby à sa créature.

En outre, cette mise en abîme ne s'arrête pas là, car le lecteur-spectateur peut reconnaître dans la scène écrite par Gaby la première scène de la pièce du *Ventriloque* où la poupée raconte son seizième anniversaire au ventriloque, seul moment de la pièce – mais moment crucial car liminaire et programmatique – où sont présents en scène la poupée et le ventriloque. Or, cette répétition de la scène initiale élabore une énonciation complexe et labyrinthique où Gaby s'apparenterait à la fois à la poupée et au ventriloque de la première scène sans qu'il soit possible d'arrêter clairement son identité à l'un des deux en particulier.

De fait, la multiplicité de voix dont la source est incertaine ramène le lecteur-spectateur vers la seule voix identifiable, implicite, mais omniprésente et omnipotente, celle du dramaturge qui apparaît en filigrane derrière chaque figure, en particulier les

figures d'écrivain, présentes partout dans la dramaturgie de Tremblay. Le ventriloque derrière chaque personnage-poupée serait l'auteur Tremblay qui s'amuserait à exhiber sa toute-puissance, tandis que le ludisme de sa création empêcherait le lecteur-spectateur de comprendre d'où proviennent les mots qu'il lit ou entend. La voix poétique, celle de l'auteur dont on « lit » la façon de parler et dont on « entend » le rythme, demeure présente dans les traces qu'elle laisse d'un souffle disparu. Le problème de la voix dépasse celui de l'identité des personnages et au milieu de l'aléatoire créé par une abondance de ventriloques-poupées, le lecteur remonte aux sources de la parole poétique, à l'émergence de l'écriture sans cesse désignée comme seule mère possible de toutes les paroles déléguées.

Ce commerce de la voix finit par faire apparaître, derrière la multiplicité de ses faces, une seule et même entité redite et questionnée : celle du créateur. Le texte du *Ventriloque* fonctionne alors comme « un miroir réfléchissant sa propre genèse » (Jubenville, 2009 : 105) et laissant l'empreinte du travail de l'auteur. La figure ultime du créateur Larry Tremblay pourrait tout aussi bien être décelable dans le personnage d'Aurélien, dans *Le Ventriloque*, une autre figure du créateur, absente de l'énonciation, mais présente dans toutes les paroles et traversant chaque personnage.

Dans *Abraham Lincoln va au théâtre*, l'enjeu métathéâtral est, cette fois, explicite dans le choix du titre, et le questionnement sur le genre théâtral est omniprésent. Dès le début de la pièce, l'enjeu semble être la mise au monde de deux acteurs par un metteur en scène. Le metteur en scène est présenté dans une figure anonyme, toute-puissante et créatrice. Il est celui qui fait advenir le monde par sa seule parole, ce qui est une image du dramaturge qui donne lui aussi naissance à un monde et aux êtres qui vont l'habiter. De plus, cet être créateur, metteur en scène/démiurge est présenté d'emblée comme un être indéfinissable, hybride, entouré de mystère et qui provoque peur et fascination :

LAUREL : Il a dit : « Je vais vous demander l'impossible » [...].

HARDY : « [...] rentrer chez vous vous coucher pour oublier le monstre que je suis. » [...].

LAUREL : [...]. Il possédait aussi la science des silences...

HARDY : ... et le pouvoir de vous ignorer totalement...

LAUREL : ... pour vous découvrir une seconde plus tard comme s'il vous donnait naissance (Tremblay, 2008 : 7-8).

Une dramaturgie de la réflexion

La polyphonie des spectacles contemporains, leur caractère multidisciplinaire, serait donc aussi spéculaire. La multiplicité des voix, dont la véritable source reste inconnue pour le spectateur, peut en effet être conçue comme l'avènement de la réflexivité de sorte que le

micro et le miroir s'unissent comme Narcisse et Écho ont pu s'aimer d'un amour fusionnel et dangereux.

On peut alors parler d'une dramaturgie de la réflexion en évoquant la richesse polysémique du mot même de réflexion qui s'appliquerait aux nouvelles scènes québécoises. Ce mot, provenant du latin *reflexio* qui est l'action de se retourner, de repartir en arrière, conserve dans toutes ses acceptions (que nous allons ici passer en revue en suivant les entrées classiques du dictionnaire) le sens de retour sur soi. En mathématiques – et le théâtre utilise bien cette spatialité du terme –, il s'agit d'une transformation du plan, c'est-à-dire de la perspective et du point de vue. Or les nouvelles scènes polyphoniques jouent sans cesse sur des déformations d'optique, d'où l'idée de ce dossier sur une « esthétique de la divergence ». En physique, le mot « réflexion » désigne un changement de direction d'une onde en contact avec des milieux différents ; on parlera alors de la réflexion optique et de la réflexion acoustique. Or ce type de réflexion est justement au centre des procédés technologiques utilisés par la nouvelle scène québécoise et en particulier par les concepteurs de la compagnie de Danis qui diffractent des sons et des images sur des surfaces diverses et étranges. Dans le cadre de l'informatique, le terme de réflexion – et ça peut clairement surprendre – est justement la capacité d'un programme à s'auto-représenter. Enfin, dans son sens le plus philosophique, il s'agit bien d'un retour de la pensée sur elle-même.

On peut donc tracer un trajet des nouvelles scènes contemporaines comme scènes de la réflexion, dans tous les sens du terme. La dramaturgie contemporaine travaille sur de perpétuels changements de perspectives et points de vue à l'aide de la démultiplication des acteurs du spectacle. Il s'agit de se servir des technologies pour diffuser, multiplier et diffracter le sens en le distordant par le biais d'une distanciation, d'une médiation technologique. Cette diffraction opère pour le récepteur un perpétuel changement de plan et donc une ouverture des points de vue sur ce qui est dit et montré. Ce changement de plan devient alors, pour les créateurs, une façon de s'auto-représenter. Et c'est là un des points-clés de la dramaturgie québécoise contemporaine. Il ne s'agit plus de représenter une fable dans une démarche mimétique mais bien de présenter un spectacle dans lequel la fable entre comme élément constituant au même titre que les vidéos, les effets sonores.

Mais ce qui demeure d'une re-présentation, c'est une auto-représentation des auteurs-acteurs qui donne à voir la mise en scène de leur propre pratique. Il n'y a donc pas perte d'un double niveau du spectacle, comme le laisserait croire Danis lorsqu'il nous dit qu'il s'agit de faire et non de représenter, puisque les actants font et ne peuvent pas ne pas montrer qu'ils sont en train de faire. Et même Larry Tremblay – qui affirme ne pas s'intéresser à l'autofiction et vouloir demeurer du côté de la fable – écrit ces dernières

années des pièces jouant sur l'auto-représentation. Là où il dit vrai, c'est qu'il ne s'exhibe pas en tant qu'individu, il ne se sert pas de sa vie personnelle pour en faire le sujet d'une auto-fiction, mais il est bien présent dans ses pièces en tant que sujet écrivain et il nous dit quelque chose de ce que c'est, pour lui, qu'être un créateur. On voit nos deux auteurs célébrer, au-delà de la théâtralité du spectacle qu'il nous donne à voir, une théâtralité plus primitive, essentielle, un ludisme fécond qui présiderait à toute écriture de spectacle. On peut clairement parler avec Marc Klein d'une « poïétique du palimpseste » dans le cadre de laquelle il s'agit de « déjouer la lisibilité du texte pour en en rendre visible le jeu d'écriture, c'est-à-dire la théâtralité première » (Klein, 1990 : 19).

Or, on peut rappeler ici, que le lien entre polyphonie et métathéâtralité autour de l'auto-représentation n'a pas surgi de nulle part dans la dramaturgie québécoise contemporaine. D'une certaine façon, la dramaturgie québécoise qui n'a cessé de renaître et n'a cessé de placer des problématiques identitaires au centre de ses préoccupations a toujours joué de l'auto-représentation.

La pièce qui est fondatrice de ce point de vue-là et annonçait déjà, d'une certaine façon, toute la scène québécoise contemporaine, par sa complexité et son autoréflexivité, est sans doute *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* que Normand Chaurette a publiée en 1981 et qui donnait à lire un vertige d'imbrications gravitant toutes autour de l'écriture et de la représentation d'une pièce par un esprit plus ou moins malade, Charles Charles, dont le nom portait en lui, à la manière du « dire-dire » de Danis, la problématique du dédoublement et du miroir. On peut d'ailleurs noter que la reprise de la mise en scène qu'en a donnée Carole Nadeau en janvier 2009 au Théâtre d'Aujourd'hui a joué sur la question de la specularité en fondant son dispositif scénique sur les reflets. Pour cela, elle a employé un décor en plexiglas permettant des jeux de transparence et de réflexivité et a ajouté à cela des vidéos projetées sur un des murs de la scène et donc de la chambre de Charles Charles dans l'hôpital psychiatrique où il est censé se trouver. On voit donc bien à quel point cette pièce de 1981 ouvre la voie au caractère polyphonique, multidisciplinaire et donc autoréflexif des nouvelles scènes québécoises.

Pour conclure, on peut donc dire que le rapport entre polyphonie et autoréflexivité est bien prégnant dans la dramaturgie québécoise contemporaine et ce, dans des dramaturgies aussi différentes que le texte dramatique pour Larry Tremblay et la recherche expérimentale et multimédia pour Daniel Danis. Ces dramaturgies sont, de ce point de vue, les dignes filles de toute la dramaturgie québécoise qui n'a pas cessé de questionner l'identité et, partant, le rapport entre l'un et le multiple, l'individu et la collectivité et, au fond, la question de la place de l'artiste dans la société.

Pour ces deux créateurs, il s'agit de faire entendre un théâtre démultiplié, diffracté, où le sens n'est pas évident, mais au contraire toujours remis en question par la présence de la pluralité des points de vue. La synesthésie que nous avons mise en exergue en début de cette réflexion est bien présente chez les deux créateurs puisque, pour les deux, c'est une forme de polyphonie qui crée la réflexivité. Cependant, si chez Danis, il s'agit bien d'une multiplication des couches sensorielles, pour Tremblay, on pourrait plutôt parler de couches sémantiques. Ce dernier offre donc des palimpsestes de sens (significations, interprétations possibles) et le premier une multiexpérience des sens (la vue, l'ouïe et l'odorat surtout).

Mais le mécanisme des poupées russes utilisé par Tremblay et la recherche technologique de Danis vont dans un même sens : sans cesse remettre en cause les frontières de la création théâtrale. Ce qui est intéressant alors, c'est qu'ils mettent en scène la tension entre l'unité du moi créateur et sa désintégration. La voix créatrice éclatée en mille morceaux est alors célébrée à plein pour son ambiguïté et la polyphonie du spectacle rend compte aussi d'une boulimie créatrice des auteurs-acteurs Danis et Tremblay qui, d'une certaine façon, tout en exhibant le caractère arbitraire de toute création théâtrale, mettent en scène leur omnipotence ludique et donc une théâtralité première, en soi. Ils sont partout, à toutes les étapes de la création et même s'ils s'entourent d'autres praticiens pour Danis et d'une démultiplication des personnages pour Tremblay, la question qui reste posée est celle d'être un créateur et en particulier un auteur-acteur dont la schizophrénie propose déjà une polyphonie intérieure. Tous les mondes sont possibles certes, mais ils naissent tous d'une voix créatrice double qui, même diffractée par une dramaturgie prismatique, reste celle des auteurs-acteurs ou acteurs-auteurs Daniel Danis et Larry Tremblay. Les rebonds de la voix d'Écho sont peut-être indissociables de l'amour de Narcisse pour son reflet.

Bibliographie

- DANAN, Joseph (2010), *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Arles, Actes Sud Papiers.
- DANIS, Daniel (2009), *La trilogie des flous*, texte distribué aux spectateurs les jours de représentations.
- DELEUZE, Gilles et Félix Guattari (1980), *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit.
- GEFEN, Alexandre, (2008), *Atelier de théorie littéraire : monde possible*, [http ://www.fabula.org/atelier.php?Monde_possible](http://www.fabula.org/atelier.php?Monde_possible) (mis à jour le 16 mai 2010).

- HAMON, Philippe, (1977), « Pour un statut sémiologique du personnage » in BARTHES, Roland, KAYSER, Wolfgang, BOOTH, Wayne. C. et HAMON, Philippe, *Poétique du récit*, Paris, Seuil.
- HEBERT, Chantal et PERELLI-CONTOS, Irène (dir.) (1997), *Théâtre, Multidisciplinarité et multiculturalisme*, Québec, Nuit Blanche éditeur.
- JUBINVILLE, Yves, (2007), « Le partage des voix : approche génétique de la langue dans les dramaturgies contemporaines » dans « Les langues de la dramaturgie québécoise contemporaine », *Études Françaises*, vol.43, n°1.
- JUBINVILLE, Yves, (2009), « La stratégie du miroir. Rites génétiques dans *Le ventriloque* et *Abraham Lincoln va au théâtre* » dans *Le corps déjoué : figures du théâtre de Larry Tremblay*, Carnières-Morlanwelz, Éditions Lansman.
- KLEIN, Marc (1990), « Écriture/théâtralité : pour une poïétique du palimpseste » dans *Écriture contemporaine et théâtralité*, Paris, Publications de la Sorbonne Nouvelle.
- RYNGÆRT, Jean-Pierre et SERMON, Julie (2006), *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Paris, Éditions Théâtrales.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (1999), *L'Avenir du drame*, Paris, Circé.
- TREMBLAY, Larry (1993), *Le crâne des théâtres : essais sur les corps de l'acteur*, Montréal, Leméac.
- TREMBLAY, Larry ([2001] 2003), *Le ventriloque*, Carnières-Morlanwelz, Éditions Lansman.
- TREMBLAY, Larry, (2008), *Abraham Lincoln va au théâtre*, Carnières-Morlanwelz, Éditions Lansman.



Francis Ducharme
Université du Québec à Montréal

Quand le théâtre joue à se prendre pour du tourisme : les déambulateurs audioguidés d'Olivier Choinière

Le théâtre de rue apparaît habituellement comme une activité marginale ou passagère dans la carrière d'un auteur dramatique. La piètre acoustique des lieux publics extérieurs favorise les formes théâtrales avec peu de texte écrit ou celles, à tout le moins, dans lesquelles le texte est secondaire. Sur ce point, Olivier Choinière fait figure d'exception. Dans son théâtre de rue, le texte littéraire occupe une place prépondérante. Précisons que Choinière ne se consacre pas qu'aux arts de la rue. Depuis 1998, plusieurs des textes de ce titulaire d'un diplôme en écriture dramatique à l'École nationale de théâtre du Canada (1996) sont joués en salle par des compagnies professionnelles. Il est lui-même le directeur et metteur en scène de l'Activité, auparavant nommée ARGGL¹, compagnie de théâtre associée à la fondation de la salle montréalaise Aux Écuries inaugurée le 3 février 2009. Dans le cadre de cette plateforme de création, Choinière a profité de son statut d'auteur dramatique pour produire des créations dont l'appartenance au théâtre est parfois contestée, parce que, comme le confirme l'auteur, elles « tente[nt] [...] de bousculer le théâtre en y faisant entrer des formes qui lui sont traditionnellement étrangères² ». La principale forme dramatique élaborée au sein de l'Activité est le déambulateur audioguidé.

C'est une forme de théâtre de rue mobile où les « spect-acteurs³ » effectuent un parcours dans un espace public avec des écouteurs sur les oreilles. L'espace urbain est le principal enjeu sémique de ces textes. *Ascension : pèlerinage sonore sur le mont Royal* est une pièce entièrement conçue en fonction d'un site spécifique, soit le parc du Mont-Royal⁴. *Bienvenue à (une ville dont vous êtes le touriste)*, par contre, n'est pas strictement conçu pour un site précis : il a été possible de l'adapter à plusieurs villes⁵. Le texte demeure néanmoins indissociable d'une scénographie de rue. Cet article tentera de montrer que les déambulateurs de Choinière jouent fortement avec les limites qui séparent le théâtre des autres formes d'art, mais aussi avec une autre activité culturelle qui fait appel à la mobilité et se déroule beaucoup à l'extérieur : le tourisme. Pour soutenir cette idée, je me baserai sur les principaux éléments de mon mémoire de maîtrise (Ducharme, 2009a) dans lequel j'analyse les deux déambulateurs susmentionnés, *Bienvenue à* et *Ascension*. Le rapport étroit avec le tourisme dans ces œuvres offre de riches pistes d'interprétation du choix d'inscrire concrètement le texte dramatique dans l'espace urbain.

Description, filiation et classement des déambulateurs audioguidés

Les déambulateurs de Choinière se vivent seul, chaque personne réserve donc une plage horaire différente de quelques minutes. Au point de départ, on reçoit un audioguide⁶. Sur la bande sonore, une ou plusieurs voix donnent des indications précises quant à l'itinéraire à suivre. Pour assurer la synchronisation (ou la désynchronisation volontaire) entre le discours et ses référents dans le décor perçu, la bande sonore demande aux *spect-acteurs* d'adopter la même vitesse de marche qu'un bruitage de pas. Elle diffuse néanmoins surtout un autre discours, c'est-à-dire, pour l'essentiel, un texte littéraire. La distinction entre les deux types de discours est relativement claire dans *Ascension*, car les indications sont toujours données par la même voix, qui est plus ou moins celle d'un personnage-fonction. L'audioguide est présenté au participant ou à la participante au moment de l'accueil comme « une machine à voyager dans le temps qui lui permettra d'avoir accès aux prières et aux pensées de personnes qui, avant lui, [...] ont fait l'ascension⁷ ». L'identité des voix de la trame sonore et leur relation à l'auditeur ou à l'auditrice sont donc assez bien définies. Ces « personnes » interviennent seulement par leur voix dans l'audioguide, chacune pour un seul long monologue. L'allocutaire de leurs monologues intérieurs est leur propre conscience ou encore une personne qu'elles imaginent à leur côté. À l'opposé, dans *Bienvenue à*, les quatre voix de la bande sonore sont anonymes. Elles s'adressent au personnage principal de la fable qu'elles racontent à la deuxième personne, tout comme elles le font avec le spect-acteur ou la spect-actrice, appelé(e) à se reconnaître comme allocutaire à qui ces consignes sont destinées. Par conséquent, le discours fictionnel semble

le (ou la) concerner lui (ou elle) personnellement, alors que l'identité du personnage, bien qu'elle soit plutôt floue – par exemple parce que son genre sexuel n'est jamais révélé par un accord grammatical –, peut de moins en moins coïncider avec celle de l'auditeur ou de l'auditrice à mesure que la fiction progresse.

Force est de constater que l'esthétique de Choinière se distingue foncièrement du théâtre de rue traditionnel. Christian Biet et Christophe Triaou désignent le théâtre de rue comme un théâtre des « lieux ouverts », presque forcément gratuit, sauf lorsque des « *buskers* » invitent à une contribution volontaire avec un récipient placé près d'eux⁸. Ils opposent, d'un point de vue à la fois historique et technique, le « lieu ouvert » (Biet et Triaou, 2006 : 94) au « lieu fermé » (*idem* : 105) pour situer la place du théâtre de rue dans l'histoire du théâtre occidental. Ils entendent par « lieu fermé » non seulement les bâtiments « en dur », mais tout lieu théâtral bénéficiant d'un moyen de clôturer, de limiter l'accès à la représentation. Dans les lieux ouverts, qui correspondent d'abord aux places publiques, aux rues et aux parvis, le spectacle prend place dans un lieu destiné à une autre fonction, soit au déplacement, au commerce ou à d'autres activités sociales. Le principe d'organisation de l'espace le plus simple est « l'incrustation » (*idem* : 100), c'est-à-dire que la foule s'agglutine en cercle ou en demi-cercle autour des comédiens. Ces derniers tentent de capter et de maintenir l'attention du public qui s'y trouve ou qui passe, mais sans pouvoir le retenir, ni le séparer du reste de la cité. L'autre principe du lieu ouvert est « le principe du défilé » (*idem* : 95), celui du spectacle mobile où les acteurs se déplacent le long d'un trajet. Les passants ont la possibilité de regarder le défilé au moment où il passe ou encore de le suivre, surtout dans les cas des processions qui prévoient des arrêts temporaires ou définitifs à des « stations » (*idem* : 96).

L'institutionnalisation du théâtre comme activité économique et artistique autonome n'aurait pas été possible sans la fermeture graduelle du lieu scénique et la marginalisation du théâtre de rue. Il faut clôturer l'espace pour installer un système de billetterie. Cette fermeture trouve son aboutissement dans la scène à l'italienne devenue le modèle dominant. Cette « boîte à illusion » renforce la frontalité et le quatrième mur. Elle favorise donc l'esthétique dramatique propre au drame réaliste, au point que « l'adjectif "dramatique" [...] apparaît maintenant comme un synonyme de "théâtral" » (*idem* : 234). Toutefois, à la fin du XIX^e et surtout au XX^e siècle, les formes possibles de scénographie sont redécouvertes, réappropriées et recyclées (*idem* : 157). Ce désir contemporain de rouvrir l'espace scénographique s'explique en partie par la désacralisation du théâtre, qui fait en sorte que le lieu physique restreint de la cérémonie théâtrale n'ouvre plus sur l'infini (*idem* : 180-185). La diversification des espaces scénographiques, rendue possible par l'atténuation du critère de réalisme, pourrait être une manière de compenser ce désir de transcender la vie ordinaire. Or, si le théâtre de rue permet l'expérience exaltante d'une

absence de limite claire entre l'espace du jeu fictionnel et l'espace sans limites du réel, il est difficile de faire payer les passants-spectateurs et donc d'obtenir d'eux une assistance sérieuse et soutenue. Diverses techniques et technologies permettent néanmoins des compromis entre la logique d'autonomie de l'art et celle de son intégration à l'espace social. Choinière travaille dans cet entre-deux esthétique. D'une part, l'audioguide est prêté dans un lieu de départ fermé en échange du paiement et du dépôt d'une pièce d'identité. Aussi, par leur discrétion, les déambulateurs échappent forcément au principe de l'agglutination spontanée. En outre, ils créent virtuellement chez un public restreint un rapport « fermé » à l'espace dramatique, c'est-à-dire qu'une personne qui porte un audioguide a accès à un espace sonore inaccessible pour les autres. D'autre part, l'espace scénique demeure un lieu ouvert, au sens où n'importe quel passant, animal urbain ou intempérie pourraient intervenir⁹.

Cette ambiguïté de la fermeture scénographique provoque de la confusion entre l'espace dramatique et l'espace scénique de la ville réelle. Cette confusion est un enjeu formel très important des déambulateurs, mais aussi de plusieurs œuvres dites de *performance*. Le concept anglophone de « *performance* » a le mérite de ne pas amalgamer un certain type de lieu (les théâtres) et un certain type d'activité (faire du théâtre). Les principaux éléments de définition de cette notion convergent tous vers un brouillage des frontières entre fiction et réalité. Jan Cohen-Cruz relève dans la performance la possibilité d'éliminer ou de transgresser le quatrième mur, ainsi que celle d'éliminer le texte dramatique ou de s'en écarter, donc d'improviser (Cohen-Cruz, 1998 : 1). David A. Schlossman ajoute qu'il est possible d'y intégrer des acteurs amateurs et d'employer des espaces autres qu'un théâtre (Schlossman, 2002 : 21). De plus, le concept de « *cultural performance* » peut désigner le théâtre, mais aussi des phénomènes qui ne sont pas de l'art et ne prétendent pas en être, comme les rituels religieux. Cette ouverture permet à Schlossman (2006 : 56) d'établir une théorie d'un continuum gradué à partir du monde de l'art théâtral vers celui du militantisme. Cette théorie lui permet d'expliquer que certaines activités sociales réunissent des membres des milieux artistiques et militants, tout en répondant simultanément à divers degrés aux critères de définition des deux types d'activités. De même, nous pourrions certainement établir un continuum semblable entre l'art théâtral et toute autre activité sociale, notamment le tourisme. Les déambulateurs de Choinière jouent sur cette ambiguïté : ils sont présentés dans leurs didascalies et leurs paratextes comme des « activités » sans adjectif qualificatif et leur compagnie s'appelle elle-même « l'Activité ».

La presse culturelle a cependant choisi, sans trop afficher de scepticisme, de présenter ces événements comme des activités théâtrales. Il faut dire que Choinière est précédé de peu par d'autres artistes de théâtre qui ont intégré des comédiens sur un parcours avec

audioguide¹⁰. Mais cette forme de performance peut-elle tout de même être dite théâtrale en l'absence de comédiens en chair et en os ? Il est difficile de soutenir le contraire, alors que *Beauté intérieure*, le premier déambulatoire de Choinière, dont le seul acteur (Marc Beaupré) n'est présent que sur la trame sonore, a été publié par Dramaturges Éditeurs, qui publient seulement des textes dramatiques. De plus, chez Choinière, le point de départ et l'organe de diffusion des déambulateurs, y compris pour *Beauté intérieure*, est souvent une salle de théâtre ou un site de festival de théâtre¹¹. Étant donné la flexibilité que les diverses avant-gardes ont imposée aux catégories artistiques, l'appartenance organisationnelle et paratextuelle à des appareils de l'institution n'est-elle pas plus décisive que les définitions basées sur la forme ? Bien qu'elles aient beaucoup de points communs avec les œuvres de Choinière, les « *audiowalks* » de Janet Cardiff ne sont généralement pas considérées comme du théâtre¹². Néanmoins, lorsqu'on prend les déambulateurs comme des performances théâtrales même lorsqu'il n'y a pas d'acteurs sur le parcours, cela incite à considérer les spectateurs comme étant aussi des acteurs de leur spectacle. N'effectuent-ils pas une action vivante éphémère et unique dans un lieu et un temps donnés ?

Cette question polémique découle du concept de « spect-acteur », fréquemment employé dans le théâtre d'intervention participatif. En intégrant ce terme à ses écrits, Choinière situe ses pièces en filiation avec l'objectif de « dynamisation du public » d'Augusto Boal ([1966] 1996 : 186). Le théâtre d'intervention se distingue de l'agit-prop par son souci de ne pas soumettre un message donné de manière autoritaire à un public passif. Pour Boal, la position passive du spectateur dans une pièce à contenu révolutionnaire peut purger le désir de révolte plutôt que de le stimuler. Quant à elle, la différence entre le théâtre d'intervention et la catégorie du « théâtre engagé », auquel Choinière s'identifie en émettant un certain nombre de réserves, est surtout organisationnelle, structurelle et institutionnelle¹³. L'Activité reçoit son financement étatique pour son rôle artistique, et non pour sa dimension sociale, mais son discours et les formes qu'elle adopte incitent à des réflexions politiques de manière implicite. La vision négative de la passivité du spectateur est sous-jacente dans le choix du terme « spect-acteur » sans toutefois donner lieu à une charge explicite contre le conservatisme au théâtre, ce que Choinière réserve plutôt à ses essais et textes d'opinion. Cette vision implicite a plutôt pour corollaire d'accoler une connotation négative à la notion de spectacle. Sur ce plan, Choinière semble souscrire aux vues de Guy Debord¹⁴, selon qui les signes séducteurs et aliénants du *Spectacle* (médiatique, commercial et divertissant) contribueraient à la perte d'authenticité du monde, alors que les arts de la rue pourraient jouer un rôle de résistance plus signifiant (Chaudoir, 2000 : 231). En somme, le concept de « spectacle » souffre de ses connotations péjoratives, car pour plusieurs usages du mot – qui sont d'ailleurs officialisés dans les dictionnaires d'usage courant –, il serait limité à une perception visuelle et superficielle de choses ostensibles, contrairement au mot anglais

« *performance* » (Pavis, 2004 : 336-337). Cet arrière-plan théorique aide à comprendre pourquoi l'enjeu du spectacle chez Choinière se présente surtout sous la forme d'un questionnement, le plus souvent implicite, de l'authenticité de la relation à l'espace social. Selon Philippe Chaudoir (2000), la recrudescence des arts de la rue depuis les années 1960 (surtout en Europe) s'explique d'abord par des politiques de revitalisation d'un espace urbain devenu morne et inesthétique. Toutefois, l'argument progressiste derrière ce financement public a rapidement cédé la place à celui de l'attrait récréotouristique. De même, lorsqu'on rénove et couvre de décorations des lieux pour en faire un décor touristique capable de séduire une population non résidente, ils paraissent artificiels, clinquants, comme s'ils étaient des « pseudo-lieux¹⁵ ». Y a-t-il une véritable revitalisation d'une ville lorsque ses citoyens ne sont que des destinataires secondaires de cette revitalisation ? Dans ce contexte, l'instrumentalisation des artistes de rue pour donner à voir une ville bien vivante, donc attrayante pour les touristes, porte à faire soupçonner d'inauthenticité toute tentative de donner une valeur positive à la ville par ces moyens (Tomas, 2003 : 101).

Un mauvais rêve touristique

Il n'est pas indifférent à cet égard que l'Activité soit présentée au moment de la présentation de *Bienvenue* à dans le matériel promotionnel et dans les discours de Choinière en entrevue comme une compagnie de « récréotourisme initiatique ». La forme discursive de *Bienvenue* à s'apparente tout d'abord à celle d'une visite touristique, mais son inadéquation avec l'espace scénique rend cette appellation générique ironique. En outre, le lieu du parcours, le quartier semi-industriel à la limite est du Plateau Mont-Royal, avec ses commerces mal entretenus ou à l'abandon, n'avait rien de très attrayant, en particulier dans l'obscurité, comme il l'était durant les heures où avait lieu son exploration par les marcheurs. Ces derniers partaient de l'avenue Papineau, tournaient vers l'avenue Laurier Est, arpentaient un terrain en friche situé entre le cul-de-sac de Laurier Est et la voie ferrée, continuaient rue Fullum, rue Gilford et rue Franchère, traversaient deux sections du parc Baldwin, puis se rendaient près du parc au coin de Fullum et de Marie-Anne Est dans la cour d'une maison privée, revenaient vers l'ouest sur Marie-Anne avant de remonter une longue ruelle parallèle à l'ouest de la rue Bordeaux¹⁶. Quant à elle, la fable de la pièce peut se diviser en quatre étapes de l'évolution du personnage principal (l'allocutaire), qui correspondent approximativement à autant de conceptions distinctes de l'espace urbain. L'allocutaire est d'abord une caricature de touriste, c'est-à-dire qu'il entretient une relation de client et d'étranger avec le lieu. Son séjour dans la ville de son voyage tourne rapidement à la « topophobie¹⁷ » – il éprouve de l'étrangeté, du malaise –, puis sa visite du quartier tourne carrément au cauchemar éveillé. À mesure que ses souvenirs reviennent à la surface,

l'allocutaire imaginaire se singularise et se découvre être dans sa ville natale, ville qu'il avait rayée de sa mémoire. Celle-ci devient le lieu d'un drame familial refoulé, perçu avec une tophophilie intime, mais ambivalente. Ultimement, la fin de la pièce invite plus ou moins ironiquement à concevoir l'espace du déambulatoire comme celui d'un rite initiatique.

D'abord, il est ironique de montrer comme touristique des lieux inhospitaliers. Ce choix souligne par contraste plusieurs problèmes des lieux urbains montréalais. La criminalité, le manque de souci architectural et patrimonial, la prédominance des automobiles sont quelques-unes des sources de malaise face à l'espace urbain qui sont évoquées. Ces problèmes sont amplifiés par la bifurcation de la fable vers des cauchemars terrifiants vécus parfois sur le mode du rêve éveillé : histoires de fraticide, de cannibalisme et autres formes de sauvagerie. Cet univers surnaturel est absent des lieux scéniques, mais la parole a un pouvoir qui dépasse la perception objective. À preuve, au moment où deux voix de guides narrent une rencontre avec des cannibales, elles reprennent un procédé courant pour engager malgré lui l'auditeur dans une représentation imaginaire désagréable en le prévenant paradoxalement à son endroit : « Si vous ne voulez pas vous souvenir de votre mort, / trop tard. / Vous l'avez cent fois imaginée¹⁸. » Des images surgissent et s'imposent par la suggestion de ces quelques mots, qui révèlent la vulnérabilité de l'auditeur ou de l'auditrice face au pouvoir de la parole émise par l'audioguide et à l'espace imaginaire effrayant que celle-ci superpose à l'espace réel. Mais avant tout, l'atmosphère angoissante d'une part importante de *Bienvenue* à n'aurait pas eu autant d'impact si la zone scénique n'avait pas été si inhospitalière. Elle l'est notamment parce qu'elle est désertée des piétons : l'avenue Papineau sert davantage d'axe routier entre Longueuil et Laval que de voie piétonnière. De nos jours, la spécialisation des lieux, notamment avec la « périurbanisation » (Garnier, 1984 : 28), favorise le développement de « cités-dortoirs » qui se vident le jour et, parallèlement, de zones de travail qui sont désertées de nuit. Ce problème des cités-dortoirs est suggéré dès le début de *Bienvenue* à : le touriste imaginaire n'aurait de cesse d'apercevoir le mot « matelas » dans les enseignes de magasin, « comme si les habitants de cette ville ne faisaient qu'y dormir, / qu'on y venait pour fatalement s'y coucher » (*BÂ* : 10). Entre deux passages cauchemardesques, la voix de l'audioguide dit explicitement que son allocutaire est étouffé par l'architecture de certaines villes et écrasé par l'absence d'architecture de certaines autres (*BÂ* : 20-21). La modification de l'économie industrielle et l'accroissement de la mobilité ont contribué à faire du tourisme une activité cruciale pour la revitalisation des villes comme Montréal. Or, en architecture, lorsque la valorisation du patrimoine tend à avoir pour premiers destinataires les touristes plutôt que les résidents (Berger et Nouhaud, 2004 : 84), elle risque de paraître inauthentique, artificielle et oublieuse de certaines zones périphériques. D'ailleurs, l'ironie de Choinière cible aussi l'industrie du tourisme. Comme beaucoup de touristes, tel que l'explique Jean-Didier Urbain dans son ouvrage sur la figure du touriste (1991), le

personnage est complexé par son statut honteux : il nie aimer qu'on planifie tout pour lui et se questionne (trop tard) sur son choix de forfait (BÂ : 9). Il est aussi confronté à la médiocrité fréquente dans le tourisme de masse. Par exemple, la chambre d'hôtel est censée donner sur une piscine, une commodité certes agréable, mais aucunement spécifique à ce lieu. Pire, celle-ci se révèle n'être en fait qu'une vue sur la *photo* de la piscine (BÂ : 13).

Une abondante documentation en sciences sociales dénonce le rôle négatif de l'industrie touristique qui, comme toute industrie, fait primer la logique du profit avant tout autre objectif, y compris la préservation du sens des lieux. Mais qu'en est-il du touriste, ce rôle que le sous-titre « (une ville dont vous êtes le touriste) » impose d'emblée ? Comme l'explique Jean-Didier Urbain, l'usage péjoratif du mot *touriste* n'est pas nouveau, il a commencé quelques années seulement après son passage dans la langue française. Le touriste serait possessif, indiscret, obsédé par le confort physique et psychologique, passif, grégaire, superficiel et très naïf (Urbain, 1991 : 16, 25, 82, 115 et 200). De nombreux facteurs expliquent cette péjoration, notamment la massification des voyages devenus banals et beaucoup plus sécuritaires. Or, du moment que quelqu'un visite un lieu par plaisir ou pour sa culture, il « ne peut pas ne pas être touriste, du moins peut-il essayer *de l'être moins que d'autres...* » (*idem* : 221) L'industrie touristique fonctionne ainsi comme une « Église » œcuménique qui, tôt ou tard, finit par récupérer les formes dissidentes, hérétiques, marginales. Le « tourisme expérimental » sacralise des lieux méconnus ou des pratiques inhabituelles de ceux-ci en les considérant comme plus authentiques, mais cette préférence peut provoquer un engouement ainsi que, par conséquent, une falsification et un élargissement de l'univers touristique¹⁹. Ce problème n'est pas étranger aux arts. Il ressemble à la dynamique qui fait passer certaines formes d'avant-garde vers le champ culturel de production de masse. La proposition artistique de *Bienvenue à* d'attribuer à un quartier urbain un imaginaire déroutant peut donc être considérée, sans ironie, comme une activité de « récréotourisme initiatique », c'est-à-dire un tourisme inusité.

Écotourisme et effondrement du sens coutumier du pèlerinage

Un an après la version montréalaise de *Bienvenue à*, Choinière situe son déambulatoire audioguidé suivant dans une atmosphère beaucoup plus sereine : le parc du Mont-Royal, un après-midi d'automne. L'allocutaire d'*Ascension : pèlerinage sonore sur le mont Royal* est identifié comme un pèlerin chrétien. Or, d'un point de vue ethnologique, les pèlerins contemporains sont davantage des touristes s'identifiant à la figure révolue du pèlerin. On oublie à quel point le pèlerin n'était pas libre, que la lenteur et la durée de la marche, l'inconfort, l'insalubrité, le danger et l'incertitude n'étaient aucunement des choix,

mais d'« inévitables servitudes » (Urbain, 1991 : 123). La conception contemporaine du pèlerinage d'autrefois est faussée par la projection sur celui-ci de l'idée de la contemplation des paysages. Or, la sensibilité nécessaire à cette contemplation est un phénomène de société très récent, étroitement lié à l'évolution du tourisme (*idem* : 136). Autrefois, la valeur sacrée reposait plutôt sur la mortification corporelle que s'imposaient les pèlerins, dans une logique de martyr et de pénitence christique, qui n'a aucune commune mesure avec le confort des marcheurs d'aujourd'hui (Le Breton, 2000 : 69). Néanmoins, il n'est pas antinomique de considérer le pèlerinage d'aujourd'hui comme un tourisme, puisque ce dernier n'est pas incompatible avec le sacré, bien au contraire. C'est sa forme la plus industrielle qui lui confère un aspect profane, voire profanatoire.

Trois des voix d'*Ascension* sont des personnalités historiques qui ont gravi la montagne, conformément au principe d'identification des pèlerins à des personnalités mythiques qui ont marché dans le même chemin (L'Allier, 2004 : 22). Néanmoins, *Ascension* met graduellement en doute ce sacré, le problématise et mène ultimement à un effondrement de la signification noble et religieuse attachée traditionnellement au mont Royal, notamment avec les propos agnostiques d'un jeune suicidaire. À bien des égards, le texte de Choinière détourne le contenu conventionnel de l'Histoire pour lui faire servir un tout autre propos. Par exemple, il aurait été de circonstance de parler de George Étienne Cartier lorsqu'on passe devant son monument, composé de plusieurs statues. Mais le texte attire notre attention uniquement sur une femme ailée qui trône à son sommet avec une couronne de Laurier à la main, personnifiant la « Renommée ». La guide affirme même que c'est à l'allocutaire que la Renommée tend sa couronne. L'élévation de la montagne apparaît également, selon plusieurs personnages de la trame sonore, comme un symbole de domination, de prestige pour le marcheur ou la marcheuse qui monte au sommet, mais elle n'est pas un gage de l'appropriation littérale de ces valeurs. Ainsi, le panorama est un attrait touristique populaire parce qu'il offre un sentiment de puissance (Urbain, 1991 : 139). Or, ce point de vue est absent au sommet du mont Royal, parce qu'il est davantage un plateau boisé qu'un pic dégagé²⁰. De plus, le dernier monologue est tenu par Choinière 33, c'est-à-dire la voix de l'auteur lui-même à l'âge christique où il écrivait la pièce. Ce décrochage vient gâcher toute possibilité d'un apogée cathartique à la vue de la croix qui, selon le personnage-auteur, a l'air d'« une tour Eiffel ratée. [...] Il faut faire de grands monuments pour donner courage aux désespérés. / Tu te jettes en bas de ça pis t'es même pas sûr de mourir. » (AS : 58)

Certes, *Ascension* présente un effondrement de la vision chrétienne du monde, mais la nature semble être une valeur refuge. La nature est valorisée par plusieurs passages de la performance d'un point de vue écologique, préchrétien, affectif, récréatif et artistique. Ces rapports à l'espace permettent autant d'avenues parallèles au tourisme coutumier,

notamment celle de se concevoir comme un écotouriste, lequel peut être qualifié de « touriste de l'intime » (Breton, 2004 : 77) tant sa relation à l'espace se veut discrète et tout à fait à l'opposé d'un tourisme bruyant et tape-à-l'œil. Toutefois, ces significations et ces usages de l'espace comportent une part d'ambivalence dans la pièce de Choinière. Le monologue de Frederick Law Olmsted, l'architecte qui a conçu l'aménagement du parc, attire notre attention sur l'insuffisance de la préservation naturelle du lieu, qui a été fortement domestiqué et remodelé. Sa voix fantôme déplore aussi les nombreux cas où on a dérogé à cet objectif de préservation, en faisant allusion à la vaste coupe à blanc de 1954 (en nous invitant à constater la jeunesse de la plupart des arbres qui nous entourent) ou à celles sur le reste de la montagne²¹, voire le reste de l'île. Aussi, avant d'arriver au parc, le voyage réel en métro est jumelé à une remontée temporelle imaginaire de quatre siècles. Durant le trajet, le bruitage d'ambiance de la bande sonore passe du bruit d'un métro actuel à celui d'un tramway électrique des années 1920, puis à celui d'un tramway à chevaux des années 1850. Au moment de revenir à la surface, au XVII^e siècle, la station de métro Parc est représentée sur le plan sonore comme s'il s'agissait d'une grotte souterraine en pleine forêt vierge (AS : 10-11). Cette ambiance sonore de chute d'eau, de rivière, d'animaux et de feuillage produit un contraste critique avec l'absence presque totale de végétation et de cours d'eau dans ces mêmes lieux au moment de la déambulation.

Toutefois, même la valorisation de l'écologie est noyée par le pessimisme radical des derniers monologues. Le personnage-auteur se montre incertain qu'il vaille la peine de valoriser de quelque façon que ce soit le mont Royal. À l'effondrement de la croyance en la valeur signifiante du lieu, ce monologue ajoute l'effritement de la confiance en l'art comme moyen de recréer du sens. En s'attaquant de l'intérieur à sa propre œuvre, Choinière porte atteinte non seulement au pacte de fiction nécessaire au plaisir de la rêverie, mais aussi à la légitimité de la pièce. Plutôt que d'adhérer à cette autocritique mise en abyme, je préfère interpréter ce décrochage métathéâtral comme un moyen supplémentaire de provoquer, d'inciter le promeneur ou la promeneuse à trouver lui-même ou elle-même une signification à son parcours, en évitant d'en offrir une interprétation qui fasse office de « message », de solution claire au problème du lieu. En outre, la succession de monologues de personnages très différents en termes d'époque, de préoccupations et de mentalités, qui entretiennent entre eux – à part l'activité commune de monter la montagne – des liens particulièrement ténus, contribue à donner des représentations divergentes et irréconciliables du monde. Ce dialogisme particulièrement ouvert, jumelé à la nécessité pour le spectateur d'être actif et de se faire sa propre interprétation du sens des lieux traversés et de l'objectif de son « pèlerinage », me semblent faire d'*Ascension* une œuvre représentative de l'esthétique de la divergence dont il est question dans ce dossier.

Déambulatoires audioguidés et altérité

Quoiqu'il en soit, *Ascension* – tout comme *Bienvenue à* et les autres déambulatoires de Choinière – participe positivement à l'enrichissement de l'imaginaire des lieux en proposant un supplément de sens au travers d'anecdotes, de récits, de pensées et de fragments historiques plus ou moins près du réel et parfois complètement fantaisistes. Même les trois personnages d'*Ascension* qui sont des personnalités historiques se font prêter des pensées non vérifiables sur leur passé personnel, qui s'écartent de l'idée d'une grande signification des faits historiques. Le fait de s'identifier à un personnage situé dans un autre temps et parlant d'un temps antérieur oblige l'auditeur à procéder à des doubles retours en arrière : concevoir à la fois le lieu perçu au moment présent (en 2006), à l'époque de l'énonciation et à celle du propos énoncé. Cette superposition de trois temps fait paraître le mont Royal hétérotopique ou plutôt « hétérochronique » (Foucault, 1994 [1984] : 759). La fabrication d'hétérotopies ou d'hétérochronies consiste principalement en la projection d'espaces imaginaires différents sur un espace réel qui viennent ainsi l'enrichir, voire incitent à le transformer²².

De manière plus ciblée, Foucault désigne notamment comme hétérotopiques les bibliothèques et les théâtres, en tant qu'ils sont à la fois des lieux concrets, mais qu'ils ouvrent simultanément sur une multitude d'espaces de mémoire et d'imaginaire (Foucault, 1994 : 758-759). Les déambulatoires audioguidés procèdent de manière comparable, mis à part que les lieux réels empruntés ne sont pas neutres ni officiellement prévus à cette fin, une neutralité et un caractère conventionnel qui permettent normalement d'oublier l'espace de la salle théâtrale. De même, les parcours touristiques conventionnels superposent un discours documentaire et souvent légendaire sur les rues, mais sans procéder à la défamiliarisation qu'apporte le caractère littéraire et artistique des œuvres de Choinière. Plutôt que de chercher à harmoniser ou à gommer la divergence inévitable entre le discours et l'espace appréhendé, tout à l'opposé, Choinière base son esthétique sur leur inadéquation. Plusieurs passages, surtout dans *Bienvenue à* où l'identité de l'allocutaire est problématique, provoquent un fort effet de friction entre l'espace scénique (la ville réelle) et l'espace dramatique (la ville imaginaire ou fictionnalisée par la bande sonore). Le personnage désigné comme allocutaire du discours semble halluciner une autre ville dans celle qu'il visite, mais la totalité des éléments de la fable ne demeurent pas invisibles au promeneur ou à la promeneuse, puisque plusieurs référents sont bien présents comme éléments de décor ou comme figurants. De plus, l'espace-temps appréhendé est tangible, l'action de la marche est concrète et cela, même si on peut avoir l'impression de suivre automatiquement les indications d'itinéraire.

Cette agentivité du *spect-acteur* ou de la *spect-actrice* est mise en évidence surtout à un moment de *Bienvenue à*. Sur un banc, dans le parc Baldwin, on rencontre « l'homme avec

un chien », qui serait le père du personnage. À ce moment décisif, il faut interrompre l'audioguide et écouter l'homme raconter l'histoire du parc Baldwin. Sans écouteurs, le temps de la pièce n'est plus régi par les durées invariables des plages de la trame sonore. Le dialogue et une interaction improvisée avec cet homme sont possibles. De surcroît, le lieu du spectacle n'est plus du tout « fermé », c'est-à-dire que le privilège d'assister à la performance de l'acteur peut être partagé avec n'importe quel passant. La coïncidence entre les indications et l'environnement perçu produit à la longue l'impression que le temps est rigoureusement contrôlé par la production. Or, cet épisode permet une certaine liberté d'action quant à la durée de l'activité. L'homme au chien indique de reprendre l'écoute de la trame sonore seulement après s'être rendu au 4344, rue Fullum. À cet endroit, la bande-sonore indique de s'approcher près de la fenêtre du salon de la maison située à cette adresse. Cette action solitaire incite le promeneur à franchir la limite de l'espace public, le pousse à empiéter et épier là où il sait que des personnes bien réelles habitent. En l'absence de la voix liée au déroulement de la fiction, il paraît engagé malgré lui dans un rêve bien trop réel. Bref, les procédés scéniques mentionnés précédemment provoquent une confusion entre réel et fiction, mais aussi entre soi et l'autre, puisque les actions du personnage principal sont à la fois décrites et commandées à la deuxième personne. Une proximité comparable est recherchée dans *Ascension* : les allocutaires sont des confidents imaginaires des pensées des personnages, ce qui donne à la relation que l'auditeur ou l'auditrice entretient avec eux un aspect télépathique.

Cet accès intime à la voix de l'autre, transmise au plus près de l'oreille, peut être vue comme une manière de réagir à l'une des caractéristiques fondamentales de l'urbanité, c'est-à-dire l'altérité. Notamment pour Yves Chalas, ce qui est urbain, c'est toujours l'Autre (2000 : 36) : il semble toujours y avoir des villes ou des quartiers plus urbains que les siens, toujours quelqu'un de plus urbain que soi. On ne s'approprie jamais totalement la ville qu'on habite, surtout ses lieux d'affluence, car ils ne peuvent appartenir à personne (Chalas, 2000 : 68). La ville, surtout si elle est grande, comporte des lieux d'altérité nombreux et inévitables. Selon Louis Wirth ([1938] 1990), cette altérité est généralement associée aux critères du nombre et de la densité. Or, une population nombreuse dans un espace restreint n'est atteignable que par l'immigration interurbaine ou internationale et par l'exode rural, ce qui produit une société diversifiée et cosmopolite, phénomène encore plus vrai en Amérique du Nord et de nos jours. Cette hétérogénéité est amplifiée, sous un autre aspect, par la plus grande diversité d'emplois et d'activités qu'offrent normalement les villes. En somme, la ville se définit par la cohabitation d'individus inconnus les uns aux autres et différents les uns des autres. C'est selon ce principe que la mise en valeur de la pluralité des points de vue personnels sur l'espace, dont aucun ne possède le monopole de sa signification, incite le *spect-acteur* à percevoir le lieu sous quantité de facettes imaginaires. Ce point de vue pluriel est cohérent avec la logique de la foule, c'est-à-dire

avec le fait que l'espace public urbain soit partagé par une multitude de passants qui ne se connaissent pas. Bref, non seulement ces performances semblent adopter une esthétique de la divergence, mais elles révèlent le caractère foncièrement urbain de cette esthétique.

En conclusion, si *Bienvenue à* et *Ascension* déconstruisent le sens et la valeur de l'espace urbain, c'est pour mieux nous inviter à les rebâtir par nous-mêmes sur de meilleures fondations. Cet appel à la réflexion est encouragé par le jeu transgressif avec les conventions théâtrales et la frontière de la fiction. Cette transgression se résume surtout en un statut ambigu par rapport à deux catégories d'activités culturelles : les déambulatoires audioguidés de Choinière sont à la fois de la performance théâtrale et du tourisme. Cette forme de performance non exclusivement théâtrale provoque une perte de repères incomparable avec ce qu'une pièce frontale, présentée dans une salle, peut provoquer. C'est donc avec une défamiliarisation radicale que ces pièces montrent que Montréal est l'une de ces villes dont les lieux peuvent, qu'ils soient trop fréquentés par les touristes ou au contraire totalement délaissés par eux, se prêter à de riches fabulations. Tout comme elles comportent une part autoréflexive quant à leur art, ces performances participent de l'intérieur à la critique du tourisme en tournant en dérision ses valeurs commerciales et conservatrices. Mais comme toute critique interne, elle prend le risque d'une certaine collaboration avec le système qu'elle tente de réformer. Ce tourisme expérimental pourrait n'être qu'une étape de l'élargissement du tourisme mercantile, ou encore demeurer une fausse piste financée temporairement dans le but de découvrir de nouvelles formes d'activités culturelles lucratives, comme un « show en état d'apesanteur diffusé d'une navette spatiale » (AS : 55), ironise Choinière en mise en abyme. Résolument complexes, les déambulatoires audioguidés d'Olivier Choinière font ressentir, par le malaise ou l'ironie, la difficulté d'établir une relation durable et significative aux espaces urbains contemporains.

Notes

1. Il s'agit de l'acronyme de « l'Activité Répétitive Grandement Grandement Libératrice ». ARGGL s'est d'abord fait connaître pour trois pièces de théâtre d'été atypiques, présentées sur le toit du Théâtre d'Aujourd'hui, *Tsé-tsé* (août 2000), *Agromorphobia* (août 2001) et *Jocelyne est en dépression* (août 2002). Après cette troisième pièce, beaucoup moins légère et d'ailleurs publiée chez Dramaturges (2002), la compagnie se tourne vers un théâtre de rue expérimental pour lequel le diminutif « l'Activité », qui paraît plus crédible, est de plus en plus employé par Choinière jusqu'à devenir, depuis la pièce *Vers solitaire (out)* en avril 2008, le nouveau nom de la compagnie.

2. Olivier Choinière, « L'Activité », sous la rubrique « Compagnies résidentes », dans *Aux Écuries*, 2009, *Aux Écuries*, en ligne, <<http://www.auxecuries.com/compagnies.html>>, consulté le 28 juillet 2009.
3. Ce mot-valise issu de la fusion de « spectateur » et d'« acteur » est employé abondamment dans les didascalies des textes pour insister sur le caractère actif des participants.
4. La pièce a été commandée pour célébrer le 130^e anniversaire de la fondation du parc du Mont-Royal, et ses référents sont étroitement liés à cet événement. Prévu pour le 24 mai 2006, le projet a été annulé par la Ville, mais Choinière a tout de même obtenu des fonds pour le présenter en s'associant à la Maison de la culture Côte-des-Neiges. Le déambulatoire commence par un trajet en métro vers l'est, sur la ligne bleue, de la station Côte-des-Neiges jusqu'à la station Parc, puis en autobus jusqu'à l'entrée principale du parc. L'essentiel du parcours suit le sentier Olmsted, qui mène au sommet.
5. La première version a été présentée à Shawinigan en 2004. La deuxième version, que j'ai retenue pour cette analyse, a été présentée à Montréal d'août à octobre 2005. La troisième version a été présentée en français et en anglais à Ottawa en 2007. Une quatrième version a eu lieu à Mulhouse, en France, de la fin mai au début juin 2009.
6. Il s'agit d'un baladeur ou d'un lecteur de MP3, mais les didascalies des textes utilisent le terme « audioguide », selon le mot couramment employé pour désigner l'accessoire qui donne des commentaires sonores dans les musées.
7. Olivier Choinière (2006), *Ascension : pèlerinage sonore sur le mont Royal*, texte inédit, p. 4. Désormais, les références à ce texte seront indiquées par le sigle AS suivi du folio.
8. Aucun terme français ne marque aussi clairement la singularité économique de ce statut d'artiste de rue que le terme « *busking* », par opposition à des spectacles gratuits financés par l'État ou par un autre organisme. Je m'inspire ici de Bim Mason : « *This is a word that may not be familiar to those outside Britain. Buskers are those who do shows and then collect money from the audience rather than being paid by a fee or through box-office receipts.* » (1992 : 8)
9. Les déambulatoires audioguidés s'apparentent aussi à deux autres catégories de théâtre de rue mobile, moins traditionnelles, définies par Bim Mason (1992), les parcours théâtraux, ou « *journeys* » (ch. 13), dans lesquels un public peu nombreux est invité par un petit nombre de comédiens à se déplacer dans plus d'un lieu scénique, ainsi que le théâtre d'infiltration, ou « *walkabout* » (ch. 15), dans lequel les comédiens se mêlent au public de sorte que celui-ci ne puisse former un groupe distinct du spectacle. Toutefois, la fonction de guide des parcours théâtraux est assumée par une voix enregistrée plutôt que par une vraie personne. De plus, ce sont les spect-acteurs qui « *infilrent* » la foule, et cette dernière ne les considère nullement comme des acteurs, ni même comme des spectateurs, parce qu'ils sont seuls à interpréter ce qui se passe autour d'eux comme un spectacle.
10. Un mois avant *Bienvenue à*, en mai et juin 2004, puis en reprise en 2005, la troupe de théâtre d'intervention Mise au Jeu offrait la pièce *Je ne sais pas si vous êtes comme moi* dans le cadre du Festival de Théâtre des Amériques. Il s'agissait d'un déambulatoire avec audioguide se déroulant dans les rues de Montréal et prévoyant des rencontres avec des acteurs au long du parcours.

11. Son plus récent déambulatoire audioguidé fait exception, il ramenait l'audioguide à l'intérieur d'une exposition muséale. *Marche sur ma tombe*, présenté du 4 décembre 2008 au 12 avril 2009, est une commande du Musée national des beaux-arts du Québec pour le volet des activités de performance de l'exposition « C'est arrivé près de chez vous : L'art actuel à Québec ».

12. Choinière n'est pas le seul ni le premier à sortir l'audioguide des musées. Depuis 1995, l'artiste Janet Cardiff a développé et fait connaître le concept des « *audio walks* » avec des musées et des galeries d'art comme ports d'attache, mais sans comédiens sur le parcours. Farine Orpheline, qui se définissait comme un organisme de performance multidisciplinaire jusqu'à sa dissolution en 2008, a également présenté un déambulatoire audioguidé à Montréal avant Choinière, *Coïncidence d'un potentiel infini* (2003), lui aussi sans comédiens sur le parcours.

13. Voir à ce sujet mon article « Distinguer le théâtre d'intervention du théâtre engagé » (Ducharme, 2009b : 109-126).

14. Choinière est fort probablement influencé par Guy Debord, y compris dans ses pièces en salle, car il a placé en exergue de *Félicité* une citation de cet intellectuel français : « L'aliénation du spectateur au profit de l'objet contemplé (qui est le résultat de sa propre activité inconsciente) s'exprime ainsi : plus il contemple, moins il vit ; plus il accepte de se reconnaître dans les images dominantes du besoin, moins il comprend sa propre existence et son propre désir. L'extériorité du spectacle par rapport à l'homme agissant apparaît en ce que ses propres gestes ne sont pas à lui, mais à un autre qui les lui représente. C'est pourquoi *le spectateur ne se sent chez lui nulle part, car le spectacle est partout.* » (Guy Debord, cité dans Olivier Choinière [2007b : 5]) C'est moi qui souligne.

15. Le terme anglais « *pseudo-places* » est employé à plusieurs reprises par Edward Charles Relph (1976) pour désigner ce genre de solution lacunaire au « *placelessness* », c'est-à-dire au manque de sensibilité, de sens et de valeur accordés aux lieux, une attitude collective qui est la source de ce que Marc Augé (1992) appellera plus tard en français les « non-lieux ».

16. Pour mieux situer le déroulement des déambulatoires, on se référera aux annexes 1 et 2 de mon mémoire, dans chacune desquelles un tableau indique toutes les étapes du parcours correspondant aux différentes étapes du texte de la bande sonore.

17. Les notions de *topophobie* et de *topophilie*, c'est-à-dire le malaise ou au contraire le bien-être que suscitent des lieux, sont théorisées par Yi-Fu Tuan (1979).

18. Olivier Choinière (2005a), *Bienvenue à (une ville dont vous êtes le touriste)*, Montréal, Centre des auteurs dramatiques, p. 22. Désormais, les références à ce texte seront indiquées par le sigle *BÂ* suivi du folio.

19. Urbain (1991 : 205) s'appuie sur une étude de MacCannel, « qui distingue 5 stades de valorisation et donc de "fabrication" des sites touristiques : celle du baptême (première reconnaissance, expertise) ; celle de l'encadrement et de la surévaluation (exposition, aménagement) ; celle de l'enclassement (protection) ; celle de la reproduction mécanique (cartes postales, bibelots) ; et celle de la reproduction sociale (célébrité régionale, nationale ou internationale) ». Voir Dean MacCannel (1976), *The Tourist. A New Theory of the Leisure Class*, New York, Schocken Books, p. 42-46.

20. Il ne faut pas confondre le sommet avec le Belvédère, situé un peu plus bas et trop tôt dans le déambulatoire pour être considéré comme l'aboutissement du parcours.
21. De nos jours, 70 % du couvert forestier du mont Royal a été détruit (Dijk, 1993 : 7) ; une importante superficie est occupée par les cimetières Mont-Royal et Notre-Dame-des-Neiges (le parc ne couvre que 14 %). Avec cette faible préservation, l'histoire du lieu peut être vue comme celle de la domination graduelle de l'urbanisation au détriment de la nature. On comprend donc mieux qu'*Ascension* hésite à glorifier la fondation du parc.
22. Michel Foucault a proposé ces concepts dans sa conférence « Des espaces autres », le 14 mars 1967, dont il n'a autorisé la publication qu'en 1984. Pour les définir, il écrit : « L'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles [...]. Les hétérotopies sont liées, le plus souvent, à des découpages du temps, c'est-à-dire qu'elles ouvrent sur ce qu'on pourrait appeler, par pure symétrie, des hétérochronies ; l'hétérotopie se met à fonctionner à plein lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel » ([1984] 1994 : 758-759).

Bibliographie

- ARONSON, Arnold (1981), *The History and Theory of Environmental Scenography*, Ann Arbor (États-Unis), UMI Research Press.
- AUGÉ, Marc (1992), *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil.
- BERGER, Patrick et Jean-Pierre Nouhaud (2004), *Formes cachées, la ville*, Lausanne (Suisse), Presses polytechniques et universitaires romandes.
- BIET, Christian et TRIAU, Christophe (2006), *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard.
- BOAL, Augusto ([1966] 1996), *Théâtre de l'opprimé*, Paris, La Découverte et Syros.
- BRETON, Jean-Marie (dir.) (2004), *Tourisme, environnement et aires protégées : Antilles-Guyane, Haïti, Québec*, Pointe-des-Châteaux (Guadeloupe), Karthala.
- CHALAS, Yves (2000), *L'Invention de la ville*, Paris, Anthropos.
- CHAUDOIR, Philippe (2000), *Discours et figures de l'espace public à travers les « arts de la rue » : la ville en scènes*, Paris et Montréal, L'Harmattan.
- CHOINIÈRE, Olivier (2007a), *Bienvenue à (une ville dont vous êtes le touriste)*, [version en français pour la ville d'Ottawa], texte inédit.
- _____ (2007b), *Félicité*, Montréal, Dramaturges Éditeurs.
- _____ (2006), *Ascension : pèlerinage sonore sur le mont Royal*, texte inédit.
- _____ (2005a), *Bienvenue à (une ville dont vous êtes le touriste)*, Montréal, Centre des auteurs dramatiques.

- _____ (2005b), *Bienvenue à (une ville dont vous êtes le touriste)*, pièce de théâtre filmée avec montage, prod. Ève Marchand, Montréal, document inédit, DVD, 77 min 21 s, son, couleur.
- _____ (2003), *Beauté intérieure*, suivi de *Chien savant* et de *Two thousand mile end*, Montréal, Dramaturges Éditeurs.
- COHEN-CRUZ, Jan (dir.) (1998), *Radical Street Performance : An International Anthology*, Londres et New York, Routledge.
- DIJK, Petronella van (dir.) (1993), *Le mont Royal revisité : le chemin Olmsted*, Montréal, Centre de la Montagne.
- DUCHARME, Francis (2009a), « L'imaginaire de l'espace urbain montréalais dans *Bienvenue à et Ascension*, deux déambulateurs audioguidés d'Olivier Choinière ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal.
- _____, (2009b), « Distinguer le théâtre d'intervention du théâtre engagé », *Postures : L'engagement : Imaginaires et pratiques*, actes du colloque de l'Association étudiante des cycles supérieurs en études littéraires de l'UQÀM du 14 mars 2008, n° hors série (printemps), p. 109-126.
- FOUCAULT, Michel ([1984] 1994), « Des espaces autres », *Dis et écrits : 1954-1988*, Paris, Gallimard, t. IV (1980-1988), p. 752-762.
- GARNIER, Alain (1984), *Les nouvelles cités dortoirs : l'expansion de la maison individuelle périurbaine*, Lausanne (Suisse), Presses polytechniques romandes.
- L'ALLIER, Alexis (2004), « La déambulation, entre nature et culture », dans André Carpentier et Alexis L'Allier (dir.), *Les écrivains déambulateurs : poètes et déambulateurs de l'espace urbain*, Montréal, Université du Québec à Montréal, Centre de recherche Figura sur le texte et l'imaginaire.
- LE BRETON, David (2000), *Éloge de la marche*, Paris, Métailié.
- MASON, Bim (1992), *Street Theatre and Other Outdoor Performance*, Londres et New York, Routledge.
- PAVIS, Patrice (2004), *Dictionnaire du théâtre*, éd. rev. et corr., Paris, Armand Colin.
- RELPH, Edward Charles (1976), *Place and Placelessness*, Londres, Pion.
- SCHLOSSMAN, David A. (2002), *Actors and Activists : Politics, Performance, and Exchange Among Social Worlds*, Londres et New York, Routledge.
- TOMAS, François (2003), *Les temporalités des villes*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne.
- TUAN, Yi-Fu (1979), *Landscapes of Fear*, Minneapolis (États-Unis), University of Minnesota Press.
- URBAIN, Jean-Didier (1991), *L'idiot du voyage : histoires de touristes*, Paris, Plon.
- WIRTH, Louis ([1938] 1990), « Le phénomène urbain comme mode de vie », trad. et prés. par Yves Grafmeyer et Isaac Joseph, dans Yves Grafmeyer et Isaac Joseph (dir.), *L'École de Chicago : naissance de l'écologie urbaine*, Paris, Aubier, p. 255-281.



Gilbert David
Université de Montréal

Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la
culture québécoises

Monodrame et performance autofictionnelle dans les créations en solo de Marie Brassard

L'acteur idéal saurait concevoir et nous représenter les symboles parfaits de tout ce qui est dans la nature (Craig, 2004 : 44).

63. *Entreprendre la radiographie du langage à travers le corps révélateur de l'espace, entendre les sons du langage raisonnant dans la matière, apercevoir soudain le drame spatial de la parole, son croisement avec la matière, sa sexualité avec l'espace* (Novarina, 2006 : 37).

Le spectacle en solo n'est-il pas le lieu par excellence pour comprendre jusqu'à quel point un « corps parlant » (Felman, 1980) peut se soustraire à l'univocité monologique ? Avec la multiplication frappante des spectacles qui mettent en présence un seul protagoniste et des spectateurs – du monologue au one-man-show, en passant par le conteur –, il faut réserver une place à part aux créateurs qui, à des degrés divers, pratiquent l'art de la performance. Pour ce type de solo, il convient en effet d'adopter une approche autre, comme nous y invite Hans-Thies Lehmann :

On peut considérer comme une règle que dans le théâtre postdramatique ou dans l'art de la performance de l'époque actuelle, on offre aux spectateurs la chance et l'inconvénient de faire l'expérience de déterminer, de constituer eux-mêmes leur disposition et leur pré-disposition, ainsi que de décider eux-mêmes

comment se comporter face à ce qui leur est présenté, et avec quelle orientation de l'attention, à quel niveau et avec quelle intensité de participation définir leur propre position (Lehmann, 2008 : 24 ; les italiques sont de l'auteur).

Dès lors qu'un créateur en solo comme Marie Brassard assume solidairement les fonctions d'auteur-acteur-agenceur scénique (AAA)¹, la question se pose quant à la nature de son investissement en tant que sujet : d'une part, sous l'angle performanciel² – par exemple, ce qui fait qu'il serait *et* ne serait pas un « personnage/figure » ou en quoi il serait ou non un « corps fictif » (Barba et Savarese, 2008 : 25-26) ; d'autre part, dans une perspective performative, dans la mesure où, pour s'adresser directement au public, pour le prendre à témoin voire pour l'interpeller en tant que présence réelle, il ne saurait que dévoiler son altérité constitutive. Or, que devient ce dialogisme fictionnel lorsque d'autres émetteurs interviennent – du musicien-sonorisateur au vidéaste, en passant par les concepteurs de la scénographie – dans l'espace imaginaire du narrateur-performeur matriciel ? En outre, ces productions en solo se démarquent souvent par leur approche intermédiaire, notamment en ce qui concerne les jeux de rêve ou les projections fantasmatiques dont Marie Brassard imprègne volontiers ses propositions scéniques par le truchement de diverses technologies. Afin de dégager les configurations que libère une telle écriture dramatico-scénique, je prendrai appui sur une série de quatre créations, dont trois solos, de Marie Brassard, soit *Jimmy, créature de rêve* (2001), *La noirceur* (2003)³, *Peepshow* (2005) et *L'invisible* (2008-2009)⁴.

Explorations du monodrame

Marie Brassard a pratiqué deux formes de monodrame⁵ jusqu'à maintenant. La première où elle assume toutes les figures de la fiction par le biais d'un processeur qui lui permet d'attribuer une voix distincte à chacune d'elles (*Jimmy, créature de rêve, Peepshow*) et la deuxième (*La noirceur*), où elle a un partenaire en chair et en os dont les interventions prennent en charge les êtres masculins de la fiction, mais où le point de vue reste cependant celui de la narratrice et conceptrice qu'est Marie Brassard. Quant au solo de *L'invisible*, il s'agit d'une production qui relève clairement du monologue intérieur, en ce qu'il donne à entendre et à voir « une manière d'autobiographie, fictive et instantanée, étudiant les limites floues de la réalité et de l'hallucination » (Hubier, 2003 : 108).

Par ailleurs, la *partition verbale* dans les créations concernées, lesquelles relèvent clairement d'une dramaturgie de l'acteur⁶, gagne à être mise en relation avec le dispositif qui fonctionne à la manière d'une chambre d'écho. En effet, si la frontalité est ici une constante de la scénographie, la perception de l'espace y est fortement *dilatée* par le truchement d'un système d'amplification et de modification de la voix ; cela permet de créer de nombreux effets de présence et de nombreuses identités vocales, allant jusqu'à

envelopper le spectateur dans une sorte de cocon sonore, tout particulièrement pour les deux versions de *L'invisible*. Cette forme de présence hallucinée, parfois même spectrale, ne doit pas être confondue avec le monologue intérieur, car

le théâtre étant le lieu où, si proche que l'on soit de l'intériorité, celle-ci se donne à appréhender, malgré tout et dans le même temps, de l'extérieur (à la différence du monologue intérieur romanesque), le lieu donc où la focalisation interne ne peut-être totale – la seule psyché en laquelle tout finalement converge étant celle du spectateur (Danan, 2005 : 125).

Evreinof, pour sa part, avait pu souligner que « le monodrame se fixe pour but de donner un spectacle extérieur qui corresponde au spectacle intérieur du sujet de l'action » (Evreinof, 1999 : 158).

Il existe donc une dynamique, renforcée par la multiplicité des canaux expressifs, entre l'état psychique du sujet fictif, souvent démultiplié en créatures, dont on peut suivre les flux de pensée et les impressions plus ou moins énigmatiques, et le discours de l'acteur qui y superpose ses propres questions ou commentaires, tirant la fiction vers le métadrame. Cela dit, il n'est pas toujours commode de départager les deux niveaux en cours de représentation, c'est-à-dire entre Marie Brassard en tant que voix de la fiction et Marie Brassard actrice *in situ*... Et d'autant moins que l'enchaînement des événements ne respecte pas une logique causale stricte – ou « mise en intrigue » (Ricoeur, 1984 : 18) –, même s'il en reste des traces ici et là dans le matériau verbal de ces créations.

Scénarios oniriques

Face au déroulement tout en ellipses des spectacles en cause, il va de soi que le spectateur ne peut qu'être déstabilisé par les mouvements imprévisibles qu'y imprime le jeu de rêve en tant qu'exploration de l'intime qui « à l'inverse du domestique, du privé, exprime [une] relation tout extérieure – tout à l'extérieur de moi – au monde dont je suis fait » (Sarrazac, 2004 : 86).

La fiction a des conséquences... Dans l'obscurité de nos peurs, dans la zone de tous les secrets, dans les territoires où l'on ne peut nommer les choses, là où les enfants n'ont pas de nom, là où les êtres n'ont pas de nom, les sexes et les genres se confondent. / La nature, les êtres humains et les animaux, tout cela se mélange. / Et les particules de la lumière, les ondes sonores, les bruits de l'électricité et toutes les paroles qui ont été dites de tout temps, du premier son émis à la dernière syllabe que je prononce maintenant (*IN* : 12).

Cet extrait tiré de la séquence 16 de *L'invisible* (version 2009) attire l'attention sur le caractère onirique – que ce soit le rêve en tant que tel, le rêve éveillé ou la rêverie — de

toutes les créations de Marie Brassard. La scène ici – et, précisons-le, non la seule partition verbale – relève d'un scénario fantasmatique voire du dévoilement d'une Autre Scène, suivant le fameux *unheimlich* qui conduit Freud à pointer notamment que « ce qui paraît au plus haut point étrangement inquiétant à beaucoup de personnes est ce qui se rattache à la mort, aux cadavres et au retour des morts, aux esprits et aux fantômes » (Freud, 1985 : 246). Il n'est que de passer en revue les quatre créations de Marie Brassard pour s'en convaincre.

En 2001, un premier spectacle, *Jimmy, créature de rêve*, est créé au Festival de théâtre des Amériques. Marie Brassard y raconte l'histoire de Jimmy, un coiffeur homosexuel qui est né dans un rêve d'un général américain dont la mort subite est survenue au moment même où Jimmy allait embrasser le beau soldat Mitchell qu'il poursuivait de ses avances. Jimmy ne pourra connaître une renaissance onirique que par l'entremise d'une comédienne – Marie Brassard elle-même – qui, cinquante ans après le décès du général, fait sa rencontre dans ses propres rêves. Ce que ce résumé succinct – trop linéaire par rapport à la composition qui multiplie les ruptures et les hyper-connections spatio-temporelles⁷ – ne peut révéler, c'est le jeu performatif de Marie Brassard qui, par le truchement d'un micro branché sur un synthétiseur, parvient à donner une voix à chacune des figures fictionnelles de son récit. L'autre aspect de cette performance concerne l'extrême fragmentation du déroulement de l'action scénique, alors même que la source de toute l'énonciation est la seule comédienne, se prêtant à un jeu de rôles, pour ne pas dire un travestissement vocal, à la fois fascinant et vertigineux. Qui parle ici ? Car ce qui est au cœur de ce scénario performatif, c'est la plasticité même de l'identité d'un sujet, que ce soit en termes de « genre » (au sens de *gender*) ou de désir, et la porosité entre ce que l'on appelle le réel et le monde des rêves. Tout l'univers fictionnel de Marie Brassard tient à cette exposition fondamentale du sujet à des mondes parallèles, secrets, intimes. À vrai dire, ce théâtre est une invitation au voyage intérieur, là où « tout se mélange »...

Les deux spectacles suivants, *La noirceur* en 2003 et *Peepshow* en 2005, viendront confirmer l'intérêt accordé par Marie Brassard à la voix amplifiée et plus globalement à la cohabitation dans l'espace de bruits et de maquettes musicales, constituant un environnement sonore qui, par analogie, peut être rapproché de la technique picturale du *all-over* d'un Jackson Pollock. C'est à cette époque que commence sa collaboration avec Alexander MacSween qui sonorise et joue des morceaux de sa composition en temps réel avec la performeuse. Cet apport d'une partition sonore et musicale jouée *live* va infléchir considérablement le discours des œuvres en cause, en créant un espace de réverbération d'une « inquiétante étrangeté » : dans une telle chambre d'écho se répercutent les ondes sonores, ce qui contribue à solliciter davantage l'attention perceptive du spectateur, tantôt

immergé dans une ambiance élégiaque, tantôt soumis à des sons ou à des bruitages agressifs.

Le choix de digitaliser l'ensemble de l'énonciation verbale n'est pas sans conséquence sur la sensorialité même du récit qui se présente alors à nos oreilles comme un scénario où sont juxtaposées des séquences plurivocales, débrayées de l'usage habituel que l'on fait de la voix, tant au théâtre que dans la vraie vie. Faut-il pour autant parler de cet arrangement, clairement hétéromorphe, du fait de son inscription dans un environnement musical, en termes de polyphonie ? Ce point sera discuté ultérieurement.

Disons encore quelques mots sur *Peepshow*, car Marie Brassard y a poussé plus loin que dans *Jimmy* et *La noirceur*, la dissociation entre sa propre voix et celles des « personnages » de sa fiction. Il est temps de souligner que la performeuse est cela même, en ce qu'elle se présente toujours implicitement en tant que Marie Brassard, à la fois artiste et citoyenne, à qui il arrive des choses. Jimmy, a pu confier la comédienne, lui est apparu dans l'un de ses rêves. On la croit sur parole ! Mais la véracité de cette affirmation est invérifiable. Il n'en est pas tout à fait de même pour les circonstances ayant conduit à la création de *La noirceur*, puisqu'il est possible de retracer le fait réel que fut l'éviction de locataires de lofts dans un immeuble industriel du centre-ville de Montréal au début des années 2000. Marie Brassard en a été victime elle-même. Quant à *Peepshow*, la comédienne n'identifie aucun ancrage dans sa vie réelle. Il s'agit dans ce solo, rappelons-le, d'un carrousel de personnages – on serait mieux avisé de parler de personnifications vocales – qui se donnent à entendre, sans que leurs voix n'en viennent à façonner une fable au sens strict – une fois entendu qu'il s'agit d'un hypertexte dérivé du conte *Le petit chaperon rouge* de Perrault. Ce montage de soli et de dialogues est rendu possible encore une fois par la manipulation technologique de la voix de la comédienne qui, sans jamais quitter son corps, si je puis dire, fait intervenir tour à tour Beautiful, Will le Loup, La Maîtresse [d'école] et quelques autres figures plus fugaces, en une configuration chorale. Sur le site web de la compagnie Infrarouge de Marie Brassard, on présente ainsi le spectacle : « *Peepshow* est une mosaïque où chaque petite pièce est une vision du désir. Mises ensemble elles forment un tableau particulier, tridimensionnel, à l'image d'un hologramme où chaque fragment contient le tout, épilé sous un angle différent.⁸ » Il est certes possible d'imaginer que Marie Brassard se serait inspirée de sa propre enfance (et de ses peurs enfantines) pour construire son scénario. Mais là s'arrête le chemin vers une source autobiographique directe. Les « je » multiples de ce conte moderne, dont la structure labyrinthique reprend le mode associatif du rêveur, est en même temps une méditation sur les zones troubles du désir. Nul doute qu'on se trouve en présence ici de l'un des thèmes de prédilection de Marie Brassard qui se travestit pour mieux dévoiler les secrets dont elle a gratifié ses créatures.

Tout se passe donc comme si la voix de chacune des créatures prenait congé de toute référence à un corps réel. Marie Brassard, bien sûr, donne à voir son propre corps, tout menu, mais ce que l'on entend est *et n'est pas corporisé*. Il s'ensuit que le spectacle procède de la dissociation de deux logiques habituellement convergentes : celles de la vue et de l'ouïe. Les créatures convoquées par la fiction sont pour ainsi dire dématérialisées et elles viennent hanter la comédienne qui en restitue les paroles, tel un médium qui serait à l'écoute d'âmes mortes, désormais errantes : rescapée du rêve d'un général frappé mortellement, ou réanimée à partir d'une simple photographie trouvée dans un loft dévasté, ou tout droit sortie d'un conte de Perrault ou encore imaginée par une chanteuse. Tous ces êtres mi-réels, mi-irréels sont comme en attente d'une seconde vie, et viennent, dans toute la fragilité de leur existence incertaine, peupler la quête d'un monde *autre*.

À l'évidence, c'est précisément la traversée de l'autre côté du miroir, la découverte d'une zone au-delà du visible qui a intéressé Marie Brassard pour sa conception de *L'invisible*, son solo le plus intimiste depuis *Jimmy*. On me permettra de citer ici un passage du compte rendu que j'ai fait de la première mouture de ce spectacle dans *Spirale* :

Marie Brassard, habitée depuis toujours par les figures du double, de l'alter ego et des présences occultes, s'est installée cette fois dans un ample environnement – scénographie de Simon Guilbault –, plongé dans une obscurité propice aux rêveries et aux visions fugaces. Tout l'espace forme une *camera obscura* où les images vont et viennent au gré des mouvements verticaux d'un micro sur pied, de ventilateurs, d'un fumigène, de néons ou de projecteurs, dotés d'une mystérieuse autonomie. Le dehors et le dedans sont ici interchangeables, et Marie Brassard fait ici office de plaque tournante dans une fantasmagorie qui convoque diverses traces mémorielles : celles de la ville de Berlin au premier chef, avec son Mur que l'Histoire a permis d'ériger puis de démanteler, mais qui est « toujours là », celles également d'un bar dans un hôtel borgne où se produisait naguère une chanteuse ou encore un tunnel où se fait entendre un « essaim de sanglots ». Par touches énigmatiques, la narratrice se voit envahie par des mondes parallèles qui la déstabilisent et la mettent en face d'une myriade de présences-absences, de forces souterraines ou pulsionnelles qui la fascinent, l'attirent et risquent à tout moment de l'anéantir, comme dans un mauvais rêve (David, 2008 : 54).

Or Marie Brassard n'a pas voulu s'en tenir à cette première version de l'opus et elle a constamment retravaillé son solo au fil de tournées subséquentes, au point où – les généticiens seront ravis de l'apprendre – j'ai dénombré six autres versions de la partition verbale de *L'invisible* depuis la création du 21 mai 2008 ! Je crois savoir ce qui explique cette abondance de repentirs et de réécritures de la part d'une auteure scénique qui « écrit en parlant », c'est-à-dire en enregistrant ses improvisations, une méthode qu'elle avait déjà pratiquée lorsqu'elle travaillait avec Robert Lepage. La comédienne, pour se renouveler, a poussé à l'extrême, me semble-t-il, le désir de *quitter son corps propre*, de s'en extraire pour faire advenir un état second qui correspond peut-être à ce que des anthropologues ont

appelé la condition post-humaine, dans la mesure où le corps est alors prolongé par des prothèses capables de décupler les capacités sensorielles d'un être humain⁹.

Récits de soi et jeux d'adresse(s) : un *moi* tendu entre subjectivation et déréalisation

Avec *L'invisible*, la trajectoire artistique de Marie Brassard semble avoir atteint un point de non-retour. Une telle mise à nu de la créatrice annonce une autre période où le chant pourrait sans doute avoir une importance accrue, de même que les manipulations visuelles de sa présence corporelle¹⁰. Quoi qu'il en soit, venons-en maintenant aux enjeux esthétiques des performances de Marie Brassard.

Je m'intéresserai à nouveau à la trame narrative des spectacles, à ce que cela raconte et comment cela est raconté, si tant est qu'on puisse dissocier ces deux niveaux. L'accès aux manuscrits de l'artiste favorise certes l'analyse de la structure fictionnelle et du discours des personnages, mais il faut se garder de leur attribuer une fonction centrale dans l'articulation de la performance – ce que Michael Kirby (1987) désigne par le concept de « *symbolized matrix performing* » : « *On stage actions which the spectator recognizes as "belonging to" a character, even though the performer continues to behave "as herself"* » (cité dans Schechner, 2002 : 148). En effet, il est absolument nécessaire devant un spectacle de type performatif de porter une grande attention aux relations établies entre le performeur et l'assemblée, d'autant plus s'il s'agit d'un théâtre axé sur l'écoute. Ainsi, Marie Brassard ne masque aucunement son rôle d'émettrice omnipotente : c'est en tant que créatrice démiurgique qu'elle s'adresse aux spectateurs. En fait, l'adresse externe qui la désigne comme embrayeur de l'événement spectaculaire s'accompagne du brouillage introduit par la multiplicité des adresses internes, puisque toutes les créatures de la performeuse ont aussi recours aux adresses : à Marie Brassard – en son for intérieur – ou bien à une autre créature de la fiction ou encore au public lui-même. Ce jeu d'adresses forme la base du dispositif performatif au sein duquel transitent des actes de langage mais aussi des signaux sonores, lesquels sont tout autant, sinon plus chargés d'affects que le discours proféré en tant que tel. Sans l'apport de la plurivocalité et de la musique environnementale, les spectacles en solo de Marie Brassard perdraient en effet une grande partie de leur aura, de leur impact et de leur intensité.

Il y a plus encore, et c'est ici qu'intervient la conception de l'identité du moi, que propose la psychanalyste et philosophe américaine Judith Butler. Sans l'exhibition par Marie Brassard de l'interpellation dont fait l'objet tout individu dans une société donnée pour se soumettre à la construction dominante de son « genre », on ne pourra pas repérer

la subtile subversion qui traverse ses spectacles, la tranquille mais résolue défense du droit à rêver, à imaginer, à créer et à désirer sans entraves. Toutefois, Judith Butler prend bien soin de souligner combien le « récit de soi » est une entreprise impossible pour le sujet :

Le « je » ne peut rendre compte de soi de manière définitive ou adéquate car il ne peut revenir sur la scène d'interpellation qui l'inaugure, ni raconter l'ensemble des dimensions rhétoriques de la structure d'interpellation au sein de laquelle on rend compte de soi (Butler, 2005 : 68).

C'est pourtant là tout l'art de Marie Brassard que de chercher une issue à ce *double bind* théâtral : raconter en jouant à partir des zones sensibles de sa propre opacité. Quand Butler affirme : « Le « je » ruine sa propre histoire, en dépit de ses intentions les meilleures » (Butler, 2005 : 68), elle désigne la condition d'un individu réel. Mais on peut penser qu'il existe une manière de ruser avec cette ruine du sujet par l'entremise de créatures imaginaires auxquelles est attribuée la responsabilité de témoigner des expériences et des pulsions du sujet créateur. Il s'ensuit que la partition verbale est ici fragmentaire pour désigner en creux ce qui restera à jamais indicible et, par conséquent, pour faire état de l'incapacité qu'a quiconque de tout dire – sans s'y résigner pour autant. Ce qui entraîne une espèce de torsion dans l'énonciation de l'artiste à travers le filtre de la *déréalisation* qui marque son identité performative : Marie Brassard est *et* n'est pas celle qui raconte, car elle cherche avant tout à toucher les auditeurs restés comme elle dans le noir, à la manière d'un chaman qui convoque les esprits – ses créatures mêmes. La salle peut alors se mettre en mode d'écoute, à condition que chacun des spectateurs accepte le contrat tacite qui lui est proposé. Pour s'en tenir à un autre exemple de « mise en condition » du récepteur, citons l'incipit de *Jimmy, créature de rêve* :

J'aime dormir. Quand j'étais petite, je ne redoutais pas l'heure du soir où mes parents m'envoyaient au lit : je savais que par le sommeil je pourrais accéder à l'univers des rêves et ça me plaisait.

Il y a quelques années, pendant deux ans, j'ai écrit mes rêves [...] et ce sont ces rêves que j'ai utilisés pour développer l'histoire de Jimmy.

Alors que je travaillais à l'écriture de la pièce, j'ai réalisé que je voulais écrire une pièce sur les rêves en empruntant un point de vue différent, où celui qui s'adresse à nous ne serait pas le rêveur mais le rêvé (*JCR*, 2).

Performance, dispositif et désubjection

Tournons-nous maintenant vers la notion de dispositif qui, du moins dans le cas de Marie Brassard, est susceptible d'éclairer les relations complexes qui se construisent au cours d'une performance donnée. Il faut remonter aux années 1960 pour voir naître les premières théories sur le théâtre environnemental, dont la performance aura été un

surgeon naturel. Richard Schechner, un praticien et théoricien états-unien, en a proposé alors une poétique déclinée en six axiomes¹¹. Je m'en tiendrai pour mon propos à deux de ces axiomes qui permettent de cerner, avant la lettre, ce que le dispositif propose en tant que mode alternatif de la relation scène-salle. Ainsi, Schechner affirme qu'il existe un continuum entre la « vie » et « l'art », du fait même que toute performance, où qu'elle ait lieu, s'appuie sur un ou des corps parlants et agissants dans un système complexe d'interactions (Schechner, 2008 : 121) et que, dans le cas d'une performance théâtrale, « toutes les composantes du spectacle parlent leur propre langue » (Schechner, 2008 : 143)¹².

Ces premières propositions qui ont eu pour mérite de questionner le mode de transmission autoritaire et univoque du théâtre traditionnel, et de valoriser une conception de l'acte scénique où chacune des composantes est dotée d'une grande autonomie, appellent des considérations complémentaires que j'emprunterai cette fois à une étude récente d'Arnaud Rykner sur l'usage du dispositif au théâtre. Le premier aspect du dispositif, selon ce dernier, concerne la spatialité. L'espace du dispositif n'a rien de décoratif, ce qui préserve « une certaine opacité du visible » (Rykner, 2008 : 93) pour reprendre la belle formule de l'auteur. Puis, à l'opposé du drame moderne qui instaure le fameux « quatrième mur », le dispositif se construit à partir de la présence réelle de spectateurs, et Rykner de préciser : « Il n'est [...] nullement nécessaire de faire bouger le public, de le forcer d'aller d'un point à un autre, pour faire dispositif [...] et l'immobilité n'empêche nullement l'ouverture psychique des espaces » (Rykner, 2008 : 94). Une troisième dimension a trait, enfin, à la manière dont le dispositif permet de faire coexister différents matériaux qui se désignent comme composantes d'un « processus continu et ouvert » d'où émerge « un nouvel espace de visibilité et d'écoute » (Rykner, 2008 : 100). En outre, Rykner met en relief la responsabilité qui incombe alors au spectateur devant une production relevant d'un dispositif :

Aux signes décodables de la représentation classique, le dispositif tend ainsi à préférer une certaine opacité du visible : le spectateur entre dans un espace sémantiquement ouvert, plutôt que de se voir proposer les clefs qui lui permettront de comprendre ce à quoi il va assister (Rykner, 2008 : 93).

En combinant les approches de Schechner et de Rykner, le dispositif permet de mieux saisir les particularités de l'écriture scénique de Marie Brassard. De *Jimmy, créature de rêve* à *L'invisible*, c'est à cette recherche d'un espace autre de visibilité et d'écoute que nous convie la créatrice. Prenons exemple, encore une fois, sur *L'invisible* qui installe d'emblée le spectateur en récepteur-confident d'un « corps parlant » que l'on distingue d'abord à peine dans l'obscurité. Les premiers mots proférés pourraient sembler nous parvenir d'outre-scène : une femme (Elle : Marie Brassard), après avoir joué des reflets et du son

insolite produit par un tissu métallique qu'elle manipule au-dessus de sa tête, fait entendre une phrase en forme de promesse : « Sous nos yeux, / Une feuille de Mylar / Devient un fantôme d'argent... » (IN, 2009 : 1).

Dans le sillage de ses spectacles précédents, mais cette fois avec le souci de faire s'entrechoquer des souvenirs que l'on soupçonne être personnels, et qui croisent le destin d'un auteur, J.T. LeRoy, pseudonyme dont s'est servie une chanteuse rock du nom de Laura Albert pour écrire des romans soi-disant autobiographiques, et qui, même une fois son imposture dénoncée, aurait déclaré avoir « toujours cru que J.T. LeRoy était une vraie personne qui existait à l'intérieur d'elle... » (IN, 2009 : 2). C'est la posture qu'adopte Marie Brassard en s'appropriant cet enfant prostitué, ce garçon inventé qui se travestit, et qui la nuit vient « marche[r] dans le champ de [s]on enfance » (IN, 2009 : 11). Dans cette œuvre méditative et intrasubjective, la lumière, autant que la musique, la vidéo et les objets interagissent, mais chacun *dans sa propre langue*, au service de l'imaginaire spirite et animiste du solo : par exemple, les projecteurs ou les micros sur pied s'animent comme par magie, des figures évanescentes apparaissent sur l'écran arrière, de soudains éclairs strient l'espace ou une mitraille stroboscopique éclate dans le noir. Tous ces messages lumineux ou cinétiques convoquent ainsi un monde parallèle où logent les rêves et les cauchemars, aussi bien que les spectres, les esprits et les ectoplasmes qui ne se résignent jamais à mourir – tous rendus sous nos yeux à une seconde vie par la créatrice qui les a reconnus comme ses semblables.

Par une stratégie qui vise, peut-on croire, à s'affranchir des apories du récit de soi, Marie Brassard prend ainsi appui sur une pluralité de figures qui ont pour effet de fractionner la fiction au profit d'une dialectique entre subjectivation et désobjectivation, transformant l'événement scénique en un processus continu de *dé-formation* (Sarrazac, 2004 : 140). On en trouve un exemple particulièrement éclairant dans *Peepshow* :

11. Le monstre

LE MONSTRE

Je suis prisonnier depuis si longtemps. Je ne retrouve plus le chemin pour sortir. C'est comme si j'étais tombé dans un trou. Tout est humide et froid autour de moi. Il n'y a rien à boire, rien à manger. La seule présence parfois : des araignées géantes qui courent le long des murs derrière moi. Elles me terrifient. J'ai arrêté de compter les jours. Je les marquais d'une ligne avec un couteau. Je ne dors presque plus. Parfois, des phrases se déposent dans mes pensées. Des expressions absurdes comme : *Ce que tu vois n'est ce que ce que tu vois*. Et je répète les phrases encore et encore jusqu'à ce que chacun des mots perde son sens.

Ce que tu vois n'est ce que ce que tu vois Ce que tu vois est ce que tu vois Ce que tu vois est ce que tu vois...

Le Monstre perd le sens des mots qu'il prononce. Ce qu'il dit devient lentement incompréhensible.

12. Le loup

WILL LE LOUP

Est-ce que ça va aller ?

BEAUTIFUL

Oui...Oui.

WILL LE LOUP

T'as des amis qui peuvent t'aider ?

BEAUTIFUL

Oui oui, j'ai des amis. Ça va aller. Je vais m'en sortir.

WILL LE LOUP

T'es certaine ?

BEAUTIFUL

Non.

WILL LE LOUP

Je suis désolé. C'est tellement, tellement triste de perdre quelqu'un qu'on aime. Mais tu sais, ça arrive à tout le monde. Dis-moi, dis-moi... Comment tu te sens ?

Beautiful pleure. Un loup rôde près d'elle dans la forêt.

13. La maîtresse

LA MAÎTRESSE

Le soir, quand j'entre à la maison, j'aime prendre un verre. J'ouvre la fenêtre, je mets de la musique, je m'assieds dans un fauteuil. Je regarde le ciel. J'aime beaucoup être seule le soir. Peut-être parce que je passe mes journées entourée d'enfants. Parfois je lis de vieilles lettres. Je lis des lettres d'amour que j'ai reçues quand j'étais adolescente. Des lettres où des garçons m'écrivaient qu'ils ne pouvaient pas vivre sans moi... J'imagine que la plupart doivent être toujours vivants aujourd'hui et la plupart doivent m'avoir oubliée. Il y en a sûrement qui ont une famille. Ou alors ils sont gais ou alors ils sont seuls comme moi. Il y en a peut-être qui sont morts. Parfois en lisant les lettres, je pense au décalage, au *bad timing*. Aux amoureux qui m'écrivaient : « Je n'ai jamais aimé quelqu'un comme je t'aime toi. » Je souris en me rappelant à quel point ces histoires devenaient tordues quand l'amour s'était éteint. Toutes ces histoires qui s'amoncellent derrière moi. Toutes ces histoires inachevées.

14. Dilemme

BEAUTIFUL JEUNE FEMME

Si je ne peux emprunter qu'une seule direction, comment puis-je embrasser tout ? Si je prends ceci, cela m'a échappé. Si je veux me rendre par là... J'ai raté par ici. Si je dis oui à quelque chose, que va-t-il arriver du moment, de ce moment si j'avais dit non ? Si je regarde loin devant, je rate tout derrière. Je manque tout. Toutes ces choses que je n'ai pas regardées alors qu'elles étaient là.

Tout ce qui n'existera jamais. Tout ce qui n'a pas été voulu, désiré... Tout ça s'amoncelle, derrière. Une montagne derrière moi dans le trou géant du passé. Dans l'abîme creusé par les choses oubliées (*P*, 11-12¹³).



Peepshow. Texte et mise en scène de Marie Brassard, 5^e salle de la Place des Arts, production d'Infrarouge, 2005.
© Simon Guibault.

Cette succession de courtes séquences fait défiler des figures – Le Monstre, Beautiful (enfant et jeune femme), Will le Loup, La Maîtresse –, toutes affectées par des marques de subjectivation, en tant que créatures capables d'exprimer un monde « parce qu'en lui la possibilité existe, touche (*contingit*) à la réalité » (Agamben, 1999 : 193). Ainsi le Monstre cherche-t-il à échapper à la prison qu'est devenu son être, Beautiful (enfant) envisage-t-elle de surmonter sa peine à la suite de la perte de « quelqu'un qu'on aime », etc. Or ce champ de possibles s'accompagne de part en part d'un sentiment d'enfermement, de perte et de vide, toutes modalités de la désobjectivation qui renvoient à « un monde qui n'est jamais mon monde, parce qu'en lui la possibilité n'existe pas » (Agamben, 1999 : 193).

La fiction que déploie *Peepshow* loge de la sorte à l'enseigne d'une machine désirante qui assemble « des sensations issues du monde, par impressions, et une *capacité combinatoire* qui s'en distingue, et qui donc n'est pas réductible aux sens » (Guénoun, 1997 : 115 ; les italiques sont de l'auteur). C'est dire que le sujet n'a rien ici d'une monade et qu'il est construit et déconstruit par la convocation de voix multiples qui sont saisies dans leur ambivalence ontologique¹⁴ : Beautiful, par exemple, est une créature dont Marie Brassard ne peut disposer à sa guise, une fois qu'elle l'a mise au monde et mise en scène – ou, plutôt, mise en voix ; elle peut en revanche lui opposer d'autres figures qui en enrichissent la portée symbolique.

Dans cette perspective, il ne fait aucun doute que la partition verbale ne peut être dissociée de la composante plurivocale qu'y intègre Marie Brassard : « Il y aura donc un texte sur le texte, un *texte de voix*. Ainsi la voix devient originaire d'un sujet, la marque de son clivage, prise dans l'entre-deux, à la fois corps et langage et elle tisse ce sujet dans le temps et l'espace, *en procès* » (Finter, 1985 : 157, les italiques sont de l'auteure).

Esthétique du « corps parlant » : la performance autofictionnelle

Dans une étude récente, Hervé Guay a pointé l'émergence d'un « dialogisme hétéromorphe » dans les pratiques scéniques actuelles au Québec ; il a proposé d'aborder ce phénomène en prenant en compte « la présence explicite d'une pluralité de voix dans l'énonciation théâtrale », voix qui « se juxtaposent les unes aux autres, entrent en concurrence, créent des contrastes marqués, nuancent, à d'autres moments, un aspect du spectacle ou encore entraînent des digressions imprévisibles ou des effets de choralité » (Guay, 2008 : 69). Stimulé par ces considérations, j'ai souhaité pour ma part examiner la pratique singulière de Marie Brassard, notamment sous l'angle d'une poétique du « corps parlant », en ce qu'elle concerne au premier chef les créateurs qui combinent les fonctions d'auteur, d'acteur et d'agenceur scénique (ou AAA, voir *supra*), sans forcément renoncer à l'intégration d'autres concepteurs, dans leur élaboration d'un spectacle en solo.

Il faut convenir que le changement de paradigme que désigne la notion de « dialogisme hétéromorphe » n'est pas sans recouper celle de théâtre postdramatique, avancée par le théoricien allemand H.-T. Lehmann¹⁵. De plus, l'apparition, dans les années soixante aux États-Unis, de la performance en tant que forme d'« art direct » ou conceptuel, axé sur le corps du performeur – souvent un artiste visuel qui se produisait dans une galerie d'avant-garde en présence d'un public restreint – avait déjà introduit deux facteurs structurants dans l'élaboration subséquente d'œuvres scéniques : premièrement, la critique radicale de ce que Derrida a appelé le logocentrisme – prenant à témoin le théâtre de la cruauté d'Artaud (Derrida, 1967 : 341 et suiv.) pour élaborer une conception du théâtre qui casse le modèle du « bel animal » aristotélicien, fondé sur le principe d'une « représentation produisant de la connaissance » (Guénoun, 1997 : 28) ; deuxièmement, l'émergence du dispositif comme système processuel d'autonomisation des composantes d'une réalisation scénique. Cette nouvelle conjoncture, à l'intersection des arts plastiques, de la musique et de la vidéo, n'a eu de cesse de compliquer, en l'occurrence, le travail d'analyse des chercheurs, dès lors qu'un objet de cette sorte est plus souvent qu'autrement instable, se transformant au gré de ses concepteurs, tout au long de sa durée de vie.

Il n'en reste pas moins possible de cerner les orientations esthétiques des créations de Marie Brassard, une fois admis que celles-ci ne présentent pas, loin s'en faut, une approche uniforme, tant à l'égard du traitement de la fiction que dans ses stratégies d'interaction avec l'auditoire. C'est ici qu'il faut faire appel à la dénomination générique de performance autofictionnelle qui semble apte à rendre compte du type de *présentation* (et non de représentation) du corpus à l'étude. S'il faut reconnaître le flou conceptuel qui entoure le terme d'autofiction, il n'empêche qu'on peut y déceler la convocation par un sujet – ici en scène – des « codes de l'autobiographie [...], mais perturbés, relativisés par une certaine emphase ; [...] le *je* ne renvoie plus à une réalité permanente, mais au contraire à une multiplicité fragile qui ruine la croyance en une quelconque profondeur psychologique et ébranle du même coup l'idée de vérité unique » (Hubier, 2003 : 122-123), laquelle est au fondement même du projet autobiographique.

On a vu que Marie Brassard a pris plaisir à s'inventer des vies dans ses solos, en puisant dans ses rêves ou dans diverses circonstances de son existence, en s'offrant ainsi « l'opportunité d'expérimenter à partir de sa vie et de la mise en fiction de celle-ci, d'être tout à la fois et [elle]-même et un autre » (Hubier, 2003 : 125). Ce pacte autofictionnel qui renvoie à un ordre symbolique où le sujet se situe dans le battement sans fin de son être et des créatures qui le hantent, emprunte un chemin volontiers labyrinthique, dans la mesure où le moi du créateur-performeur se confronte à ses démons intérieurs, à même des éclats de fable, des réminiscences et des fantasmes, qui constituent à terme les matériaux composites d'une performance au sein de laquelle « la fonction plastique de l'image scénique est exploitée indépendamment du drame » (Bouko, 2010 : 244).

Les affabulations dramatico-scéniques de Marie Brassard ont indéniablement un caractère paradoxal : dans ses solos, « quelque chose suit son cours » et, en même temps, l'événement théâtral « tend à juxtaposer des moments hétérogènes et à condenser des moments d'intensité dramatique : il est tout entier tissé d'instantanés féconds » (Barbérès, 2010 : 161). Avec le recours à une forme hybride, qui ne renonce pas à raconter, sans pour autant s'en remettre à l'identification primaire, Marie Brassard fait jouer divers procédés d'intensification de l'affect – une démarche ancrée dans la grande liberté de l'artiste qui cumule les fonctions d'auteur, d'actrice et d'agenceur scénique. Son travail fait voir jusqu'à quel point la scène contemporaine est l'objet d'une mise en tension grandissante entre le « corps parlant » et un environnement technologique qui, pour sa part, accuse l'artificialité de l'événement scénique. Il resterait à examiner dans quelle mesure l'artificialité de ce type de performance, inhérente à son régime esthétique, tout « [e]n intensifiant sa réalité vivante », débouche ou non sur une scène qui « exacerbe son ambivalence et décèle le point où le réel vacille dans son authenticité » (Barbérès, 2010 : 52).

Notes

1. Quelques mots pour définir la triade « auteur-acteur-agenceur scénique » (ou AAA) que je propose, indissociable d'une dramaturgie de l'acteur(-créateur). La notion d'agenceur scénique y est préférée à celle de metteur en scène, car il ne s'agit pas ici, tout particulièrement dans le cas de Marie Brassard, de partir d'un texte écrit au préalable pour déboucher sur sa production au théâtre. En d'autres mots, le créateur AAA est à même d'*agence*r l'ensemble des codes scéniques en liaison avec une partition verbale qui peut être elle-même mise au point pendant une période assez longue qui est propice à des condensations et à des ellipses dans l'élaboration de la fiction.
2. L'épithète « performanciel » renvoie à l'art de la performance – *Performance Art* en anglais ; elle ne doit pas être confondue avec le terme « performatif » qui, pour la pragmatique du discours, désigne l'acte de langage que produit tout énoncé.
3. *La noirceur* n'est pas à proprement parler un solo : cette production présente en effet une alternance de voix féminines, assumées par Marie Brassard, et masculines, toutes confiées à un autre acteur. Pourtant, il est évident que le récit principal de l'éviction de son loft au centre-ville de Montréal et, au demeurant, l'écriture et la conception de l'ensemble de la production sont le fait de la seule Marie Brassard. En ce sens, on pourrait quand même parler d'un monodrame, puisque l'autre acteur de cette production a le statut d'un émetteur subordonné à la fonction cardinale qu'a la narratrice dans la fiction.
4. Je tiens à remercier Marie Brassard qui m'a aimablement donné accès aux textes de ses productions, en plus de me remettre des captations vidéos de ses spectacles auxquels, pour la plupart d'entre eux, j'avais déjà assisté au fil des ans. Dans la suite de mon texte, les références aux textes de Marie Brassard seront indiquées par les sigles suivants, entre parenthèses, suivis du numéro de la page du manuscrit : JCR pour *Jimmy, créature de rêve*, N pour *La noirceur*, P pour *Peepshow*, I pour *L'invisible* (version 2008) et IN pour *L'invisible* (version 2009). Voir notre bibliographie pour la datation des versions textuelles utilisées dans la présente étude.
5. En 1913, le premier théoricien du monodrame moderne, Nicolas Evreinov, en propose la définition suivante : « [...] par monodrame je veux entendre le type de représentation dramatique qui, aspirant à communiquer le plus pleinement au spectateur l'état d'âme du personnage, montre sur la scène le monde qui l'entoure tel qu'il est perçu par le personnage à tout moment de son existence scénique. » (Evreinov, 1999 :153)
6. La dramaturgie de l'acteur désigne un processus par lequel un créateur a recours à des séances d'improvisation, le plus souvent enregistrées, qu'il modifie au fil du temps (y compris tout au long des représentations), par des opérations de collage et de montage, auxquelles viennent s'incorporer son jeu physique, sa voix, et s'inscrire un ou plusieurs autres systèmes expressifs (lumière, musique, projections, etc.). En principe, cette pratique exclut l'écriture préalable d'un texte en tant que point de départ de la production scénique. Toutefois, il peut arriver que des matériaux écrits servent de déclencheur à l'élaboration de la partition verbale ; ainsi Marie Brassard a confié avoir transcrit ses rêves durant les deux années qui ont précédé la production de son solo *Jimmy, créature de rêve*

(JCR : 2). Il peut exister par ailleurs un va-et-vient entre des séances d'improvisation et divers matériaux, textuels ou non (photos, musiques ready-made, peintures et dessins, etc.), qui sont autant de chemins créatifs d'une œuvre qui reste intrinsèquement ouverte, suivant le processus d'un *work in progress*.

7. John Paul Halferty consacre de bonnes pages à cette structure, nommée par lui « *hyper-linked time space* », concernant le solo *Jimmy, créature de rêve* (Halferty, 2007 : 82-85).

8. <http://infrarouge.org/?cat=14#> (consulté le 30 avril 2009).

9. Le philosophe Yves Michaud écrit à cet égard : « À notre époque, dit dans la même logique Sloterdijk, à des organes imparfaits sont sans cesse substitués des machines plus performantes. Un second monde, prothétique, vient s'ajouter au corps. Il s'agit non seulement de prothèses réparatrices mais plus encore de prothèses expansives. (...) Ces extensions sont opératives, sensorielles et cognitives » (Michaud, 2006 : 38-39). Le lecteur intéressé à élargir la discussion sur les questions anthropologiques et biopolitiques qui traversent les solos de Marie Brassard trouvera profit à lire les essais de Peter Sloterdijk, dont *Règles pour le parc humain* (voir notre bibliographie). Ajoutons que la discussion de cette problématique, en regard de notre corpus, aurait entraîné l'ajout de plusieurs pages à la présente étude – qui devait, bien entendu, se conformer aux limites établies par le périodique.

10. Le site web d'Infrarouge, la compagnie de Marie Brassard (<http://infrarouge.org>), est éloquent à cet égard, de même que le petit film, à la pellicule avariée, qui est projeté dans une séquence de *L'invisible*.

11. Ces six axiomes constituent les sous-titres de l'article de référence : « 1. L'événement théâtral est un ensemble de transactions complexes. 2. L'intégralité de l'espace est utilisée pour la performance. 3. L'événement théâtral a lieu dans un espace totalement transformé ou dans un « espace trouvé ». 4. L'attention est flexible et variable. 5. Toutes les composantes du spectacle parlent leur propre langue. 6. Le texte n'est pas forcément le point de départ ni le but du spectacle. Le texte verbal n'est pas indispensable » (Schechner, 2008 : respectivement aux pages : 121 ; 129 ; 132 ; 140 ; 143 ; 144).

12. Précisons que les propos de Richard Schechner auxquels nous nous référons s'inscrivent dans une défense et illustration d'un *théâtre environnemental* qui préconisait l'abandon de la frontalité au profit d'un espace où acteurs et spectateurs auraient été appelés à se déplacer en cours de spectacle. Ce n'est pas du tout le cas pour les productions de Marie Brassard. Un tel constat n'interdit pas de reconnaître la pertinence d'autres dimensions que propose par ailleurs le praticien et théoricien américain dans son analyse des interactions entre les composantes d'une production scénique. En ce qui concerne Marie Brassard, ses performances sont clairement le résultat d'une hybridation entre la frontalité scénographique et un environnement sonore électrifié (micro-HF, processeur, amplificateur, haut-parleurs *surround*, etc.). La frontalité ainsi couplée à un dispositif d'électrification de la voix et des interventions sonores ou musicales va dans le sens des observations de Marie-Madeleine Mervant-Roux qui a relevé avec acuité les mutations de la fonction du spectateur depuis les années 1950 en France, en pointant la coprésence dans un même public d'une figure tripartite : le gardien, le chaman, le médiateur (Mervant-Roux, 2006 : 169-184).

13. Je me suis permis de modifier la typographie du manuscrit original (emploi d'italiques et de gras, respectivement pour les didascalies et les intertitres ; majuscules pour les noms de personnages) et de corriger quelques fautes d'accord et de ponctuation, afin d'en rendre plus claire la lecture.

14. Concernant l'enjeu fondamental du sujet qui est « toujours en deçà ou au-delà de l'humain » (Agamben, 1999 : 178), je me réfère à un passage de *Ce qui reste d'Auschwitz*, qui me semble apporter un éclairage sur le champ de forces qui s'exerce sur un « corps parlant » : « Possibilité (pouvoir être) et contingence (pouvoir ne pas être) sont les opérateurs de la subjectivation, du point où un possible vient à l'existence, se donne à travers la relation à une impossibilité. L'impossibilité, comme négation de la possibilité (ne pas [pouvoir être]), et la nécessité, comme négation de la contingence (ne pas [pouvoir ne pas être]), sont les opérateurs de la désobjectivation, de la destruction et de la destitution du sujet – c'est-à-dire des procédures qui séparent en lui puissance et impuissance, possible et impossible » (Agamben, 1999 : 193).

15. Pour s'en tenir à l'importance accrue de la performance solo dans le théâtre contemporain, Lehmann fait cette observation : « Là où se trouvent mise en valeur – conceptuellement et non de façon accidentelle — la présence des acteurs, leurs rapports aux spectateurs, on peut parler de monologie comme modèle théâtral » (Lehmann, 2002 : 207). Le néologisme « monologie » est explicité ainsi par le théoricien allemand : « Une possibilité évidente, si l'on veut écarter la composante de "représentation" du langage au profit de sa réalité théâtrale, consiste à renforcer son caractère d'*apostrophe* [...]. Comme il ne s'agit pas tout bonnement ici de la poursuite du monologue comme forme textuelle [...], on préférera utiliser un néologisme : il s'agit de *monologies* que l'on peut considérer comme symptôme et index pour le déplacement postdramatique du concept de théâtre » (Lehmann, 2002 : 206 ; les italiques sont de l'auteur).

BIBLIOGRAPHIE

- AGAMBEN, Giorgio (1999), *Ce qui reste d'Auschwitz, L'archive et le témoin, Homo Sacer III*, traduit de l'italien par Pierre Alferi, Éditions Payot & Rivages.
- BARBA, Eugenio et Nicola SAVARESE (2008), *L'énergie qui danse. Dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, traduit de l'italien par Éliane Deschamp-Pria, Montpellier, Éditions L'Entretemps, coll. « Les voies de l'acteur ».
- BARBÉRIS, Isabelle (2010), *Théâtres contemporains. Mythes et idéologies*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Intervention philosophique ».
- BOUKO, Catherine (2010), *Théâtre et réception. Le spectateur postdramatique*, Bruxelles, P.I.E.-Peter Lang, coll. « Dramaturgies ».
- BRASSARD, Marie (2009 [2001]), *Jimmy, créature de rêve*, inédit, manuscrit du 15 mai 2009, 15 f.
- BRASSARD, Marie (2009 [2003]), *La noirceur*, inédit, manuscrit du 31 août 2009, 21 f.
- BRASSARD, Marie (2007 [2005]), *Peepshow*, inédit, manuscrit du 2 mars 2007, 16 f.

- BRASSARD, Marie (2008), *L'invisible*, 1^{ère} version, inédite, manuscrit du 21 mai 2008, 13 f.
- BRASSARD, Marie (2009), *L'invisible*, 2^e version, inédite, manuscrit du 28 avril 2009, 13 f.
- BUTLER, Judith (2007), *Le récit de soi*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Bruno Ambroise et Valérie Aucouturier, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Pratiques théoriques ».
- CRAIG, Edward Gordon (2004), *De l'art du théâtre*, traduit de l'anglais par Geneviève Séligmann-Lui (première édition en français, Paris, Éditions O. Lieutier et Librairie théâtrale, 1920), coll. « Penser le théâtre », Éditions Circé.
- DARROCK, Michael (2008), « Digital Multivocality and Embodied Language in Theatrical Space », dans Georges BROWN, Gerd HAUCK et Jean-Marc LARRUE (dir.), « Mettre en scène », *Intermédialités*, n° 12, Montréal, automne, p. 95-114.
- DANAN, Joseph (2005), « Monodrame polyphonique », dans Jean-Pierre SARRAZAC (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Éditions Circé-Poche, p. 123-125.
- DAVID, Gilbert (2008), « Entre visible et invisible », *Spirale*, n° 222, Montréal, septembre-octobre, p. 53-54.
- DERRIDA, Jacques (1967), « La théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation », dans *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, p. 341-368.
- EVREINOV, Nicolas (1999), « Introduction au monodrame », traduit du russe par Danielle Konopnicki Miot, *Registres*, n° 4, Institut d'études théâtrales (Paris III), Presses de la Sorbonne Nouvelle, novembre, p. 149-167.
- FELMAN, Shoshana (1980), *Le scandale du corps parlant, Don Juan avec Austin ou la séduction en deux langues*, Paris, Éditions du Seuil.
- FINTER, Helga (1985), « Théâtre expérimental et sémiologie du théâtre : la théâtralisation de la voix », dans Josette FÉRAL, Jeannette Laillou SAVONA et Edward A. WALKER (dir.), *Théâtralité, écriture et mise en scène*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, coll. « Brèches », p. 141-164.
- FREUD, Sigmund (1985), « L'inquiétante étrangeté », dans *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, traduit de l'allemand par Bertrand Féron, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio essais », p. 209-263.
- GUAY, Hervé (2008), « Vers un dialogisme hétéromorphe », dans Gilbert DAVID et Hélène JACQUES (dir.), dossier « Devenir de l'esthétique théâtrale », *Tangence*, n° 88, Université du Québec à Rimouski et Université du Québec à Trois-Rivières, automne, p. 63-76.
- GUÉNOUN, Denis (1997), *Le théâtre est-il nécessaire ?*, Belval, Circé, coll. « Penser le théâtre ».
- HALFERTY, John Paul (2007), « Intermediality in Marie Brassard's *Jimmy, créature de rêve* », dans Irène ROY (dir.), *Figures du monologue théâtral ou Seul en scène*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Convergences », p. 77-93.
- HUBIER, Sébastien (2003), *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, coll. « U ».
- KIRBY, Michael (1987), *A Formalist Theatre*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

- LEHMANN, Hans-Thies (2002), *Le théâtre postdramatique*, traduit de l'allemand par P.-H. Ledru, Paris, Éditions de l'Arche.
- LEHMANN, Hans-Thies (2008), « Note sur l'*anagnorisis*. Réflexions sur le spectateur dans le théâtre pré- et postdramatique », traduit de l'allemand par Corinne Fournier Kiss, dans Thomas HUNKELER, Corinne FOURNIER KISS et Ariane LÜTHI (éds), *Place au public. Les spectateurs du théâtre contemporain*, Genève, MétisPresses, coll. « Voltiges », p. 21-36.
- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine (2008), *Figurations du spectateur. Une réflexion par l'image sur le théâtre et sur sa théorie*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers théâtral ».
- MICHAUD, Yves ([2002] 2006), *Humain, inhumain, trop humain. Réflexions philosophiques sur les biotechnologies, la vie et la conservation de soi à partir de l'œuvre de Peter Sloterdijk*, suivi de *Le diable dans les détails*, Paris, Climats-Éditions Flammarion.
- NOVARINA, Valère (2006), *Lumières du corps*, Paris, P.O.L. éditeur.
- RICOEUR, Paul (1984), *Temps et récit. 2. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points - Essais ».
- RYKNER, Arnaud (2008), « Du dispositif et de son usage au théâtre », dans Gilbert DAVID et Hélène JACQUES (dir.), « Devenir de l'esthétique théâtrale », *Tangence*, n° 88, Université du Québec à Rimouski et Université du Québec à Trois-Rivières, automne, p. 91-103.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (2004), *Jeux de rêves et autres détours*, Belval, Éditions Circé, coll. « Penser le théâtre ».
- SCHECHNER, Richard (2008), « Six axiomes pour le théâtre environnemental » [1967, révisé en 1987], dans *Performance. Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, traduit de l'américain par Marie Pecorari, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, coll. « Sur le théâtre », p. 121-147.
- SLOTERDIJK, Peter ([2000] 2010), *Règles pour le parc humain*, suivi de *La domestication de l'être*, traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Mille et Une Nuits-Librairie Arthème Fayard.



DOCUMENT



Sylvain Duguay
Université du Québec à Montréal

Les mille mots de l'image : les partitions scéniques de Michel Lemieux et Victor Pilon

Les scènes québécoises actuelles portent les fruits d'une explosion des formes et des contenus qui a brouillé, de manière certaine et féconde, les frontières entre les différents systèmes esthétiques et sémiotiques des arts de la performance et des arts visuels. Créateurs et spectateurs se trouvent ainsi plongés dans un magma de signes, dont le codage et le décryptage, en amont comme en aval de la création, sont porteurs d'une bonne partie du plaisir lié à la représentation. Cet éclatement donne lieu à une réorganisation des codes de la performance, mais cette réorganisation tend à conserver l'entropie de ces nouveaux systèmes dramatiques et à explorer les possibilités ouvertes par leur hétéromorphisme.

Le théâtre, toujours prompt à adapter et à intégrer les avancées technologiques, voit l'accélération des méthodes de création visuelle qui surgissent à l'ère numérique favoriser l'introduction simultanée de nombreuses innovations. Si le cinéma a pratiquement fait son entrée sur scène dès son invention à la fin du XIX^e siècle, les méthodes de production et de projection actuelles permettent de repenser son utilisation dans l'espace scénique. L'intégration des signes cinématographiques ou, de manière plus large, des signes des images en mouvement pose une multitude de questions sur le plan de la création, de la

diffusion et de la réception. Une analogie musicale peut s'avérer utile afin de comprendre comment les systèmes d'expression, de signification et d'interprétation, qui découlent de l'utilisation de plus en plus répandue des projections d'images en mouvement dans l'espace scénique, redéfinissent la représentation. Non seulement le concept de polyphonie, avec ses racines acoustiques, se prête-t-il bien au jeu, mais il apparaît également que la notion d'arrangement convient tout à fait au processus créatif que Michel Lemieux et Victor Pilon (ci-après nommés Lemieux / Pilon) élaborent depuis près de 20 ans¹.

L'analogie musicale, bien qu'elle ne soit pas nouvelle dans le champ des études théâtrales², mérite d'être revisitée à la lumière des nouvelles utilisations des technologies de projection des images en mouvement dans l'espace scénique. Cette remise en question de la manière d'imaginer la scène n'est pas propre aux études théâtrales ; les études cinématographiques elles aussi s'orientent vers les *Moving Images Studies*³, l'étude des images en mouvement, qui tient compte de l'éclatement des moyens de construction et de création des images. Il appartient toutefois aux études de la scène de définir les bases de cette interaction entre scènes et écrans, puisque les études cinématographiques, fortes de leur ouverture aux images télévisuelles, à celles véhiculées par l'Internet, par l'installation vidéo, voire par les jeux vidéo, persistent à ignorer les avancées et les expérimentations faites dans les espaces scéniques contemporains ou plus anciens.

Arranger les partitions

Arranger une partition théâtrale est un travail multiple : non seulement faut-il mettre en ordre les différents systèmes sémiotiques et esthétiques qui sont sollicités au cours du processus créatif, mais il faut aussi s'assurer de leur intégration à l'objectif global. C'est d'ailleurs en ce sens que les auteurs des *Voies de la création théâtrale* abondent lorsqu'ils postulent que « lorsqu'il [l'acteur] participe à la réalisation d'un spectacle, on lui demande d'élaborer une "partition" individuelle qui s'ajuste progressivement à celle des autres acteurs, et finit par s'intégrer dans la partition globale que constitue la mise en scène. » (Jacquot, 1970 : 8). Les micro-objectifs que chaque acteur établit – et dans ce cas, il convient d'appeler acteur toute personne engagée dans la définition de la partition, de la scénographie à l'éclairage – doivent être accordés aux macro-objectifs de la représentation. Cet accord est toujours fragile et intimement lié à la vision générale qui guide le processus créatif. Il revient donc au metteur en scène de souder les différentes partitions en un tout qui corresponde à sa vision. Ce travail d'arrangeur peut être sensiblement plus compliqué au moment de créations collectives, puisque les notions d'harmonie, d'ensemble et d'unité relèvent plus de la sensibilité que du rationnel. Les créations de Lemieux / Pilon, à cause de leur caractère bicéphale, se situent à mi-chemin entre la création collective et celle où le

metteur en scène est tout puissant. Si cette dualité directoriale teinte fortement le processus d'arrangement du tandem, son analyse détaillée devra faire l'objet d'analyses séparées que je n'entreprendrai pas ici.

Verticalité et horizontalité

Les notions d'arrangement et de partition permettent de naviguer à la fois sur les axes paradigmatique et syntagmatique de la représentation. Dans un cas, c'est l'harmonie (ou son absence, son rejet, sa contestation) qui est au centre de l'observation. Quelle est, dans un instant précis, l'harmonie souhaitée et ressentie ? Quel degré de cohésion est présent de manière ponctuelle ? Quelles forces unissent les différents codes de la représentation à un moment donné ? C'est dans ce temps présent séparé des autres moments, mais inexistant sans eux que la signification est sans cesse ancrée. Cet axe représenté par la verticalité est perçu, pour reprendre les termes de Jacques Fontanille (1999 : 10), par des degrés d'intensité variables. Plus l'harmonie est riche, complexe et assumée, plus l'intensité est élevée.

L'axe de l'horizontalité est celui du déploiement temporel, celui où l'enchaînement des signes et des codes permet de suivre l'évolution harmonique. La ponctualité du moment cède la place à l'infini de toute représentation. Infini double, puisque non seulement le moment final est inconnu et que, par conséquent, la continuité est toujours à recréer d'instant en instant, mais infini aussi, parce qu'il est impossible de dire à quel moment le travail d'interprétation sera terminé. La brèche du théâtre identifiée par Louis Francoeur (2002) connecte la fiction dramatique avec l'univers des interprétants sémiotiques du spectateur qui voit sa manière d'être (la façon dont il se perçoit et la manière dont il perçoit le monde) transformée, pour une minute ou pour la vie. La cohérence des systèmes et des signes est en jeu ici et celle-ci est représentée, dans la terminologie de Fontanille, par différents degrés d'étendue. La partition absorbe-t-elle le spectateur pour une longue période ou est-elle composée de fragments et de ruptures abruptes ? Les rapports entre les différentes unités sont-ils étroits ou plutôt relâchés ? Plus la cohérence (la puissance de l'engagement dans la partition et la solidité des rapports entre les éléments) sera forte, plus l'étendue sera élevée.

Le système de notation utilisé par Lemieux / Pilon lors du processus créatif fait écho à l'analogie de la partition scénique. Ici, pour le spectacle à grand déploiement *Harmonie 2000*, on note que la représentation se conçoit autant en verticalité qu'en horizontalité, dans un souci d'intégration de tous les systèmes de signification (scéniques, visuels, sonores, etc.) engagés dans le spectacle.

Ces variations d'intensité et d'étendue sont particulièrement marquées lorsque des images en mouvement sont utilisées sur les scènes contemporaines. Plusieurs créateurs refusent l'harmonie, afin de créer ces effets de distanciation auxquels il est difficile d'échapper, alors que d'autres proposent des ruptures formelles et narratives pour mieux déconstruire la représentation et les récits qu'elle engendre⁴. Les œuvres de Lemieux / Pilon semblent toutefois tendre vers une intensité et une étendue maximales qui sont caractérisées, dans la plupart de leurs créations, par un souci de l'intégration, par un recours à l'interaction, par une volonté de coopération entre les systèmes (matériels et humains) et par une utilisation originale de l'abstraction.

L'intégration de la virtualité

Si les images en mouvement projetées dans l'espace scénique ne sont pas une nouveauté (Eisenstein, Meyerhold et Piscator furent des précurseurs dans le domaine), l'utilisation qu'en font Lemieux / Pilon est pour le moins unique et originale. Ces derniers utilisent des images projetées sur un support invisible (c'est-à-dire inexistant aux yeux de la plupart des spectateurs) qui donne à ces images une impression de tridimensionnalité quasi holographique. L'absence d'écrans visibles permet de contrer l'impression de « placage » souvent associée à la coprésence du cinéma et du théâtre. La nature des images n'explique pas tout, puisque Lemieux / Pilon n'ont pas seulement un souci d'intégration, mais aussi les aptitudes pour coordonner cette intégration. Diplômé de l'École nationale de théâtre, Michel Lemieux s'intéresse très tôt à la performance et, dès ses premiers spectacles (*Le tympan de la cantatrice* (1982), *L'œil rechargeable* (1983), *Solide salad* (1984)), il mêle mouvement, musique et scénographies transformables. Il fait aussi ses premières armes comme musicien auprès de La La La Human Steps. Victor Pilon a, quant à lui, une formation en arts visuels de l'Université d'Ottawa où il se spécialise en photographie. Leur rencontre leur permettra éventuellement de créer des spectacles qui, dès la genèse, tiennent compte de l'intégration du mouvement, de la musique, de la scénographie et des projections (fixes et en mouvement). Ils signent, cosignent ou orientent d'ailleurs ces aspects de la création dans la plupart de leurs spectacles. Cet engagement complet dans ces domaines majeurs de la création leur permet de créer une harmonie très forte entre ces systèmes. Lemieux / Pilon sont les dépositaires de la vision totale du spectacle et ils s'assurent de guider leurs collaborateurs, afin d'arriver à une forte cohésion. De plus, dès les premiers instants de la création d'un nouveau spectacle, les questions liées à l'utilisation et à la pertinence du *virtuel* (c'est ainsi qu'ils nomment leurs projections sans support visible) occupent la place centrale.

L'interaction et la présence humaine

L'impression de placage des images projetées est également contrecarrée par l'interaction qui est au centre de l'utilisation des projections virtuelles. Si la plus grande crainte de nombreux puristes qui s'élèvent contre l'utilisation de nouvelles technologies dans l'espace scénique est la disparition de l'humain derrière la machine, Lemieux / Pilon s'assurent de donner la place centrale aux performeurs. Ceux-ci sont souvent en contrôle du déclenchement des images, ce qui leur accorde une certaine liberté dans le rythme et dans la manière de jouer. Les personnages sont aussi souvent conscients de la présence des images : elles font partie de leur univers. Elles n'offrent pas un commentaire sur l'action, mais elles participent plutôt au développement de la fable ou à l'expression des conflits internes du personnage. Elles offrent de manière intrinsèque un questionnement sur la frontière entre le rêve et l'éveil, entre l'illusion et la réalité, entre le conscient et l'inconscient, entre l'engagement et le laisser-aller, mais, sauf exception, elles ne provoquent pas de distance réflexive. Comme le personnage interagit avec les projections et que nous nous plaçons nous-mêmes comme spectateurs au diapason de l'univers du personnage, la tension est vécue de manière phénoménologique plutôt qu'intellectualisée.

Coopération matérielle et humaine

Le souci d'intégration et d'interaction amène Lemieux / Pilon à mettre en place une coopération extrêmement bien rodée entre les différents systèmes de la représentation, plus précisément entre les axes dramatiques, chorégraphiques et visuels afin d'atteindre une harmonie et une cohérence maximales. La manière dont les récits de Lemieux / Pilon se déploient dans le temps et l'espace de la représentation ne peut être séparée de la manière dont le corps des performeurs et les différents éléments visuels participent à l'écriture scénique. L'absence de texte ou encore une présence souvent minimale n'empêche pas la formation d'un arc dramatique qui, bien qu'il ne réponde pas aux impératifs de la pièce bien faite, permet au spectateur de se laisser porter sur l'axe temporel. L'utilisation presque systématique des performeurs formés à la pratique de la danse contemporaine vient compléter le langage verbal par l'entremise du mouvement chorégraphié et de la communication kinesthésique qu'il permet avec le spectateur. Ce langage est circonscrit dans une enveloppe spatiale que la scénographie et l'utilisation des projections contribuent à ouvrir ou à percer, afin de laisser entrevoir d'autres niveaux de réalité. L'espace de l'inconscient et du fantasmatique mis en images par les projections virtuelles et les éléments transformables agit comme un contrepoint au langage dramatique et chorégraphique. Chaque axe est développé dans un esprit de cohésion et de cohérence constant.

Lemieux / Pilon mettent aussi en place au cours du processus de création un climat qui favorise la coopération entre toutes les personnes qui y sont engagées. Des dialogues francs et respectueux, l'établissement d'une vision d'ensemble claire, le recours aux improvisations et l'inclusion des collaborateurs très tôt dans le processus créateur établissent une atmosphère positive et humaine qui influence le degré d'harmonie final. Alors que les différents systèmes de la représentation se développent en parallèle, de manière organique et informée, les tensions (aussi bien formelles qu'interpersonnelles) sont réduites au minimum. Il n'est bien sûr pas question de nier que le processus créateur est le fruit de discussions animées, où des points de vue différents et des idées divergentes sur la manière de construire le spectacle sont échangées et débattues, mais plutôt de noter que ce choc des idées est toujours, au final, subordonné au désir d'atteindre la plus grande harmonie possible. Cette vision d'ensemble, si elle naît de la participation de plusieurs créateurs, est présente tout au long de la création dans l'esprit seul de Lemieux / Pilon qui doivent, chaque fois que le plus minime changement est proposé, s'assurer de sa mise au diapason avec les autres systèmes qui se déploient au même moment.

Abstraction, illusion et réalité

Enfin, le recours à l'abstraction tant pour ce qui est des images, de la musique que du mouvement, souvent pour une portion importante de la représentation, œuvre en faveur de l'harmonie et de la continuité. Les changements dans les plans de communication (sonores, visuels, kinesthésiques), allant du naturalisme à l'abstraction selon diverses déclinaisons, amènent les spectateurs à visiter plusieurs niveaux d'engagement qui vont de l'investissement dans la fiction à l'expérience esthétique. Ce va-et-vient, ces glissements constants entre l'abstrait et le concret contribuent à créer une bulle enveloppant le spectateur qui navigue à son rythme entre les différents plans perceptifs qui lui sont proposés. Comme à l'écoute d'une partition musicale, le spectateur voyage à l'intérieur de la partition scénique qui, souvent, pour reprendre la définition de l'abstraction que Norman McLaren donne dans *Norman*, « ne se réfère à rien d'autre en dehors d'elle-même ». Ces moments de poésie intermédiaire, puisqu'ils mettent les différents systèmes en collaboration et visent à minimiser les oppositions (telles chair/lumière, ou opacité/transparence), sont au centre du langage de Lemieux / Pilon.

L'exemple de *Norman* (2008)

Grands admirateurs de l'œuvre de Norman McLaren, Lemieux / Pilon ont approché l'Office national du film (ONF) pour lui présenter un projet de spectacle hommage. L'institution cinématographique a généreusement accepté de collaborer en libérant les droits des films de McLaren et en ouvrant ses archives aux deux créateurs. Le spectacle né de cette collaboration a pour titre *Norman* et raconte, de manière réflexive, la découverte de McLaren (l'œuvre et l'homme) par un danseur et chorégraphe, ce qui fait écho au propre cheminement de Lemieux / Pilon au cours de l'élaboration de ce spectacle. L'argument est assez simple, mais il n'en demeure pas moins efficace : un jeune danseur se présente à l'ONF dans l'espoir de visiter les espaces de création de McLaren et de s'imprégner de son aura. À son grand dam, les lieux ont complètement été rénovés et les traces du créateur, effacées. Toutefois, à l'aide d'entrevues numérisées et d'apparitions virtuelles, il sera mis en contact avec l'expression de certains aspects de l'œuvre de McLaren, ce qui l'aidera (ainsi que le spectateur) à mieux saisir l'homme et l'artiste.

Dans *Norman*, le défi d'intégration se situait du côté du cinéma. Comme la proposition visait à rendre hommage au cinéaste Norman McLaren et à ses films, il fallait trouver comment créer une partition qui inclurait non seulement le mouvement, le texte, la musique et les images en mouvement, comme dans les créations précédentes, mais aussi comment inclure le cinéma en tant que tel. Cette intégration s'est faite par le biais d'une utilisation triple des projections. Premièrement, les films de McLaren sont projetés sur un écran de cinéma à l'avant-scène et opèrent ainsi de manière plus didactique (on présente les films pour enrichir la connaissance du corpus). La figure 1 nous montre le personnage, Peter, en train de danser devant cet écran opaque⁵. La scénographie fait d'ailleurs passer cet écran pour un écran de cinéma, alors que des rideaux et des frises l'encadrent, brouillant pour le spectateur la distinction entre salle de théâtre et de cinéma. Dès lors, le lieu même de la représentation théâtrale se trouve resignifié par la présence de cet écran.

Les films de McLaren sont aussi projetés sur le plan virtuel⁶, afin que le danseur puisse interagir avec eux, comme le montre la figure 2 où la danseuse de *Pas de deux* force littéralement le corps de Peter à « connecter » avec elle de manière kinesthésique. Cette mixité des espaces trouble le rapport scène/écran, puisque le spectateur ne voit pas d'écran sur lequel le film de McLaren serait projeté. Le cinéma profite ainsi de son intégration aux trois dimensions de l'espace scénique pour briser le joug de l'écran et redéfinir les notions de profondeur, de cadre et d'échelle. Cette rupture est renforcée, sur le plan esthétique, par le contraste suscité entre le langage classique de la ballerine et la chorégraphie beaucoup

plus contemporaine exécutée par Peter. Les deux langages chorégraphiques parviennent toutefois à cohabiter, à se répondre et à se réinventer de manière remarquable en utilisant le corps pour assurer une intégration réussie du cinéma à la scène.



Figure 1. Le performeur devant l'écran opaque qui mime l'écran de cinéma. Il s'agit en fait d'un tulle qui permet parfois de voir l'action qui se déroule derrière, mais sa position à l'avant-scène et son encadrement par une frise le codent comme un écran de cinéma. *Norman*, conception et mise en scène de Michel Lemieux et Victor Poulin, 5^e salle de la Place des Arts, production 4d art, 2007.



Figure 2. La ballerine surgit du corps de Peter. Photographie : Victor Poulin.

Certaines œuvres de McLaren sont enfin clairement revisitées par l'intermédiaire de la création vidéo, afin de les amener plus loin dans l'univers abstrait de la danse. On utilise alors les écrans de manière double en jouant sur les transparences. La figure 3 démontre bien comment l'écran opaque devient semi-transparent pour laisser entrevoir le plan virtuel. Le film est soudainement dédoublé, tenant à la fois de la projection cinématographique plus traditionnelle et profitant de la profondeur de l'espace scénique. De ce fait, le performeur n'est plus plaqué devant l'écran opaque du cinéma ou seulement intégré à l'univers du film ; il devient plutôt le vecteur de l'intégration, appartenant à la fois à l'univers filmique et scénique, à la deuxième et à la troisième dimension, à l'univers du spectateur ainsi qu'à celui de la fiction.

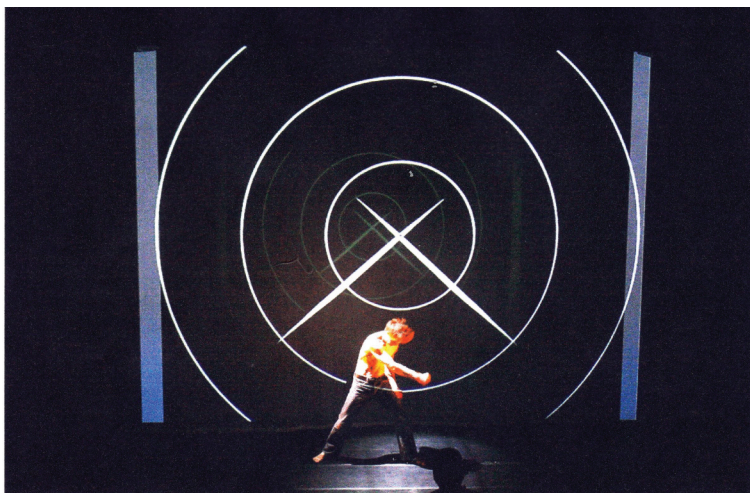


Figure 3. L'écran du cinéma devient transparent, dévoilant la profondeur du lieu scénique.
Photographe : Victor Poulin.

L'interaction, dans *Norman*, se fait à plusieurs niveaux, puisque Peter, le personnage principal, reconnaît toujours la présence des films projetés, que ce soit à l'avant-scène ou sur le plan virtuel. Ils font partie de son univers, ils l'ont modelé et c'est par la manière dont il les a intériorisés que notre lecture de la performance se construit. Des entrevues menées avec des personnes qui connaissent McLaren ou son œuvre sont également projetées (figure 4) et Peter dialogue avec elles. Enfin, armé d'un cellulaire qui contrôle le déclenchement de certaines projections, Peter montre au spectateur qu'il dirige le déroulement du spectacle.

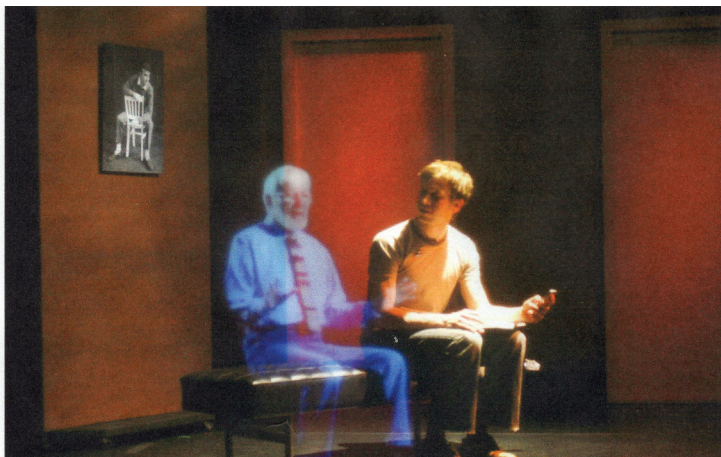


Figure 4. Peter dialogue avec un personnage virtuel qui parle de sa relation avec McLaren.
Photographe : Victor Poulin.

Dans *Norman*, la coopération entre les systèmes est bien huilée, alors que le langage chorégraphique de Peter, qui appuie l'imagerie des films de McLaren sans les illustrer littéralement, permet le déploiement de la fiction et l'évolution du personnage. C'est ainsi que le spectateur partage la réalité de Peter à plusieurs niveaux : il découvre le danseur qui mène une recherche, il découvre l'impact que les films ont sur sa conception du mouvement et il découvre comment le contact avec l'univers de McLaren transforme le personnage et sa vision créatrice.

Enfin, l'abstraction déjà présente dans les films de McLaren est poussée à son maximum lorsque, à certains moments, les différents niveaux de réalité sont télescopés pour laisser place à l'expressivité du mouvement, de la ligne projetée et du son travaillé. Ainsi, comme le montre la figure 5, certaines images sont créées à partir du mouvement du danseur et de l'esthétique des films de McLaren. Ici, *Lignes horizontales* est réinterprété par l'entremise d'une caméra qui capte les mouvements de Peter en direct puis les transmet à un logiciel qui utilise certains paramètres pour les transcrire dans un langage très près de celui du film original avant de les projeter sur le plan virtuel. Le résultat, qui dépend des mouvements du danseur, n'est jamais le même. L'abstraction caractéristique des films de McLaren est exploitée au moment de sa rediffusion sur la scène de telle sorte qu'elle joue aussi des restrictions temporelles qui pèsent sur le médium cinématographique : le film n'est plus enregistré une fois pour toutes, mais bien recréé chaque soir, de manière éphémère, devenant ainsi un matériau vivant appelé à ne survivre que dans l'esprit des spectateurs présents.

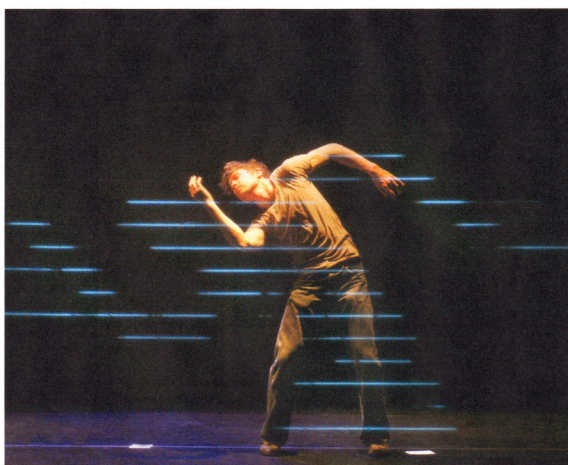


Figure 5. L'abstraction des lignes horizontales naît du mouvement initié par le danseur. Photographie : Victor Poulin.

Des partitions complexes

Cette brève description à l'aide d'exemples des quatre principes de l'arrangement des partitions par Lemieux / Pilon ne serait pas complète sans parler des défis que l'arrangement pose non seulement pour les metteurs en scène et les spectateurs, mais aussi pour le chercheur. En premier lieu se pose la question de la spécificité de ces spectacles polyphoniques et hétéromorphes. Comment, en effet, rendre compte de la production et de la réception des images filmées projetées dans l'espace scénique ? Comment ces spectacles intermédiaires diffèrent-ils d'un théâtre sans projections ou d'un cinéma projeté sur grand écran ? Les points de rencontre et de divergence avec ces autres formes artistiques doivent faire l'objet d'une exploration plus poussée. En ce qui concerne le caractère éphémère de la représentation, il faut trouver une manière de garder la trace des improvisations, des interactions et des effets créés en direct, de documenter ce cinéma de l'instant. Ensuite, il est essentiel d'inclure une théorie de l'imaginaire et du merveilleux, puisque ce sont des dimensions centrales aux spectacles de Lemieux / Pilon. Comment l'inconscient et le fantasmatique trouvent-ils leur place dans ces nouvelles formes scéniques et comment rendre compte de leurs manifestations chez le spectateur ? Enfin, il faut créer des archives assez flexibles pour qu'elles puissent être utiles à d'autres chercheurs. Ni les méthodes des études théâtrales, ni celles des études cinématographiques ne conviennent à la préservation de ces spectacles. Un nouveau modèle doit être mis en place afin que les traces qui subsistent de ces spectacles soient aussi complètes que possible et que les biais inhérents à toute constitution d'archives y soient éliminés ou, du moins, clairement exposés.

Grâce à l'accent mis sur l'intégration, l'interaction, la coopération et l'abstraction, les spectacles mixmédias de Lemieux / Pilon offrent un nouveau point de vue sur les partitions théâtrales en plaçant l'harmonie et la continuité au centre de la communication avec le spectateur. C'est notre compréhension du processus créateur et de l'engagement du spectateur qui s'en trouve enrichi et, bien que le projet d'étude et de reconstitution des spectacles des deux dernières décennies de la compagnie de Michel Lemieux et Victor Pilon ne fait que commencer, il est certain qu'il ouvrira des avenues de recherche applicables à un grand nombre de ces nouveaux spectacles hybrides, qui entremêlent les voix, les codes et les signes de pratiques artistiques diverses.

NOTES

1. Cet article s'inscrit dans le cadre du projet de recherche postdoctoral *Capter l'espace : scénographie et dramaturgie dans les créations de Michel Lemieux et Victor Pilon* (FQRSC 2009-2011). L'auteur a eu la chance, depuis 1998, de suivre de manière soutenue le processus créatif de toutes les œuvres de Lemieux et Pilon. Plusieurs de ses observations portent ainsi la marque d'innombrables heures de discussion avec les deux artistes.
2. Patrice Pavis, dans *L'analyse des spectacles* (1996), explore en détail l'utilité des notions de partition et de sous partition.
3. À titre d'exemple, le nouveau programme de doctorat en cinéma de l'Université Concordia est nommé « Ph. D in Film and Moving Image Studies ».
4. L'influence du théâtre épique et du manifeste d'Artaud pour un théâtre de la cruauté se fait sentir chez plusieurs créateurs contemporains (comme le Wooster Group, de New York). Pour un tour d'horizon complet accompagné de nombreuses images, voir Steve Dixon et Barry Smith (2007), *Digital Performance : A History of New Media in Theatre, Dance, Performance Art and Installation*, Cambridge, MIT Press.
5. Cette utilisation n'est pas sans rappeler les performances débridées qui accompagnent les projections du *Rocky Horror Picture Show* (Jim Sharman, États-Unis, 1975) où une troupe de théâtre interagit souvent avec le film projeté sur grand écran.
6. Lemieux / Pilon utilisent le terme « virtuel » pour décrire leurs projections sans support visible. Ils parlent ainsi de plan virtuel, ou tout simplement du virtuel pour décrire ces projections.

BIBLIOGRAPHIE

FONTANILLE, Jacques (1999), *Sémiotique et littérature : Essais de méthode*, Paris, PUF.

FRANCŒUR, Louis (2002), *Le théâtre brèche*, Montréal, Tryptique.

JACQUOT, Jean (éd.) (1970), *Les voies de la création théâtrale*, vol. 1, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique.

Pas de deux (Norman McLaren, Canada, 1968, 13 minutes).

Lignes horizontales (Norman McLaren, Canada, 1962, 6 minutes).



PRATIQUES & TRAVAUX

*Sous la responsabilité
de Tibor Egervari*



Milán Nagy

Panorama de la vie théâtrale hongroise de la première moitié du XX^e siècle

Les dates qui encadrent la période dont il sera principalement ici question représentent deux tournants historiques particulièrement importants pour la Hongrie¹. Le traité de Trianon², d'abord, met officiellement fin à la Première Guerre mondiale en 1920, déterminant pour longtemps la politique intérieure et extérieure du pays ; les nationalisations de 1949, ensuite, en ont profondément réorienté la vie théâtrale. Pendant ces trois décennies, les effets des changements rapides et radicaux du contexte international se sont très fortement répercutés sur la Hongrie. La crise économique mondiale a fait disparaître les quelques acquis de la consolidation du début des années 1920. Les mouvements fascistes et certaines méthodes des dictateurs d'Italie et d'Allemagne se sont frayés un chemin vers le « public » hongrois. Les visées expansionnistes d'Hitler et de Mussolini ont mené à la Seconde Guerre mondiale, avec la participation de la Hongrie aux côtés des puissances de l'Axe. La vie théâtrale, organisme vivant et sensible aux changements, a été contrainte de s'adapter aux décisions contestables qui ont guidé la politique intérieure et extérieure du pays.

Dans la mesure du possible, compte tenu des circonstances, il y a en Hongrie – et surtout à Budapest – une vie théâtrale relativement florissante pendant l'entre-deux-guerres. Peu après la fin du conflit, les théâtres privés reprennent rapidement leurs forces, enrichissant l'offre culturelle de la capitale. Les institutions publiques fondées avant 1914 rouvrent également leurs portes, mettant l'accent sur un répertoire thématique qui vise la formation et la fidélisation d'un public particulier³. La lutte incessante pour séduire et garder les spectateurs caractérise également la vie théâtrale de cette époque. Ainsi, le Királyi Színház (Théâtre Royal) est en compétition avec le Fővárosi Operettszínház (Théâtre de l'Opérette de la capitale), inauguré en 1922. La lutte prend fin en 1936 lorsque l'institution royale au passé glorieux ferme ses portes.

La vie théâtrale de la capitale ne se borne pas à l'activité des théâtres du centre-ville. Les troupes des périphéries et des environs de Budapest, dont les productions ne manquent pas non plus d'artistes de renom, revendiquent également leur place à l'intérieur de la structure des théâtres privés, qui présentent surtout leurs spectacles pendant la relâche estivale. C'est également dans la capitale que se manifestent certaines initiatives d'avant-garde inspirées de tendances innovatrices européennes, et c'est à la description de cette tranche de la vie théâtrale hongroise que s'attachera plus précisément la seconde partie de cet article. Avec leur consolidation, ces initiatives sont devenues de véritables mouvements s'intégrant de manière organique dans la continuité de l'histoire du théâtre hongrois tout en y ouvrant de nouvelles perspectives. Des créateurs de théâtre expérimental des années 1920-1930 comme Ödön Palasovszky, Ferenc Hont, Alice Madzsar, Magda Róna, par exemple, contribuent à faire reculer la verbosité au profit de procédés corporels empruntés à l'art de la danse et du mouvement. Des marionnettistes se joignent également à ces expériences artistiques.

Théâtre et politique

Dans une perspective révisionniste, les orientations politiques de l'entre-deux-guerres intègrent presque toutes le fantasme de récupération des territoires perdus lors des traités de paix, et les théâtres s'efforcent eux aussi de mettre sur scène ces ambitions nationales dans une programmation à forts accents politiques. Le Új Színház (Nouveau Théâtre), par exemple, fondé peu de temps auparavant, ouvre la saison 1927 avec un « instantané musical » de Tamás Emőd intitulé *Trianon* ! Ce même théâtre présente aussi la pièce enflammée d'Imre Földes, *Feux dans la nuit* (*Tüzek az éjszakában*)⁴ qui illustre la situation de la minorité hongroise en Transylvanie. Le révisionnisme s'invite également dans les ouvrages théoriques, comme par exemple dans l'enquête *Ce que l'interprétation théâtrale a*

perdu à Trianon (Mit vesztett a színházat Trianon által) publiée en 1928 sous la direction de Jenő Erdődi.

Pendant la Seconde Guerre mondiale, la situation des théâtres hongrois qui plaçaient les valeurs artistiques avant les intérêts politiques se détériore progressivement. L'immense mérite de certains directeurs de théâtres nationaux aura été de résister, tant qu'il l'a été possible, à la pression croissante de l'extrême droite et de n'avoir pas laissé exclure les créateurs d'origine juive du travail artistique. À la fin de la guerre, la vie théâtrale doit à nouveau s'adapter aux bouleversements causés par les contours d'un système politique précaire en train de se dessiner à l'ombre des garnisons de l'armée soviétique. Bien que le redressement économique suive le modèle libéral, les théâtres privés éprouvent beaucoup de difficulté à reprendre leurs activités car les créateurs doivent porter le double fardeau des exigences du Parti et du perpétuel manque de financement. De plus en plus de théâtres sont contraints de fermer leurs portes faute de vouloir ou de pouvoir s'adapter à la vie sociale en constante transformation, qui tend progressivement vers une « soviétisation » définitive. Cependant, lors de l'introduction du modèle soviétique de nationalisation en 1949, c'est non pas le découragement ou le désespoir qui prévalent mais la confiance en l'avenir, puisque le milieu théâtral, souffrant depuis longtemps de la situation économique délétaire, voit en cette restructuration radicale la promesse d'une base financière enfin stabilisée.

Le financement du théâtre

Au cours des années 20, le théâtre hongrois traverse une période de crise grave sur le plan financier. La « belle époque » est bel et bien du passé. Si le soutien des théâtres publics fait partie du budget national, l'État se borne à financer l'Opéra et le Théâtre National⁵. Livré à lui-même sans pouvoir compter sur l'autorégulation d'antan, le théâtre privé alors en pleine expansion ne bénéficie d'aucun soutien. Nombreux sont les artistes qui cherchent à y gagner leur vie, mais le milieu n'est pas préparé à ce processus d'élargissement. L'émergence du film parlant et un vif intérêt du public pour le cinéma produisent une situation de compétition entre les médias qui débouche sur une crise du spectacle.

En province aussi, la vie théâtrale se restructure et de plus en plus de petites villes manifestent le désir de créer leur propre théâtre⁶. Mais à partir du milieu des années 1920, la crise s'aggrave et ces institutions, négligées par les politiques, se retrouvent dans une situation extrêmement difficile. En 1927, l'Assemblée générale de l'Association nationale des acteurs (Országos Színészegyesület) esquisse bien quelques pistes de solution, mais elles ne peuvent aboutir car elles dépassent largement les moyens de l'Association. L'idée

notamment de nationaliser les théâtres de province ou d'impliquer les municipalités dans leur gestion est catégoriquement repoussée par les responsables en place⁷. Et pendant que les débats s'éternisent, la situation se détériore. Pendant la saison 1923-1924, la Hongrie compte vingt-huit districts théâtraux avec des spectacles donnés dans cent soixante-seize communes ; en 1927-1928, on ne compte plus que dix-huit districts avec le même nombre de troupes se produisant dans les villes de province.

En ville, la capacité d'accueil des théâtres croît rapidement, et le nombre de places en salles double, au cours des années 1920, par rapport aux données de 1890. Ce chiffre reste stable jusqu'à la guerre, l'ouverture ou la construction de nouvelles scènes étant compensée par les fermetures et transformations d'autres salles en cinémas. Ce réseau théâtral est avant tout caractérisé par la domination quantitative des théâtres privés, contrairement à la situation qui prévalait au tournant du siècle alors que deux théâtres sur trois étaient gérés par l'État. Cette transformation du milieu s'explique par le fait qu'à partir des années 1920, les pouvoirs publics cessent de faire construire de nouvelles salles, laissant l'initiative de l'expansion au secteur privé.

Sur le plan de la programmation, l'offre des théâtres privés répond à la demande du public puisque leur survie dépend de leur capacité à remplir les salles. Les directeurs suivent donc de près les réactions du public, ne gardant un spectacle à l'affiche que tant qu'il « produit » la recette escomptée. La cadence à laquelle se succèdent les spectacles des théâtres commerciaux est effrénée : on joue tous les jours, les plus grands succès pouvant être présentés deux fois par jour. Ces contraintes financières ont un grand impact sur la proportion des genres à l'affiche. Pendant la saison 1928-1929, par exemple, les opérettes ont constitué cinquante-huit pour cent des plus de sept mille représentations proposées. Parmi elles figure le plus grand succès de la saison, *L'Été d'antan* (*Régi nyár*⁸), que le public a pu applaudir quatre cent trente-quatre fois. En même temps, parmi les presque quatre cents spectacles de la saison, plus de deux cent cinquante ont quitté l'affiche avant la dixième représentation. Plusieurs raisons expliquent cette désaffection du théâtre traditionnel. La crise mondiale, d'abord, freine l'enthousiasme du public ; l'expansion rapide du cinéma puis du film parlant et de la radio met également fin à la situation privilégiée des arts de la scène. Sándor Hevesi en résume ainsi les causes :

La raison essentielle de la crise théâtrale est l'augmentation générale des prix et des salaires, le manque débilitant de capital, c'est-à-dire des coûts de production trop élevés qu'il est impossible de contrebalancer par l'augmentation du prix des places car il ferait fuir le public.⁹

En dépit de tarifs très raisonnables (le prix d'une place correspond à celui de deux kilos de pain), les théâtres ont du mal à augmenter les entrées et donc leurs recettes. Pour sortir de

la crise, il faut d'abord reconquérir le public, affirme la politique culturelle. Et elle désigne l'amélioration de la qualité artistique comme tâche principale des théâtres.

Après la Seconde Guerre mondiale¹⁰, les personnalités les plus marquantes de la vie théâtrale tâchent d'harmoniser leurs efforts afin d'assurer à la fois la pérennité et le renouveau de la profession. Ils se lancent dans les travaux de reconstruction pour rendre les lieux opérationnels et, en dépit d'immenses pertes, le milieu se prépare rapidement à relancer ses activités. Les anciens et nouveaux directeurs des théâtres de la capitale reprennent le travail dans l'espoir de reconquérir le public. Mais l'élan initial et les illusions se dissipent rapidement. Les théâtres doivent affronter les mêmes problèmes qu'avant la guerre : l'inflation galopante, l'intérêt limité du public, la situation difficile des troupes de province. L'idée de la nationalisation émerge de nouveau comme solution à la crise. À côté des arguments économiques, d'autres, de nature idéologique, sont avancés pour justifier la pertinence de la nationalisation. Le ministère blâme la programmation de divertissement proposée par les théâtres privés, programmation jugée inappropriée pour la faible proportion des spectateurs issus des classes ouvrières et paysannes qui, selon les statistiques, ne représentent qu'un tiers du public. À l'été 1949, la direction politique se charge elle-même de la gestion de la crise du théâtre. Le 1^{er} août, les théâtres privés de Budapest sont nationalisés, tandis qu'en province, après l'expiration des concessions encore en vigueur, l'État cesse de délivrer des permissions d'ouverture de salles à des entrepreneurs privés.

L'avant-garde scénique en Hongrie

En Hongrie, l'avant-garde au théâtre se manifeste dans la théorie bien plus tôt que sur les planches. Avant même que les praticiens aient conçu leurs premiers spectacles, les théoriciens étudient les possibilités de renouvellement formel proposées par ces nouvelles tendances artistiques ; mais à cause de leur vision de l'époque et dans le contexte du communisme, ces ambitions sont vite teintées de nuances politiques. Les premiers écrits théoriques de l'avant-garde théâtrale hongroise ont été publiés entre 1915 et 1919, dans les revues dirigées par Lajos Kassák¹¹. Ces écrits présentent tous un dénominateur commun, soit une vision activiste¹² du monde. Les avant-gardistes hongrois croient également que le théâtre est l'un des médiums les plus appropriés pour la création de l'œuvre totale, puisque les divers moyens d'expression artistiques – littérature, musique, danse, peinture, architecture, sculpture – peuvent très bien cohabiter sur la scène.

Kassák et ses compagnons suivent avec beaucoup d'attention les changements provoqués dans la vie théâtrale russe/soviétique par la présence simultanée des méthodes de Stanislavski et de Meyerhold, dont ils tirent les conclusions suivantes :

1. Le théâtre est l'endroit d'où l'on peut s'adresser aux masses sous les formes les plus variées, les plus riches et les plus directes ; 2. dans les étapes successives de la société, c'est l'art de la scène, étant la forme la plus complexe de l'art (jeu de l'acteur, scénographie, parole, voix, geste, forme, couleur), qui élabore, naturellement, ses moyens d'expressions « définitives » (définitives du point de vue des époques données) le plus lentement¹³ (Mácsa, 1972 : 74).

Un peu plus tard, des textes dramatiques voient également le jour. Ces textes, conçus pour être lus plutôt que vus sur scène, présentent souvent des lacunes du point de vue de la pratique théâtrale. On peut toutefois interpréter comme un signe de modernisme incontestable le mépris des considérations de l'espace de jeu traditionnel dont font preuve les indications scéniques, l'ordre des dialogues et la structure spatio-temporelle. Les conditions très conservatrices de la vie théâtrale hongroise ont en grande partie contribué à l'apparition de ce phénomène ambivalent. Tandis qu'en Europe apparaissent des œuvres exigeant de nouveaux procédés de création et de réception, en Hongrie, les textes d'avant-garde sont voués au circuit de la lecture.

Un tournant se produit en mai 1923 quand le Théâtre de la Renaissance présente le drame expressionniste *Die Menschen (Les Hommes)* de Walter Hasenclever, dans une mise en scène de János Vaszary. Le succès ne vient pas avec cette représentation qui utilise tous les matériaux et systèmes significatifs de l'avant-garde théâtrale (changements de scène rapides, dramaturgie propre à la revue et aux music-halls, jeux de lumière devant un fond noir). Il viendra plus tard par la représentation de la pièce la plus célèbre de Frank Wedekind, *L'Éveil du printemps*, mise en scène par Tibor Hegedűs à l'occasion d'une fête de pompiers. La réception critique est telle que même la revue littéraire la plus importante de l'époque, *Nyugat (Occident)*, fait écho à la pièce, et le Belvárosi Színház (Théâtre du centre-ville) invite la troupe à donner une série de trente représentations.

À la même période, l'avant-garde théâtrale arrive aussi en province, à Szeged, grâce aux grandes traditions de la Faculté des Lettres de la ville et à l'appui de l'un des poètes célèbres de l'époque, Gyula Juhász. L'évolution du mouvement de Szeged est un excellent exemple pour illustrer les sources et les moyens des avant-gardes de province. Elles s'inspirent avant tout des écrits théoriques et pratiques de Kassák, qui vit en exil mais reste très présent par ses publications. Ses œuvres définiront longtemps le mouvement de Szeged qui tente également de suivre les tendances de la capitale. Ce n'est qu'au début des années 1930 que le mouvement s'autonomise par rapport aux modèles de Budapest pour créer des spectacles nourris d'une esthétique plus singulière.

Le premier théâtre d'avant-garde en Hongrie, le Zöld Szamár Színház (Théâtre de l'Âne Vert), ouvre ses portes en 1925. La compagnie ne voulait ni s'intégrer aux structures existantes ni proposer de nouveaux types de formation théâtrale. Les initiatives ne

débordent pas les cadres et limites fixées par la troupe qui a pour ambition de monter un répertoire nouveau dans de nouvelles orientations, en travaillant avec de nouveaux acteurs. L'avant-garde hongroise se présente d'abord dans des foyers d'ouvriers et des maisons de la culture, et une prise de position de gauche est perceptible dans tous les spectacles. L'engagement politique imprègne également la rhétorique des représentations du Théâtre de l'Âne Vert.

À Budapest, à partir de 1941, dans l'infrastructure théâtrale fonctionnant à l'intérieur des labyrinthes de la politique culturelle sous l'occupation, seul Andor Pünkösti (directeur du Théâtre Madách) est arrivé, avec un grand courage personnel, à utiliser, dans ses mises en scène presque dadaïstes, les enseignements de haut vol et de parodie de la commedia dell'arte. C'est ce qui a incité Ödön Palasovszky¹⁴, après la guerre, à désigner le bâtiment du Théâtre Madách pour abriter une pratique visant à institutionnaliser les procédés formels et langagiers du théâtre d'avant-garde.

Les représentations du Théâtre Madách ont, au début, eu des critiques favorables, saluant cette entreprise artistique. Jusqu'au moment où Gyula Háy¹⁵, dans son article paru dans le journal *Szabad Nép* (*Peuple Libre*), ne se serve, pour la première fois, du terme d'avant-garde dans un sens négatif. Háy a comparé ce théâtre à un intrus, pareil à l'œuf du coucou que l'on « [...] avait introduit par contrebande dans le nid de la classe ouvrière¹⁶ ». De fait, l'article avait pour mission de préparer le terrain à la mainmise communiste du théâtre. Selon Háy, le langage théâtral d'avant-garde donne une image idéalisée des travailleurs au lieu de leur accorder un vrai rôle et, par ce fait même, ne peut produire que des spectacles mensongers.

Après la publication de cette critique, le fonctionnement du Théâtre Madách, imaginé par Palasovszky, est devenu pratiquement impossible. Une décision politique, l'a fait fusionner avec l'École supérieure de théâtre, dont il est devenu la salle d'exercices.

Les débuts de l'art gestuel en Hongrie

Au début du XX^e siècle en Hongrie, les différentes formes de l'expression gestuelle étaient particulièrement rigides : elles fonctionnaient séparées des unes des autres sans aucune possibilité de combinaison entre elles. Le ballet, comme expression artistique, la danse folklorique, les danses sociales qui jouissaient d'une popularité croissante, et les cours d'éducation physique (constitués d'exercices à la prussienne, adaptés à la force musculaire, à l'endurance et à la discipline propres aux garçons et aux hommes) ne pouvaient guère s'interpénétrer. Les transformations dans l'art du mouvement n'aurait pas pu se réaliser

sans les visites en Hongrie de danseuses reconnues mondialement comme Loïe Fuller et Isadora Duncan, notamment, dont la pratique innovatrice a porté la critique à s'attaquer à la rigidité et au caractère statique des corps tout comme à l'hostilité de l'évolution du ballet classique. C'est ce qui explique que l'art gestuel en Hongrie est issu des tendances internationales et s'est développé en même temps qu'en Europe occidentale.

Les premiers novateurs interrogeant les possibilités du geste et s'identifiant ouvertement aux réformes sont issus des milieux de la science, de la santé et de l'éducation musicale. C'est ainsi que Valéria Dienes, ayant suivi des études de mathématiques et de philosophie, témoigne de ses premiers pas :

Je fréquentais les cours d'Henri Bergson au Collège de France, j'admirais la danse d'Isadora Duncan sur la scène du Châtelet. Puis, la magie de la liberté de la pensée intuitive que j'ai comprise au bout de trois ans de réflexion philosophique, le charme esthétique de la liberté du mouvement du corps humain que j'ai ressenti après trois soirées de spectacle de danse, se sont soudés en moi et ont produit quelque chose dont j'ai, pendant longtemps, nié l'existence, et à laquelle, l'ayant plus tard reconnue, j'ai donné le nom de gymnastique grecque, puis d'orchestique. [...] J'ai introduit ces termes dans ma théorie, et la théorie s'est remplie de vie. [...] Dans les premiers temps, je n'en faisais part qu'à mes amis. Puis, de plus en plus de jeunes sont venus me voir. Et nous avons dit : là, il faudrait trouver une salle...¹⁷ (Borus, 1978 : 94).

Dans ses mémoires, Dienes avoue qu'avant d'ouvrir sa propre école, elle ne donnait des cours de « gymnastique grecque » qu'auprès de théâtres privés parce qu'elle avait honte d'enseigner la danse avec une formation de philosophe. Par contre, la croissance de l'intérêt public pour son activité fait progressivement taire les peurs provoquées par la rupture des conventions. Les deux autres pionnières de l'art gestuel en Hongrie, M^{me} Madzsar, née Alice Jászi¹⁸ et Olga Szentpál¹⁹, ont effectué le même parcours. Même si ces réformatrices ont acquis leurs connaissances dans différentes écoles et pays étrangers, elles partagent l'idée que le renouvellement de l'expression corporelle, la libération du corps et la conquête des nouvelles formes sont absolument nécessaires à la réalisation de leur objectif commun, à savoir la renaissance intérieure et le développement psychologique et moral de l'homme.

La première présentation publique de l'art du mouvement est réalisée par les élèves de l'École d'Orchestique de Valéria Dienes en 1917. Au cours des années suivantes, lors des examens de ces écoles devenus publics et de plus en plus populaires, les professeuses elles-mêmes – Olga Szentpál, Lili Kálai, Valéria Dienes – se produisent régulièrement. Cependant il faut attendre 1929 pour pouvoir assister au premier spectacle d'ensemble des artistes hongrois. La soirée, qui eut lieu dans le jardin du palais Karácsonyi à Buda et dont les recettes enrichirent le fonds hospitalier de l'ordre de Malte, remporta un énorme succès, ayant même été enregistrée et projetée un an plus tard dans le cinéma UFA sous le titre de

L'amour vit éternellement (A szerelem örökké él). Une autre production commune, réalisée sur l'île Marguerite, recueille des échos très favorables dans les journaux :

On a représenté les pantomimes²⁰ qui ont déjà triomphé dans le jardin du palais Karácsonyi. Cette fois-ci, devant le grand public, le succès du premier spectacle privé s'est multiplié, et les troupes d'artistes d'Olga Szentpál, d'Alice Madzsar et de Valéria Dienes n'ont pas manqué d'applaudissements.²¹

Les genres caractéristiques de l'art gestuel

Une des catégories fondamentales de l'art de la scène de l'époque étaient la foule et le chœur. Les grands novateurs européens se sont tous vivement intéressés au principe de la scène de masse, présent dans les avant-gardes occidentales tout comme dans celles, socialistes de l'Est. Les scènes de masse offrent la possibilité de prendre possession de l'aire de jeu, tendance exploitée dans les travaux d'Artaud comme dans ceux de Meyerhold. Ces nouvelles possibilités scéniques conquièrent vite la Hongrie, provoquant la réinterprétation des formes de l'art gestuel. Le mouvement scénique s'« émancipe » alors, délaissant son rôle d'intermède pour se mettre sur le même plan que les autres composantes de la représentation. Selon Ödön Palasovszky, le mouvement

doit être l'incarnation du texte, doit compléter celui-ci de manière organique sans se proposer d'en donner une illustration servile ou de lui fournir une atmosphère d'accompagnement « décorative », et encore moins de produire l'impression d'un vain cabotinage. [...] L'objectif ne doit jamais être le jeu formel des gestes, ni la beauté ornementale des lignes et des formes, mais l'expression directe par les gestes eux-mêmes du contenu intérieur et de la force suggestive. [...] Le jeu du chœur invite à une identification fatale, donc irrésistible avec les contenus psychiques. [...] Les chœurs contiennent en germe un nouvel art de masse²² (Palasovszky, 1980 : 32).

En examinant les programmes des spectacles de l'époque, on peut esquisser un panorama des genres propre à l'art du mouvement et mesurer leur degré de reconnaissance par l'ordre et la fréquence de leur apparition sur scène. On commence généralement par le genre modeste de l'étude de geste ou composition de mouvements, comme pour témoigner de la recherche du chorégraphe quant aux possibilités du geste et du mouvement, analysés aux niveaux théorique et pratique. L'autre genre typique des examens publics est la danse de caractère, en solo ou en groupe. Se distinguant des autres exercices, le drame gestuel ou le drame choral domine les soirées. Les spectacles exploitent souvent l'exotisme, tant au niveau des gestes qu'à celui de la musique, et cela sans limites géographiques ni temporelles : tant l'Extrême-Orient et l'Occident que le Moyen Âge peuvent faire partie organique du spectacle. Les ambiances particulières ou les phénomènes naturels sont des sujets de prédilection pour les spectacles de mouvement. Voici comment

Olga Szentpál décrit ces aspirations :

Chaque expérience et chaque petite pulsion spirituelle peut être traduite en danse : la peur et la joie n'ayant aucun objet, menées jusqu'à une sensation de terreur ou de jubilation ; la déprime ou l'extase ; la servitude ou le pouvoir ; les désirs et leur accomplissement²³ (Szentpál, 192 : 21).

Les spectacles des années 1920 et 1930 mettent en scène le sujet favori de l'art expressionniste : la vie moderne, sous une forme condensée, ce qui prête à l'art du mouvement une nuance d'exotisme. Ces initiatives se rattachent avant tout au nom d'Alice Madzsar, par exemple dans sa soirée intitulée *L'Homme mécanisé* (*Mechanizált ember*).

La relance d'après-guerre

Après la fin de la Seconde Guerre mondiale, maîtres et disciples se retrouvent rapidement. Il a longtemps semblé que tout pourrait continuer comme avant, et que l'art du mouvement pourrait de nouveau occuper la place qui lui avait été octroyée dans le milieu artistique d'avant-guerre. Les écoles privées rouvrent leurs portes les unes après les autres et organisent des examens publics et soirées solo. Toutefois, l'Institut national de formation des maîtres en art du mouvement (Országos Mozdulatművészeti Tanítóképző) a beau proposer une formation reconnue, deux ou trois années plus tard, la vie artistique commence à être dominée par une idéologie concrète qui en redéfinit les orientations. Les opposants au modernisme et, surtout, à l'individualisme, sont en effet de plus en plus nombreux. Sans rien reprocher au ballet classique ou à la danse folklorique, leurs jugements mettent au départ en doute certains aspects professionnels de la danse, comme l'originalité et la profondeur de l'art gestuel. Mais la critique professionnelle se teinte vite d'arguments idéologiques :

La tendance appelée art gestuel qui s'est proposée de réaliser des réformes hors du ballet et contre lui, est un produit typique de la décomposition de la culture bourgeoise [...], un servilisme devant la décadence occidentale, un essai d'introduire en catimini l'esprit du pourrissement bourgeois dans notre démocratie.²⁴

La reconversion étant rendue nécessaire, les artistes qui avaient jusque-là travaillé dans l'art du mouvement sont contraints de se recycler dans la formation en gymnastique, en danse folklorique ou en ballet, ou dans l'organisation de cercles d'amateurs. Au début des années 1950, la culture du geste n'existe pratiquement plus en Hongrie, ce qui représente une perte considérable pour la vie culturelle du pays.

Sur les chemins du socialisme

Avant de clore ce panorama, il importe de présenter au moins brièvement la période qui suit la nationalisation des théâtres, puisque cette dernière ne constitue pas la fin d'un processus mais une étape intermédiaire de la centralisation. Les 15 et 16 septembre 1950 se tient la première conférence de l'Association hongroise des arts du théâtre et du cinéma (Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség) qui a pour but de « discuter et définir les questions et les tâches actuelles de notre vie théâtrale, et d'en promouvoir la réalisation dans l'esprit des directives de notre Parti²⁵ ». Chacun des intervenants y souligne la nécessité de centraliser le pouvoir et d'adapter à la situation hongroise le modèle théâtral soviétique. On prend entre autres la décision d'instaurer un Conseil dramaturgique qui doit plus ou moins remplir les fonctions de censeur. Les projets, conceptions et objectifs consignés dans le procès-verbal de la conférence sont rédigés dans la terminologie politique des années cinquante et reflètent bien l'aspect profondément idéologique de ces décisions.

Dans une intervention prononcée à cette conférence, Tamás Major directeur du Théâtre National, l'un des établissements culturels les plus importants de Hongrie, affirme que la nationalisation a constitué le point de départ de l'établissement du théâtre socialiste en Hongrie. C'est cette dernière qui aurait enfin rendu possible la planification de la politique culturelle, modifiant la programmation des théâtres ainsi que le rapport au travail des artistes et du personnel théâtral. Dorénavant, soutient Major, le peuple travailleur aime le théâtre, et l'apparition sur scène des participants héroïques de la construction du socialisme est un pas décisif. La mise en scène de la production dramatique soviétique est indispensable en vue de la promotion et de l'évolution de la création dramatique hongroise, car c'est à travers ces pièces que l'ouvrier hongrois pourra connaître la vie de ses homologues soviétiques et l'Union Soviétique elle-même. Le drame soviétique, affirme-t-il, a une influence très favorable sur les auteurs dramatique hongrois, car les programmes soviétiques élèvent le niveau des théâtres. « Le théâtre – le théâtre socialiste – a un rôle très important dans la formation de la conscience politique de la classe ouvrière, dans l'élévation du niveau culturel de cette dernière et dans la lutte pour la paix²⁶ », conclut Major. À la fin de son intervention, il aborde aussi la question de la direction des théâtres en affirmant qu'il est nécessaire d'y mettre en pratique la direction unique liée au principe du centralisme démocratique. Le procès-verbal de la conférence montre bien que même l'organisation et les réformes de la vie théâtrale sont pilotées par l'idéologie du régime centralisateur qui s'étend alors dans tous les domaines de la gestion du pays.

La propagande mise en scène

Au tournant des années 1940 et 1950, le pays s'est aligné sur le modèle soviétique de tyrannie politique, économique et culturelle. L'un des traits les plus sordides de ce régime est sans doute que les mécanismes de la dictature sont enveloppés dans d'hypocrites principes de liberté, de concorde et de démocratie, créant un gouffre énorme entre la réalité et la phraséologie officielle. La direction du Parti réclamait une culture hongroise adaptée à la nouvelle donne politique, et cette nouvelle culture naît au début des années 1950. La critique théâtrale, jusque-là fort redoutée, s'investit du rôle de fidèle serviteur du peuple, du Parti et de la propagande du régime. Les textes parus à la fin des années 1940 et au début des années 1950 suivent *grosso modo* un schéma identique : la critique présente d'abord l'intrigue de la pièce, puis analyse comment la mise en scène arrive à creuser la problématique abordée dans l'action. Une mise en scène est considérée comme réussie si elle parvient à souligner le message du communisme, mais laisse à désirer faute de magnifier ces valeurs. Le critique aborde ensuite les rôles et les acteurs, à commencer par les personnages positifs. L'acteur a bien joué s'il a incarné une figure de communiste authentique, aimable et exemplaire, et mal joué s'il n'a pas réussi à mettre ce caractère en relief. Un acteur jouant un personnage négatif a droit à des louanges s'il a dégoûté le public de son personnage. Si l'impression n'est pas suffisamment univoque, si les spectateurs ne peuvent haïr le personnage à cause de ses actes généreux ou charitables, l'acteur a commis une grave erreur. Le décor est jugé bon s'il est réaliste.

Le schéma des pièces montées au début des années 1950 est lui aussi normalisé en fonction des nécessités de la propagande. L'intrigue (dévoilement de l'action réactionnaire visant à nuire au régime ; combat héroïque pour l'avenir communiste radieux, etc.), la dramaturgie (respect du réalisme socialiste), les péripéties, les retournements (après une longue hésitation, le héros adhère au parti communiste illégal ou à la coopérative ; le saboteur impérialiste est dénoncé, etc.), les lieux (usines, coopératives, champ de bataille, etc.), les personnages (le koulak, le saboteur impérialiste, le communiste vertueux, etc.) varient à peine entre les différents titres ; les pièces hongroises s'efforçant d'imiter la production soviétique. Le réalisme socialiste envahit, soir après soir, toutes les scènes de Hongrie.

Critique et autocritique vers le milieu des années 1950

Ce n'est qu'à partir de 1954 que des voix critiques plus ouvertes et résolues ont la possibilité de se faire entendre. Le Parti accorde alors plus d'indépendance aux associations artistiques, ce qui les charge en retour de plus de responsabilités. La société des acteurs, metteurs en scène et directeurs se rend vite compte de cette ouverture, et tâche de profiter

de cette situation de détente, notamment en assouplissant la programmation des théâtres. Les pièces d'agit-prop qui tenaient l'affiche depuis des années, qu'elles soient soviétiques ou hongroises, disparaissent progressivement et cèdent leur place à des œuvres et auteurs longtemps négligés.

En 1956, le processus de centralisation des théâtres, entamé lors des premières nationalisations et achevé par l'instauration du Conseil dramaturgique, commence à se distendre. Le Parti annonce que le ministère renonce à la gestion centrale des établissements et que, dès lors, les directeurs de théâtre ont toute liberté pour établir leur répertoire, constituer leur troupe et disposer des subventions gouvernementales. Le ministère cède également le contrôle des théâtres aux autorités locales, ne conservant la mainmise que sur la gestion et l'orientation générale du milieu. Perçue comme une sorte d'autocritique des méthodes jusque-là en vigueur, la mesure est accueillie avec soulagement et satisfaction.

Le 20 octobre 1956, le Théâtre Katona József monte la pièce *Galilée (Galilei)* de László Németh²⁷. Dans ce drame écrit en 1953, la vérité et le devoir moral font face au pouvoir. Galilée n'est pas simplement confronté à l'Inquisition, mais lutte aussi avec lui-même. Le condamné à mort, pris au piège du Destin, se sent moins victime des injustices de l'extérieur qu'en proie au combat intérieur. L'œuvre de Németh ne parle donc pas seulement de la lutte de l'astronome de génie contre un pouvoir dogmatique, mais aussi d'autres enjeux beaucoup plus importants. Galilée devient en fait une figure symbolique puisqu'à travers sa personne, ses actes et ses paroles, toute la nation hongroise se reconnaît sur scène, songeant à la liberté et à l'action contre le pouvoir dictatorial. Jusqu'en juin 1953, il n'y avait d'autre but que de survivre. Mais à partir de cette date, la tension du « on peut peut-être arriver à quelque chose » fait naître l'espoir. Il ne manque plus qu'une étincelle pour que s'allume le flambeau de la révolution d'octobre 1956.

Notes

1. La récente parution de *L'Histoire du théâtre en Hongrie*, dont le troisième volume analyse la période qui va de 1920 à 1949, a servi de source première au présent article. La version hongroise du livre est sortie en magasin à l'automne 2005, et on peut la consulter en ligne à l'adresse suivante : <http://tbeck.beckground.hu/szinhaz/index.htm>. Très largement illustrée, cette publication est l'œuvre du Musée et Institut national de l'histoire du théâtre (Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet). Les auteurs projettent la publication de traductions dans plusieurs langues étrangères.

2. Ce Traité, signé en 1920, fait suite au traité de Versailles. Il dispose des questions touchant l'ancien empire austro-hongrois.
3. Le Vígszínház (Théâtre « Joyeux ») s'appuie sur les valeurs d'une certaine bourgeoisie. Au Belvárosi Színház (Théâtre du centre-ville), on s'essaie à diverses tentatives d'intégration des tendances modernes du jeu. La scène du Magyar Színház (Théâtre hongrois) s'accommode des différents genres, alors que le Városi Színház (Théâtre de la Ville) attire avant tout le public épris de spectacles musicaux.
4. Les écoles ont organisé des délégations pour assister aux représentations de la pièce de Földes, ce qui confirme l'efficacité de la propagande révisionniste en Hongrie.
5. L'Opéra et le Théâtre National ont reçu quarante fois plus de subventions que l'ensemble des théâtres des villes de province.
6. Malgré des recettes respectables et une demande accrue, les villes ne sont pas capables d'entretenir ces théâtres. Aussi l'État accorde-t-il certaines subventions pour assurer leur survie.
7. Après 1945, la vie théâtrale connaît une nouvelle crise similaire, mais celle-ci est plus ou moins dénouée par la nationalisation.
8. Livret d'István Békeffy, musique de Lajos Lajtai (1928).
9. L'enquête du *Courrier de Budapest* (*Budapesti Hírlap*) du 5 juin 1930.
10. La période d'après-crise est toujours caractérisée par la stagnation. Mais malgré la diminution générale de l'aide publique, le gouvernement augmente, à partir de 1938-1939, la subvention accordée au Théâtre National alors sous la direction d'Antal Németh. Afin de compenser les effets de l'inflation, cette tendance s'accroît encore pendant les années de la guerre.
11. Lajos Kassák (1887-1967) : poète, nouvelliste, peintre, essayiste. Les deux revues qu'il a dirigées, *Tett* (*Acte/Action*) et *Ma* (*Aujourd'hui*), accueillent les mouvements littéraires et artistiques de l'avant-garde hongroise, cherchant de nouvelles formes d'expression. Peintre et poète lui-même, il comptait parmi les adeptes de ces mouvements qu'il propagait aussi à l'aide de ses expositions et de ses essais critiques.
12. Contrairement à d'autres tendances anarchistes, l'activisme prônait la construction d'un nouvel ordre social.
13. Mácza, János « Az új színház és tömegünnep » (« Nouveau théâtre et fête de masse »), dans János Mácza, *Legendák és tények* (*Légendes et faits*), Budapest, Corvina, 1972, p. 74.
14. Auteur avant-gardiste, lié à la création de *l'Âne vert*.
15. Auteur dramatique important. Un des soutiens du régime communiste jusqu'à la révolution de 1965 quand il prend fait et cause pour les insurgés. Il sera emprisonné, puis quittera le pays.
16. 10 juin, 1945.
17. Rencontre d'Iván Vitányi avec Valéria Dienes (1978) dans Rózsa Boros (dir.), *A század nagy tanúi* (*Les grands témoins du siècle*), Budapest, p. 94.
18. Mme Madzsar étudie les nouvelles méthodes dans le laboratoire de Loftus de Bessy Mensendieck, en Norvège. À Budapest, elle commence à enseigner une gymnastique visant la formation du corps la même année que Valéria Dienes, en 1912.

19. Szentpál ouvre son école de gymnastique rythmique à Budapest en 1919. Grâce à son activité, étudier Dalcroze devient à la mode dans la capitale hongroise.
20. Le terme *pantomime* désigne à l'époque toute forme de danse différente du ballet.
21. « Les festivités de la semaine consacrée à Saint Étienne ont déjà commencé dimanche. Jardin de fées sur l'île Marguerite », *Budapesti Hírlap* (*Courrier de Budapest*), 20 août 1929.
22. Palasovszky, Ödön, *Chœurs*. (*Théâtre et film, 1930*), dans Ödön Palasovszky, *A lényegretörő színház* (*Le théâtre de l'essence*), Budapest, éditeur, 1980, p. 32.
23. Szentpál, Olga et Rabinovszky, Márius, *Tánc. A mozgásművészet könyve* (*Danse. Le livre de l'art du mouvement*), Budapest, 1928, p. 21.
24. Proposition concernant la « cause de l'art gestuel ». Voir les archives de la danse du Musée et Institut de l'histoire du théâtre (OSZMI), legs de Zsuzsa Ortutay.
25. Major, Tamás, « Notre devoir eu égard aux conclusions de la saison précédente » (*Feladatunk az elmúlt évad tanulságai alapján*), *Színház és Filmművészet* (*Art théâtral et cinématographique*), vol. 1-2, 1950, p. 3.
26. *Idem.*, p. 15.
27. László Németh, écrivain, dramaturge, essayiste, figure marquante de la littérature hongroise du XX^e siècle.



György Lengyel

La tragédie de l'Homme, poème dramatique d'Imre Madách

Ce poème dramatique d'Imre Madách¹, écrit en 1859-60, occupe une place très particulière dans la littérature dramatique hongroise. Afin de laisser entrevoir, à un public étranger, la valeur et la popularité extraordinaires de cette œuvre, je comparerais sa situation au culte de *Hamlet* dans le domaine de la littérature anglo-saxonne ou au rôle important des grands romans de Tolstoï ou de Dostoïevski dans la littérature et la pensée russes. Cependant, dans la culture hongroise, la portée de *La tragédie de l'Homme* (dorénavant *La tragédie*) gagne à être rapprochée des chefs-d'œuvre de Miczkiewicz, de Słowaczki ou de Wyspianski, ces grands créateurs de la dramaturgie polonaise des XIX^e et XX^e siècles. Car le sort et le tragique de l'histoire nationale des peuples hongrois et polonais montrent beaucoup de parallèles : luttes pour l'indépendance et l'identité nationales contre les conquêtes des grandes puissances de tous les temps, rôle prépondérant de la langue et de la culture dans la survivance de la nation.

Par le passé, plusieurs historiens de la littérature ont comparé *La tragédie* à *Faust* de Goethe, que Madách a connu. En effet, les deux œuvres ont pour point de départ la même « situation » biblique : le Prologue de *Faust*, tout comme le premier tableau de *La tragédie* commencent au *Ciel*, et les protagonistes sont le Seigneur et Méphistophélès ou le Seigneur

et Lucifer. Toutefois, le message philosophique et dramatique et l'action des deux œuvres sont complètement différents. *Le Paradis perdu* de Milton ou *Caïn* et *Manfred* de Byron n'ont eu que des influences thématiques sur Madách. Il est cependant intéressant de noter les parentés de *La tragédie* avec certaines grandes œuvres conçues après sa parution : l'*Odyssée d'Adam*, dessinant par ce rêve l'histoire de toute l'humanité, rappelle le cheminement de Peer Gynt, le héros d'Ibsen en quête de son identité. Nous pourrions aussi analyser les associations de pensée de Lucifer avec les idéaux du Grand Inquisiteur de Dostoïevski (*Les Frères Karamazov*). Mais le poème dramatique de Madách est unique par son thème, sa structure dramaturgique et son style, non seulement dans la littérature hongroise mais aussi dans l'œuvre de l'auteur².

Imre Madách, érudit familier des différentes disciplines scientifiques, était un grand connaisseur de la littérature mondiale classique, de l'histoire de l'économie anglaise, des sciences politiques françaises, de la philosophie allemande et de pratiquement toutes les œuvres littéraires importantes de son époque. Il lisait le latin, le grec ancien, le français et l'allemand. Dans un petit village du Nord de la Hongrie, à Sztregova, loin de la vie mondaine, il vivait, semblait-il, la vie ordinaire des propriétaires fonciers. Cependant, Madách vivait une autre vie, ancrée dans une autre réalité : il écrivait des poèmes philosophiques, des drames et des études. À partir de 1837, Madách a participé au mouvement national des réformes politiques contre le féodalisme et pour le rapprochement de la Hongrie de l'Europe occidentale, engagé auprès des membres les plus brillants de la noblesse libérale et progressiste. Le mouvement de réformes a abouti à la révolution de 1848 ayant pour but, d'un côté, d'accéder à l'indépendance nationale, de se libérer du joug de l'empire Habsbourg et, de l'autre, de remédier, dans un esprit libéral, aux inégalités et aux injustices sociales. Mais la guerre d'indépendance a échoué en Hongrie. « L'Europe est calme. Oui, calme de nouveau. / Honte sur elle qui s'est apaisée ! / Sa révolution s'est achevée », écrit le jeune poète le plus illustre de l'époque, Sándor Petőfi, pressentant « la fin de la nation ». L'alliance de l'empereur François Joseph avec l'autre grande puissance militaire de l'Europe, le tsar de la Russie, lui a procuré une énorme supériorité numérique qui a noyé dans le sang la guerre d'indépendance hongroise. Pendant les 18 ans qui ont suivi cet échec, jusqu'en 1867 – la date du compromis austro-hongrois – le pays a été victime de la vengeance de François Joseph qui a opprimé toute aspiration nationale.

C'est pendant cette période que Madách, s'identifiant avec ces aspirations et même emprisonné dans les années les plus noires du despotisme, a conçu son chef-d'œuvre. Il s'agit donc d'une époque où le pays est forcé de se rendre compte des réalités de la politique mondiale hostile aux rêves des petites nations. Madách porte aussi le deuil, avec tous ceux qui pleurent leurs parents et amis, des dirigeants politiques et idoles de toute la nation,

tués, emprisonnés ou exilés. Son poème dramatique s'insère dans la lignée des œuvres lyriques les plus prégnantes de l'époque, témoignant de la profonde et amère tristesse des auteurs, tels Mihály Vörösmarty, János Arany ou János Vajda. Cependant, *La tragédie* n'est pas seulement l'expression et l'invocation du tragique de la réalité hongroise. L'actualité, l'immortalité et la force de cette œuvre sont le résultat de l'interrogation de l'histoire de la Hongrie dans le contexte de l'histoire universelle, à travers l'évocation des diverses époques choisies par l'auteur. C'est ainsi que Madách a conçu son poème dramatique et humaniste réexaminant le processus de l'Histoire, le cheminement de l'humanité, le rôle des idéaux et les grandes questions de l'existence.

I.

Les interrogations historiques de Madách concernent avant tout l'évolution possible de l'humanité. Les huit tableaux historiques et les deux tableaux utopiques servent à illustrer les ambiguïtés tragiques et la chute des ambitions des héros emblématiques, tandis que le tableau situé *Dans l'espace* témoigne de l'incapacité de l'homme, figé dans sa condition matérielle, de se libérer de sa nature terrestre. Dans le processus de l'Histoire, les grands idéaux font faillite, chaque fois en raison du rôle négatif joué par le peuple de l'époque donnée. Selon l'interprétation de Madách, la foule n'a jamais compris les ambitions des personnalités inspirées, et même si de temps en temps la société se trouvait brièvement en phase avec ses dirigeants, elle les a vite trahies par intérêt ou par cupidité. Dans la vision de Madách, le peuple est rétrograde et médiocre.

L'action du poème dramatique « commence et s'achève au *Ciel* » selon Sándor Hevesi⁴. Le point de départ, qui définit aussi son cadre philosophique, est constitué par la célébration, par le chœur des anges, de « l'acte » créateur du Seigneur. Ce dernier est entouré de ses fidèles mais un de ses archanges, Lucifer, conteste la réussite de la création car, prétend-il, « l'intelligente harmonie lui manque⁵ ». Lucifer refuse de rendre hommage au Seigneur, il considère la création comme un travail collectif :

Car la mort côtoie la vie ! Car le doute
Est à côté de l'espoir ! Car la nuit
Est l'épouse du soleil ! Car la joie
Est à deux pas du malheur !¹³ (Madách, 1966 : 36).

Et il affirme :

J'ai travaillé à ta création !
Une part m'en revient; je la réclame (*ibid.*).

Le Seigneur est « avare », il ne donne au renégat que deux grands arbres du jardin d'Éden. Mais Lucifer s'en contente :

[...] un pouce de terrain me suffit :
Et la Négation saura pousser et croître
Tellement que, ton monde, elle pourra l'abattre (*ibid.*).

Ce n'est pas l'opposition théologique de Goethe ou de Byron, ni la lutte de la tradition romantique entre le Dieu et le Diable qui est au centre du conflit entre le Seigneur et Lucifer chez Madách. L'accent, ici, n'est pas sur les problèmes moraux ; ce poème ne peut pas être interprété au niveau d'un singulier débat entre l'idéalisme et le matérialisme, comme l'ont fait, pendant de longues décennies, certains détracteurs conservateurs ou radicaux de l'œuvre.

Lucifer – dont la figure présage déjà la représentation qu'en a faite le sculpteur américain du XX^e siècle, Jacob Epstein – ne s'identifie pas au Diable. Dans la vision et l'interprétation de Madách, il est l'ange de la lumière, le représentant de la raison qui donne voix aux interrogations et au pessimisme du poète, déchiré qu'il est par le doute et l'anxiété que lui causent les grandes questions de l'Histoire et celles de sa propre existence.

Parmi les quinze tableaux du poème, le premier est situé au *Ciel*, le deuxième dans le *Jardin d'Éden*, le troisième hors d'Éden, après l'expulsion. Lucifer, malgré l'interdiction du Seigneur, entraîne dans la tentation le premier couple qui commet le « péché » de la connaissance. « Profitant » de la curiosité d'Ève et de l'entêtement d'Adam qui exige la vie éternelle, il les éloigne du Seigneur. Lucifer, afin de prouver l'inutilité de l'existence, endort Adam et Ève qui, dans un songe, doivent faire un voyage dans le futur de l'humanité. Bien que Lucifer les charme tous les deux, seul Adam fera le voyage d'une époque à l'autre, pendant qu'Ève se présentera sous diverses apparences dans chacun des épisodes rêvés. Elle n'aura droit que pour quelques instants au redoublement spirituel d'Adam quand, tout en restant dans son rôle mais consciente de l'état de rêve, elle rappellera également le bonheur édenique.

La méthode de représentation de Madách expose quelques âges importants de l'Histoire de l'humanité à la lumière de l'analyse dialectique et rationnelle. Les périodes qui se succèdent les unes aux autres se répondent et suivent une logique de thèse à antithèse. C'est ainsi qu'Adam, Pharaon en *Égypte* dont le seul désir est l'immortalité (et qui, pour faire plaisir à une esclave dont il s'éprend, abolit l'esclavage), devient à *Athènes* le général Miltiade, humble serviteur de la démocratie et ami du peuple. Suivant les Démagogues qui accusent Miltiade d'avoir des visées dictatoriales, la foule, dans une hystérie collective,

assassine son héros. Au tableau d'Athènes succède celui de *Rome*, ville décadente, hédoniste, haut lieu des plaisirs terrestres privé de tout idéal, barbotant dans la fange de ses derniers jours. L'apôtre Pierre, prédicateur du christianisme qui promet à l'humanité la délivrance de ses péchés, apparaît dans ce milieu comme une sorte d'antithèse : l'orage purificateur de son réquisitoire et la force de l'Évangile montrent le chemin de la rédemption.

L'univers de la croix glorieuse est remplacé par celui de la croix vindicative, l'autre facette du christianisme. À *Byzance*, l'Église se sert de son pouvoir pour détruire ses propres valeurs. La cruauté dévote et dogmatique, la brutalité des polémiques religieuses et de l'inquisition mettent en doute tout ce que Pierre, le père de l'Église, a préconisé : l'amour et la délivrance. Évidemment par la voix cynique et visionnaire de Lucifer, Madách ne parle pas seulement des polémiques du christianisme et de leurs conséquences, mais de celles de toutes les époques. Voici la question désespérée d'Adam :

Qui l'a souillée [la cause, la foi] ? Quelle main criminelle ? (*Idem* : 109).

Et Lucifer répond :

Il n'y a qu'un criminel : le triomphe.
Il désunit les vainqueurs, en créant
Mille intérêts concurrents. La défaite
Rassemble, elle, les martyrs. C'est en elle
Qu'ici même l'hérésie prend sa force (*idem* : 110).

Dans le tableau suivant, à *Prague*, dans la cour de l'Empereur alchimiste Rodolphe, ce ne sont plus que les « sorcières » que l'on brûle pour le spectacle. Même la mère du protagoniste de cet épisode, l'astronome Kepler, est parmi les victimes. C'est devant une telle toile de fond que Kepler, subissant toutes les humiliations, s'interroge sur la vie et sur la science. Kepler est peut-être l'*alter ego* le plus personnel de Madách qui se confie très sincèrement à travers ce personnage. Barbara, la femme de Kepler malheureuse, insatisfaite et infidèle, est le portrait d'Erzsébet Fráter, femme volage du poète, qui a connu une fin tragique.

Le tableau le plus remarquable, même dans sa construction, est celui, situé à *Paris*, de la Révolution française. C'est une mise en abyme, « le rêve dans le rêve », car la scène est la vision exaltée de Kepler ivre, fuyant ses doutes et sa déception. Madách, en dépeignant la Révolution française, cette grande « aventure » régénératrice de l'humanité, laisse entrevoir aussi, en fonction de ses propres interrogations idéologiques et morales, les

contradictions de la guerre d'indépendance hongroise. Adam, sous la figure de Danton, lutte pour le peuple, pour la cause de la Révolution. Il échoue forcément, car la foule qui l'encensait finit par le trahir, tout comme elle a trahi Miltiade. Même si, selon Madách, c'est Danton qui incarne les meilleurs objectifs de la Révolution, il sera victime de sa propre faiblesse, de son impuissance à mener à terme la terreur. La foule, manipulée par Robespierre l'Incorruptible et par Saint-Just, s'empare de son ancienne idole et le livre au bourreau.

Le second tableau de *Prague* clôt ce récit cadre : Kepler s'éveille du rêve de la Révolution pour se rendre compte de « la futilité du siècle présent ». C'est le seul moment de *La tragédie* où le poète exalte une époque de l'Histoire. C'est ainsi qu'il fait voir la Révolution française baignée de sang et entourée de contradictions :

[...] Celui qui ne voit pas
L'éclair divin dans la boue et le sang
Est un aveugle ! Également sublimes
Étaient le crime et la vertu. Tous deux
Étaient marqués du sceau de la puissance (*idem* : 147).

Malgré la réalité hongroise de son temps, Madách souligne dans ce tableau sa foi inébranlable dans l'avenir :

L'esprit reste plus fort que la matière,
La force peut détruire celle-ci,
Mais celui-là est vivant à jamais (*idem* : 149).

Et Adam quitte Prague plein d'espoir :

Et moi, viens me conduire, ô sombre esprit,
Puisque tu es mon guide... Emmène-moi
Vers l'heureux monde neuf qui fleurira
Si d'un grand homme il comprend l'idéal
Et si, sur les maudits décombres du passé,
Il laisse, librement, s'exprimer la pensée (*idem* : 154).

Le tableau suivant est à *Londres*, où Madách présente un large panorama du capitalisme de son époque. La représentation réaliste de cette période de l'histoire de l'Angleterre évoque l'univers cruel de la libre concurrence et en fait une des scènes les plus désespérées du poème. Le tableau se termine dans une danse macabre médiévale où les personnages, désespérés ou croyant en un au-delà, font leurs adieux à la vie. De là, Madách

conduit ses héros dans un *Phalanstère* organisé d'après l'idée utopique du socialisme scientifique et présageant avec une force quasi-prophétique l'avenir relativement proche.

Le cauchemar de Madách – l'univers du phalanstère structuré autour de la pseudoscience et des lois répressives – n'est peut-être comparable qu'à l'image ténébreuse et aride qu'Orwell donne du monde dans *1984*. Vision cruelle et grotesque de l'avenir de l'humanité prise au piège de la « sainte » science et du collectivisme⁶. La déception de l'univers du phalanstère met le point final au cheminement terrestre d'Adam.

Selon une lettre de l'auteur, c'est le tableau situé dans l'*Espace* qui formule la pensée fondamentale de l'œuvre transmise par Adam, qui précise pourquoi il acceptera le combat après son retour sur la Terre :

[...] Le but,
Je sais que je le manquerai cent fois...
Mais ce n'est pas lui qui importe. Qu'est-ce,
En vérité, le but, sinon la fin
D'un glorieux combat ? Quand on l'atteint,
C'est pour mourir, au terme d'une lutte
Qui est la vie. Lutter, voilà en soi
Le but de l'homme et sa raison de vivre (*idem* : 209).

Dans le monologue suivant d'Adam, Madách évoque le rôle des idéaux :

[...] Mais si vaine
Que fût l'intention qui me guidait,
Elle allumait en moi l'enthousiasme
Et m'élevait au-dessus de moi-même.
Rien que cela la rendait grande et sainte.
Que cette cause ait, tour à tour, été
Celle du Christ ou de la Liberté,
De la Science ou de l'Ambition,
Qu'importe, si elle a fait progresser
Le genre humain et sa condition ! (*Idem* : 210).

Dans le tableau final, situé *Quelque part sur la terre*, hors de l'Éden, Adam, revenu de son cauchemar de l'histoire de l'humanité et croyant en son libre-arbitre, décide de se sacrifier pour l'avenir :

[...] Il suffira d'un pas...
 Dernier tableau ! J'en aurai fixé l'heure
 Et je dirai : Fin de la Comédie ! (*Idem* : 222).

Se croyant seul au monde, il espère qu'en mettant fin à ses jours il coupera court aux souffrances qu'il a vues. C'est à ce moment-là qu'Ève lui confie la nouvelle : l'avenir de l'humanité est assuré, elle aura un enfant. Adam s'écrie :

Seigneur, tu m'as vaincu ! Je me prosterne
 À tes genoux dans la poussière ! En vain
 Lutterais-je sans toi – et contre toi !
 Élève-moi, ou bien abaisse-moi...
 Fais à ton gré... Moi, je t'ouvre mon cœur ! (*Idem* : 223).

Le Ciel s'entrouvre, Adam se rend, tombe à genoux devant le Seigneur entouré de ses anges. Lucifer commente le spectacle avec le sarcasme habituel : « Quelle scène de famille se prépare ! » Le Seigneur demande à Adam ce qui le tourmente, et Adam pose les questions qu'il a formulées pendant son rêve. « Mais comment oublier la terrible échéance ? », s'écrit-il une dernière fois. La réponse est la fin de la pièce : « Homme, je te l'ai dit : lutte et aie confiance ! »

II.

L'histoire des réalisations scéniques de *La tragédie de l'Homme* est l'un des chapitres les plus intéressants de l'histoire du théâtre hongrois. Parmi les classiques hongrois, l'œuvre de Madách a toujours été perçue comme le plus grand défi pour les metteurs en scène, acteurs et scénographes. Sa création en 1883 au Théâtre National, mise en scène par l'un des directeurs les plus marquants de l'institution, Ede Paulay, était, à plus d'un égard, un événement. Le châtelain de Sztregova n'avait pas du tout songé à la scène en rédigeant son poème dans la solitude de sa tourelle. Sa poésie dramatique n'avait de source que son imagination débridée. C'est pourquoi la décision de Paulay avait étonné des milieux littéraires et théâtraux de l'époque. Même suite à l'énorme succès de la première, la critique est restée partagée, quelques-uns applaudissant vivement l'ambitieuse initiative.

La mise en scène de Paulay a été jouée une centaine de fois en dix ans, et le spectacle est resté au programme du théâtre pendant une trentaine d'années, attirant ainsi l'attention nationale et internationale. Paulay a été influencé par les traditions théâtrales du post-romantisme et le style déclamatoire de la Comédie-Française, mais aussi par les idées de l'Allemand Laube, metteur en scène puritain dont les travaux reposaient sur la compréhension profonde du texte, sur le sens et la beauté scénique. La scénographie très

efficace du spectacle de Paulay reflétait aussi les orientations naturalistes de la troupe du duc Georges II de Meiningen. C'est grâce à l'esprit d'initiative de Paulay et à sa sensibilité artistique que *La tragédie* a pu connaître un tel succès, même dans le style de jeu rhétorique et naturaliste du Théâtre National hongrois et en dépit de modifications dramaturgiques et de certaines coupures douteuses. Paulay a donc pavé le chemin de *La tragédie* qui, aux côtés des très grands de la littérature dramatique mondiale, est entrée dans le répertoire du Théâtre National.

Les cadres de la représentation de l'œuvre de Madách au XX^e siècle ont été définis par les deux mises en scène de Sándor Hevesi, directeur du Théâtre National de Budapest entre 1922 et 1932. Le spectacle de 1923 accentuait le côté symboliste et visionnaire du poème ; celui de 1926 l'approchait plutôt des mystères. Hevesi était un fervent admirateur et disciple d'Edward Gordon Craig, comme en témoigne leur vaste correspondance amicale. C'est précisément dans les mises en scène des œuvres de Madách et de Shakespeare qu'il a réalisé en Hongrie, sur une scène marquée par le conservatisme, les ambitions du grand révolutionnaire du théâtre de son temps. Dans l'interprétation de Hevesi, le drame, les rôles, le jeu et la parole, loin de la décoration, sont littéralement projetés dans l'espace scénique, ce qui a bouleversé et modernisé les aspects fondamentaux de la représentation de *La tragédie*.

Antal Németh, directeur du Théâtre National de Budapest de 1935 à 1944, était également un grand admirateur du chef-d'œuvre de Madách. Il lui a consacré plusieurs études, huit mises en scènes et nombre de projets restés inachevés. Au Théâtre National, il a monté *La tragédie* selon deux conceptions tout à fait différentes. L'art de Németh, suivant les tendances modernes et modernistes du théâtre de son temps, a subi l'influence des idées de Craig et des metteurs en scène de l'expressionnisme allemand ainsi que de l'avant-garde russe. En 1937, il a monté *La tragédie* avec un déploiement technique considérable, une scène tournante omniprésente, des jeux de lumières presque excessifs, donnant ainsi à l'œuvre une dimension visuelle héritée du théâtre expressionniste. Malgré le succès de ce spectacle très impressionnant, dans son deuxième projet de mise en scène, Németh change de point de vue, comme il l'écrit dans ses notes : « [i]l faut libérer la conception scénique de son aspect d'album historique qui masque le message profond de l'œuvre ». C'est dans cet esprit qu'il a réalisé, en 1939, sa mise en scène particulièrement réussie rappelant une cérémonie religieuse, dans l'atmosphère intime d'un théâtre de studio. Il a également réalisé un documentaire radiophonique sur la vie de Madách intitulé « La tragédie d'un Homme ». Enfin, il a monté plusieurs fois la pièce à l'étranger, en particulier dans quelques grands théâtres allemands. Les circonstances tragiques de la Seconde Guerre mondiale ont entravé la carrière d'Antal Németh, qui n'a jamais cessé de travailler la mise en scène de *La tragédie* sans pouvoir en réaliser de nouvelles dans les vingt années qui lui restaient à vivre.

En 1949, après la prise de pouvoir communiste en Hongrie, *La tragédie* est disparue des affiches du Théâtre National comme partout au pays. Le programme de l'enseignement scolaire n'a permis de la traiter qu'avec beaucoup de réserves. Les autorités ont déclaré que *La tragédie* était une œuvre idéaliste et pessimiste qui offrait à la jeunesse une vision négative du monde et dont la représentation théâtrale nuirait à l'entrain et à l'assiduité au travail de la population tout en la tournant contre le régime. Ce n'est que pendant le dégel politique tout relatif qui a suivi la mort de Staline qu'on a osé repenser à *La tragédie*. Toutefois, la reprise n'a pas eu lieu au Théâtre National, seul détenteur des droits de représentation, mais dans un lycée de Budapest portant le nom d'Imre Madách. Le courageux proviseur du lycée, timidement soutenu par l'intelligentsia réformiste, a décidé d'assurer à ses élèves les conditions de répétition pour que *La tragédie* puisse être donnée en avril 1954, dans la petite salle de l'Académie de Musique de Budapest. La première a fait sensation dans la vie culturelle en Hongrie, mais après sept représentations, les autorités y ont mis un terme⁷. Finalement, grâce aussi aux initiatives des milieux intellectuels, le Théâtre National a repris *La tragédie* à l'automne 1955. La production a été signée par les trois metteurs en scène principaux du Théâtre : Endre Gellért, Tamás Major et Endre Marton. Elle a été transposée en fonction de l'idéologie de l'époque, à l'aide de la méthode du réalisme critique, et arrangée dans des décors réalistes très spectaculaires et historiquement fidèles, comme pour contredire le puritanisme traditionnel depuis les mises en scène sublimes de Hevesi et de Németh. La vision « négative » de l'histoire, suggérée par la pièce, était mise en relief par l'interprétation diabolique du caractère de Lucifer, dont l'éclairage marquait la figure de contours verdâtres. Les nuances complexes du pessimisme de Madách sont devenues manipulations démoniaques de Lucifer visant à falsifier l'histoire, à désespérer l'homme et à semer la discorde entre le Seigneur et lui. Les spectateurs hongrois, pour qui la pièce a toujours été un symbole – en particulier durant les six années d'interdiction –, ont patiemment fait la queue pendant des heures afin de pouvoir assister à ce spectacle désuet d'une durée de plus de cinq heures. Quelques mois après la première, à la suite d'un nouveau tournant « gauchiste » à l'intérieur du parti communiste, la pièce a été interdite de nouveau et ce n'est qu'un an après l'écrasement de la révolution de 1956 qu'elle a été autorisée par une dictature socialiste un peu plus permissive.

La version suivante a vu le jour au Théâtre National en 1964, dans la conception de Tamás Major, acteur et metteur en scène remarquable mais controversé qui, entre 1945 et 1963, était non seulement le directeur du Théâtre National mais aussi un personnage particulièrement influant dans la vie politique. Il avait participé à la représentation de 1955 en tant que cometteur en scène, jouant aussi le rôle de Lucifer « à l'ancienne », même si son intelligence et son ironie extraordinaires lui auraient permis de renouveler l'interprétation figée de ce rôle. En 1964, Major, admirateur tardif de Brecht, a proposé

une approche qui reflétait aussi l'influence de Peter Brook dont le *Roi Lear*, en tournée à Budapest en 1963, l'avait beaucoup impressionné. Le dispositif scénique a été créé par Endre Bálint, l'une des personnalités les plus brillantes de la peinture d'avant-garde en Hongrie. Ce spectacle à l'aspect visuel dépouillé n'a cependant pas eu beaucoup de succès car, d'une part, il n'a pas réussi à donner une interprétation du texte qui aurait remplacé le côté simplificateur des mises en scène précédentes, et d'autre part, il a créé un mélange peu convaincant de l'ancien style déclamatoire et d'une interprétation directe plus moderne.

La première adaptation télévisuelle est due à Miklós Szinetár qui, grâce à une distribution non conventionnelle, a tenté de renouveler les traditions idéologiques et formelles de *La tragédie* en 1969. À cette époque, le théâtre hongrois (tant à l'intérieur qu'à l'extérieur du système de répertoire officiel) était incapable de sortir des cadres figés des modes d'interprétation de la pièce. C'est la mise en scène d'Epp Kaidu, en tournée à Budapest en 1971 avec la compagnie estonienne Vainemuine, qui y a apporté une première vision contemporaine. Le naturel ludique des jeunes acteurs de Tartou, dénués de tout maniérisme, ont produit un effet durable sur le public hongrois. Les mises en scène consécutives en ont été marquées.

La première mise en scène de József Ruszt de *La tragédie* à Zalaegerszeg a également proposé une nouvelle approche : il en a fait du théâtre rituel, avec une nouvelle interprétation de Lucifer ironique et tranchant, joué par Miklós Gábor. István Paál a monté l'œuvre en 1980, dans une autre ville de province, Szolnok. Inspiré par le théâtre pauvre de Grotowski, il a donné à la pièce une interprétation d'une absolue sincérité. Signe des temps, cette représentation s'est retrouvée au centre de débats politico-esthétiques, les autorités remettant en question le droit du metteur en scène à donner une interprétation allant contre toute convention et à éliminer la dernière réplique (« Homme, je te l'ai dit : lutte et aie confiance ! »).

La toute première représentation du nouveau Théâtre National de Budapest, qui a ouvert ses portes en 2002, a été également *La tragédie de l'Homme*, mise en scène par János Szikora. Cette fois-ci, la production n'a plus provoqué de débats politiques, s'en tenant au domaine de l'esthétique. La liberté postmoderne du maniement du texte et de la structure ainsi que les références contemporaines y reflétèrent la vision du monde d'une nouvelle génération d'artistes⁸.

III.

La tragédie de l'Homme m'a accompagné tout au long de ma carrière théâtrale. Par d'étranges coïncidences elle a même joué un rôle dans ma vie privée. Ma mère a passé sa

jeunesse à Csécse, dans la maison qu'avait aussi habitée Madách après son mariage. Pendant les deux dernières années de mes études secondaires, j'ai fréquenté le lycée portant le nom d'Imre Madách, à Budapest. Ma femme est devenue professeure dans ce même lycée, une quinzaine d'années plus tard. Mon premier contrat à Budapest m'a attaché au Théâtre Madách auquel je suis resté fidèle pendant 22 ans, et où j'ai eu l'occasion de monter *La tragédie*, ainsi que de nombreux chefs-d'œuvre de la littérature dramatique nationale et internationale.

J'ai déjà fait mention de ma première rencontre avec *La tragédie*, quand c'était nous, les lycéens, qui l'avons jouée après six ans d'interdiction. Plus tard, j'en ai fait encore trois mises en scène : en 1980, au Théâtre Madách, en 1992, au Théâtre National et en 1996, au Théâtre Csokonai de Debrecen. Mon odyssée avec *La tragédie* m'a permis de développer de mieux en mieux ce que je considérais comme l'essence de son message. J'ai placé au centre de mes trois travaux la problématique de la lutte que l'Homme ne doit jamais abandonner. Chaque fois, je m'étais approché du texte en partant d'interrogations de l'époque de Madách, sans vouloir le représenter en tant que poème philosophique ou ne racontant que l'histoire de l'humanité. De pair avec la conception, les réalisations visuelles et gestuelles de ces trois spectacles étaient fort différentes.

En 1981, au Théâtre Madách, j'ai choisi une scénographie minimaliste : une construction en bois créant un espace rituel et flexible dont la simplicité était soulignée encore par les costumes uniformes de lin blancs sur lesquels s'ajoutaient, dans chaque scène, quelques éléments distinctifs. En 1992, au Théâtre National de Pécs (ville hongroise du sud), ma mise en scène avait un élan expressionniste par son caractère spectaculaire et cinématographique. Par exemple, nous avons situé soixante ans plus tard le tableau de *Londres*, où le capitalisme, ayant dépassé son stade initial, est arrivé au mercantilisme sauvage que nous avons rendu à l'aide de la musique et de la chorégraphie.

Les changements d'accents thématiques et visuels de l'univers fermé du Phalanstère ont également été très importants d'une mise en scène à l'autre. En 1981 et en 1992, nous avons fait correspondre l'utopie de Madách aux souvenirs récents que nous avions du totalitarisme bolchévique ; alors qu'en 1996, c'était une vision plus abstraite mais non moins dangereuse, orwellienne ou kafkaïenne, que nous avons tenté d'exprimer. Et avec le temps, la perspective et l'actualité tragiques du règne du soleil refroidissant, de l'âge glaciaire, simple cauchemar en 1859, se sont progressivement dessinées sous nos yeux.

C'est la troisième version, celle de Debrecen, qui m'est la plus chère. Nous avons joué la pièce dans le parterre même d'une salle aux dimensions moyennes, ce qui a

fondamentalement modifié le rapport scène-salle. Le public respirait avec les acteurs, le cérémonial les a unis.

Dans chacune de mes mises en scène, j'ai essayé de mettre en relief l'unité des personnages d'Adam et de Lucifer, car ils constituent les deux facettes de la personnalité de Madách. Lucifer, le Porteur de lumière, est le représentant de la raison et de l'éternel scepticisme de l'auteur. La négation de la création ne procède pas de sa volonté destructrice, mais de ses doutes. Tout comme l'union spirituelle des deux protagonistes, l'interprétation et la représentation du Seigneur sont, pour moi, très importantes. Au Théâtre Madách, le Seigneur entrait sur scène. Son apparition surprenante a provoqué à l'époque de vives controverses, car, jusque-là, ce n'est que la « voix céleste *off* » qui avait signalé sa présence. Dans mes mises en scène successives, l'acteur tenant le rôle du Seigneur est devenu l'antagoniste, l'adversaire actif de Lucifer, et dans les deux premières versions, ce même acteur a joué plusieurs personnages impliqués dans le progrès de l'humanité.

À Debrecen, j'ai voulu souligner aussi l'union des personnages du Seigneur et de Lucifer, protagonistes de la lutte intérieure de Madách. Dans cette variante, l'enjeu de leur combat était Adam, l'humanité elle-même. Cette conception a nécessité de nombreuses transpositions dramaturgiques. Les rôles de Lucifer et du Seigneur, entre autres, ont été tenus par le même acteur qui a également prêté sa voix à ce dernier lors des passages « *off* ».

La base de la fidélité à l'esprit de Madách est la compréhension du danger que représentent la faiblesse et l'asservissement de la foule. En fonction de ses intérêts, cette masse anonyme est toujours susceptible de trahir les siens, à servir les dictatures.

Mes réalisations furent différentes les unes des autres, non seulement par l'espace, l'aspect scénique ou les costumes, mais aussi par l'utilisation des masques, de la gestuelle. Les masques uniformes ou individualisés, marquant l'anonymat des personnages ou soulignant leur personnalité, ont complété les mouvements et gestes systématiques, rituels ou expressionnistes. Adam et Lucifer, qui entrent tour à tour dans les tableaux, ne portaient pas de masques, contrairement à Ève qui, selon la conception de Madách, est censée représenter un type de femme de chaque époque.

Un des problèmes les plus difficiles à résoudre dans l'interprétation de *La tragédie*, compte tenu de ce qui été dit du rôle de la langue, est le traitement de la diction de ce texte lyrique. Depuis la création de la pièce, les mises en scène successives se sont efforcées de tout renouveler sauf un seul élément, la façon de dire les vers. Comme si le style déclamatoire, rhétorique, décoratif, noble de la première fût devenu héréditaire, que chaque génération était tenue de respecter. Cela, à mon avis, a longtemps empêché *La*

tragédie de devenir une œuvre véritablement contemporaine. Je crois que dans ma troisième mise en scène, grâce à la présence de jeunes acteurs et actrices membres d'une génération ignorant des traditions figées, j'ai réussi à donner une voix plus authentique au texte de Madách.

Enfin, la question de la fin de *La tragédie*. Comme je ne crois pas que Madách, cet éternel sceptique, ait pensé que les mots encourageants du Seigneur puissent fournir une véritable réponse à la question d'Adam portant sur la disparition, sur le sens de la vie, j'ai essayé de trouver quelques solutions théâtrales.

Les deux premières fois, j'ai choisi d'accentuer la solitude d'Adam : au moment où Adam entend les paroles prometteuses du Seigneur qui manifestement n'apaisent pas ses doutes, Lucifer le guette d'un œil plein d'ironie acerbe. Mais le caractère rituel de ma troisième mise en scène, à Debrecen, nous a permis de faire retentir le contenu essentiel de la fin. Le spectacle se déroulait dans un cadre général composé de danses macabres médiévales qui accompagnaient l'action par des apparitions de la figure symbolique de la mort et de celles de certains personnages historiques. Après la dernière phrase du Seigneur, les danseurs de la ronde finale, de fait tous les acteurs de la représentation, entraînent Adam et Ève avec eux, laissant Lucifer seul confronté à ses doutes.

Mes quatre rencontres avec ce chef-d'œuvre de la littérature hongroise et, j'ose le penser, mondiale, furent peut-être les plus beaux cadeaux de ma carrière. J'aimerais croire que les théâtres du monde l'accueilleront un jour selon ses mérites, en lecture et en spectacle.

Notes

- 1 Imre Madách (1823 – 1864). *La tragédie* est traduite dans une quarantaine de langues.
- 2 Il n'y a peut-être que la tragédie de Moïse – traitant de l'existence, de l'histoire, du sort tragique du peuple hongrois à travers cette figure de l'Ancien Testament – qui montre une parenté lointaine avec *La tragédie*.
- 3 Imre Madách, , *La tragédie de l'Homme*, adaptation française de Jean Rousselot. Budapest, Corvina, [1860] 1966.
- 4 Les citations de ce metteur en scène d'entre-deux-guerres, extrêmement célèbre en Hongrie, sont en quelque sorte dans le domaine public.
- 5 Pour les citations, nous nous référons à Imre Madách, (1966 [1860]), *La tragédie de l'Homme*, adaptation française de Jean Rousselot, Budapest, Corvina, 1966.

6 En 1937, lors de la tournée de la troupe du Théâtre National de Hongrie à Hambourg, ce tableau a été censuré par les autorités politiques allemandes. De même, pendant la période de la dictature stalinienne, l'œuvre a été interdite pendant six ans, de 1949 à 1955, entre autres à cause de sa représentation du socialisme.

7 L'auteur de ce texte, à l'époque âgé de dix-huit ans, a été le cometteur en scène du spectacle tout en jouant le rôle de Lucifer.

8 Faute d'espace, je n'ai pu aborder ici qu'une partie des représentations hongroises, celles que je considère comme intéressantes ou novatrices, sans même avoir mentionné les adaptations conçues à l'étranger. À l'heure actuelle, il existe deux publications en hongrois : le travail de Németh, Antal, (1933), *La tragédie de l'Homme sur la scène* (*Az ember tragédiája a színpadon*), Budapest Székesfőváros, qui suit le sort de *La tragédie* jusqu'en 1933, et l'ouvrage du critique de théâtre Tamás Koltai, continuant les recherches de Németh jusqu'en 1968 (Kelenföld Kiadó, 1990). Le Centre hongrois de l'Institut International du Théâtre (ITI) a également publié les traductions française et anglaise de *La tragédie*, complétées d'une documentation très riche de ses mises en scène jusqu'en 1985. Jusqu'en 1981, le détenteur des droits exclusifs à la représentation de *La tragédie* à Budapest fut le Théâtre National. Cependant, elle a souvent été montée dans plusieurs grandes villes de province, y compris au festival de Szeged, bien que sa mise en scène – vu le caractère monumental de la pièce – ait mis chaque fois les créateurs à rude épreuve.



István Nánay

En deçà et au-delà du tournant de millénaire : Théâtres et créateurs hongrois contemporains

Les années 1989-1990, période des changements politiques dans les pays d'Europe Centrale, ne constituent pas une rupture dans la vie théâtrale hongroise, car elles ne furent pas marquées par des changements radicaux qui auraient influencé de façon décisive l'art du théâtre et l'activité théâtrale en Hongrie. Le système mis en place en 1949, année de la nationalisation des théâtres, n'avait guère changé jusqu'en 1989. Les dix à douze théâtres de la capitale, et autant en province, étaient tous financés par l'État, et les acteurs, les metteurs en scène, les concepteurs, de même que tout le personnel technique et le personnel auxiliaire étaient des employés de l'État. Chaque théâtre fonctionnait selon un système de répertoire. Si l'ensemble de l'organisation théâtrale n'a pas fondamentalement changé, des petites troupes et des théâtres indépendants se sont multipliés, de nouveaux bâtiments ont ouvert leurs portes et le financement des théâtres a été modifié.

De nos jours quinze à vingt théâtres de répertoire fonctionnent dans la capitale et il y en a autant en province. La plupart des théâtres sont soutenus par les autorités locales tandis que deux théâtres, le Théâtre National et l'Opéra sont financés directement par l'État. Certains théâtres disposent de deux, voire de plusieurs salles (des petites salles ou des studios). Il y a dix théâtres de marionnettes en Hongrie dont deux fonctionnent à Budapest. Une vingtaine d'événements théâtraux en plein air sont organisés chaque année. Quelques théâtres privés, financés en partie par l'État ou par les municipalités, complètent le tableau.

Les théâtres de province sont au service du public d'une ville ou d'une région, ce qui explique le caractère éclectique de leur répertoire où l'on trouve des opéras aussi bien que des œuvres classiques hongroises ou étrangères, des pièces contemporaines, de même que des opérettes ou des comédies musicales. Depuis une dizaine d'années, les théâtres de la capitale cherchent à se distinguer des uns des autres. À côté des théâtres dits d'art (Katona József, Radnóti, Örkény István¹), d'autres s'adressent au grand public. Les uns, en raison de la capacité de leur salle, jouent des pièces qui ratissent large (Víg, Madách), les autres, pour des raisons de rentabilité, reprennent des succès assurés, font du théâtre commercial, voire du cabaret (József Attila, Vidám Színpad, Théâtre Karinthy, etc.). Il y a cependant quelques petits théâtres qui se consacrent à des productions expérimentales (Merlin, Stúdió « K », Szkéné, MU, etc.).

En Hongrie, il se monte quelques 450-500 productions par saison dans une soixantaine de théâtres professionnels. S'ajoutent à ce chiffre les 200-250 productions offertes par 100-150 groupes dits alternatifs. Comme l'indique le guide des spectacles de Budapest, on peut choisir parmi plus de 300 représentations par mois et de 70-75 lieux par soir. Des chiffres impressionnants que des pays bien plus riches pourraient envier, disent les satisfaits. Cependant, il est aisé de calculer que chaque production n'est présentée qu'une ou deux fois par mois, et que, même les spectacles à succès, ne connaissent que trois ou quatre représentations par mois. C'est donc cette dualité qui caractérise la situation du théâtre hongrois, surtout dans la capitale.

Le théâtre a été la seule forme artistique à avoir survécu sans perte de prestige au changement de régime politique. L'édition, les concerts classiques, l'industrie cinématographique et la diffusion des films ont tous connu une stagnation pendant des années, alors que les théâtres faisaient salles comblées – indépendamment des œuvres et de la qualité du jeu.

Ici, comme dans les autres pays de l'Europe de l'Est, les années 80 étaient caractérisées par la tendance des théâtres progressistes à évoquer des problèmes dont on ne pouvait pas

parler ouvertement. Un spectacle n'était souvent qu'un prétexte pour les auteurs d'y encoder un message caché, et l'interprétation des textes révélait des contenus et des allusions décodables destinés aux intellectuels et aux jeunes.

L'autre caractéristique du théâtre hongrois est son penchant pour le réalisme. L'avant-garde des années 20 et 30, le néo avant-garde à partir des années 40, le modernisme et d'autres tendances stylistiques des années 80 qui dominaient ailleurs, furent absents des scènes hongroises. Le réalisme, en revanche, existait sous diverses formes, mais plus répandue, était le « petit réalisme² » qui avait pour mots clé l'authenticité des relations, des manifestations humaines et l'intensité du jeu. Dans ce style, la réalisation minutieuse et la condensation ont donné naissance à des sommets que l'on ne retrouve que dans des moments privilégiés de l'histoire du théâtre. C'est au Théâtre Katona József que ces sommets ont été les mieux atteints, ce dont témoignait l'opinion publique nationale et européenne. C'était la raison principale des succès internationaux de la troupe. Rappelons quelques titres qui ont fait le tour du monde : *les Trois sœurs* et *Platonov* mis en scène par Tamás Ascher, *le Sauvage* (Tchekhov), *Ubu Roi* (Jarry), *l'Inspecteur général* (Gogol) mis en scène par Gábor Zsámbéki, ainsi que *la Fuite* de Bulgakov, *le Misanthrope* de Molière, *Boldogtalanok (les Malheureux)* et *Catullus (Catulle)* de Milán Füst, mis en scène par Gábor Székely.

Mais c'est ce même Théâtre József Katona qui a présenté la pièce qui a fait école, non seulement sur le plan de la dramaturgie, mais aussi sur celui de la théâtralité : *Csirkefej (Tête de poulet)* de György Spiró, pièce qui a établi un diagnostic particulièrement accablant sur l'appauvrissement, la déchéance et la désintégration tant individuelle que collective. Avec cette pièce, la représentation satirico-réaliste cédait la place à une sorte de néo-naturalisme dans lequel le langage littéraire s'était vulgarisé, les situations devenaient violentes et les personnages peu nuancés.

Après 1990, le théâtre a subi un changement décisif. Avec l'élargissement de la liberté politique, l'art, y compris le théâtre, a perdu sa mission sociale. S'il est possible de tout dire ouvertement dans la rue, dans les journaux et dans les médias, on n'a plus besoin de la transposition artistique, et la théâtralisation perd une de ses motivations fondamentales. C'est la fin de la complicité entre le créateur et le public, et c'est cette perte qui a profondément perturbé tant le public que le milieu théâtral.

Un autre changement important a touché la composition du public dont la partie la plus exigeante et la plus impliquée n'a plus les moyens de s'offrir des billets de plus en plus chers, même si cette augmentation est inférieure au taux d'inflation. Sa place a été prise dans les théâtres institutionnels par un public dont la seule préoccupation est le

divertissement. Les théâtres fleurissent donc, mais les exigences réelles ou supposées du public incitent les troupes à renoncer à leurs conceptions artistiques et à céder le terrain au commercial, essentiellement aux genres musicaux. C'est ainsi que certains grands théâtres aux répertoires dramatiques (Madách, Víg) se sont transformés – entièrement ou presque – en théâtres musicaux. D'autres n'ont suivi ce chemin que partiellement, comme les Théâtres József Katona, Radnóti ou István Örkény.

Pour se sortir d'une telle situation, les théâtres ont recours, au-delà de la commercialisation, à différents stratagèmes. L'un d'eux consiste à se fier aux valeurs sûres. Cela peut se faire par le maintien d'un répertoire classique – près de la moitié des représentations sont des oeuvres de Shakespeare et de Tchekhov – mais aussi par l'adaptation au théâtre d'oeuvres littéraires à succès. Dans la première moitié des années 90, les nouvelles pièces hongroises étaient presque exclusivement des adaptations, soit des chefs-d'œuvre de la littérature mondiale – par exemple *Cent ans de solitude* de Garcia Marquez, *Carmen* de Mérimée, *l'Honneur perdu de Katharina Blum* de Böll, *Anna Karenina* de Tolstoï, mais aussi *Ou bien... ou bien* de Kierkegaard, de même que des oeuvres de prosateurs hongrois classiques ou modernes (Dezső Kosztolányi, István Örkény, György Spiró, etc.). De nos jours, par contre, de plus en plus d'oeuvres de jeunes dramaturges hongrois apparaissent au programme des théâtres – surtout dans les petites salles et les studios.

Outre le choix de la pièce, il est tout aussi important de voir dans quel style et par quels effets l'œuvre dramatique atteint le public. Dans le cas des représentations de valeur reconnues, une partie des metteurs en scène cherchent à sauvegarder les valeurs traditionnelles que l'époque précédente avait consacrées, en particulier celle du petit réalisme. En fait, c'est ce qui se passe dans la plupart des productions du Théâtre Katona József, puisque cette troupe et ses metteurs en scène – avant tout Gábor Zsámbéki, Tamás Ascher et Gábor Máté qui s'est joint à eux – restent fidèles au petit réalisme qui a déjà fait ses preuves, même lorsqu'il s'agit de pièces néo-naturalistes ou ayant une dimension sociale. C'est ce même jeu à base de petit réalisme que représente le Théâtre Radnóti – qui peut être considéré comme le théâtre d'art « miniature » dont le niveau est le plus équilibré – ainsi que par le Théâtre Örkény, le plus jeune théâtre d'art de Budapest.

La réinterprétation des classiques et l'extension du néo-naturalisme ont nécessité le renouvellement constant de la forme et du style de la mise en scène. La rethéâtralisation demeure donc une exigence, un impératif artistique toujours valide, mais au tournant du millénaire cette tendance a commencé à dépasser les cadres du réalisme et du petit réalisme, pour se rapprocher des tendances postmodernes qui ont récemment gagné du terrain en Hongrie. Au cours de ces dernières années, le Théâtre Katona József a fait des efforts

considérables pour élargir la palette de sa programmation et pour étendre les cadres stylistiques de ses orientations, ce qui contribue à la capacité de la troupe à fidéliser son public et à rester un des théâtres les plus prisés en Hongrie et à l'étranger.

Ce renouvellement stylistique est également dû au changement graduel de génération des metteurs en scène, au cours de la dernière décennie. De plus en plus de jeunes metteurs en scène en début de carrière revendiquent leur espace propre. Leur pensée et leur vision du monde sont profondément influencées, non seulement par les théories modernes de l'esthétique, de l'ouverture à l'autre, de la réception et de la sociologie de l'art, mais aussi par la culture visuelle de l'époque. Comme ces metteurs en scène – János Mohácsi, Eszter Novák, János Szász, Róbert Alföldi, Enikő Eszenyi, Sándor Zsótér, Balázs Kovalik, etc. – sont très divers du point de vue de leur âge, de leurs motivations et de leurs conceptions artistiques, on ne peut guère les considérer comme les membres d'une même génération. Néanmoins, ils ont pour trait commun la volonté de réévaluer le rapport entre le metteur en scène et le texte littéraire. Dans leurs productions, ce sont le spectaculaire et les effets d'interprétation et de style qui deviennent déterminants. Leurs productions se caractérisent avant tout par le rejet du récit linéaire, la structuration en mosaïque, l'intertextualité, les anachronismes, l'éclectisme. L'accent est mis sur la théâtralité et l'autoréflexion qui en résulte, le mélange du quotidien et du stylisé, la juxtaposition du saccadé et de la longueur, la structure de clips et la construction par association. L'application simultanée de ces effets peut donner une impression très forte, et c'est précisément ce qui constitue l'impératif catégorique du nouveau théâtre : il faut provoquer un effet direct et immédiat, car l'attention du spectateur ne peut être maintenue que par des stimuli de plus en plus forts et raffinés. C'est le seul moyen pour le théâtre de rester en compétition avec la télévision, la vidéo, l'Internet et autres merveilles du progrès technique.

Le théâtre hongrois des quinze dernières années montre des signes de désintégration dans la mesure où la force de cohésion dans les troupes permanentes s'est relâchée, ayant pour résultat, entre autres, que les succès viennent de la personnalité de metteurs en scène exceptionnels plutôt que de troupes établies. Cependant la troupe du Théâtre Katona József fonctionne depuis plus de vingt ans avec constance et efficacité.

À côté des spectacles réalistes, une forme d'expression présentant le réel avec minutie et une cruauté naturaliste sans fards, s'est manifestée dans des spectacles très divers comme *Des couteaux dans les poules* de David Harrower, *Black Milk* de Vassily Sigarev (mis en scène par Péter Gothár), *les Présidentes* de Werner Schwab, *Art* de Yasmina Reza (par Tamás Ascher), *Top Dogs* d'Urs Widmers (par László Bagossy), *Baal* de Brecht, la paraphrase de Kleist d'un jeune auteur, István Tasnádi, intitulé *Ennemi public*, mis en scène par Árpád Schilling et la scène de vie rurale grotesque d'un autre jeune écrivain, Zoltán Egressy,

intitulé *Portugál (Portugais)*, mis en scène par Andor Lukáts. Dans ces représentations, la cruauté, l'agression, l'avilissement mental et émotionnel et le désespoir sont colorés de lyrisme et d'ironie.

À l'heure actuelle, le metteur en scène le plus autoréférentiel, le plus original et le plus influent de la scène hongroise est Sándor Zsótér. Dans son interprétation des *Bacchantes* d'Euripide, Dionysos est un dieu moderne, une vedette du football qui, alors qu'il apostrophe dans un monologue les Grecs qui refusent de l'accueillir, bombarde avec un ballon les murs au-dessus des spectateurs disposés en cercle. Déguisé, ce même Dionysos entraîne Penthée à épier les Bacchantes en faisant le tour du public assis sur un même vélo avec Cadmos, et chacun pédale à tour de rôle en fonction des différentes étapes de leur discussion. Le rôle d'Agavé est incarné par un homme. Il arrive avec une grosse miche de pain dans un cabas et, pendant qu'il évoque la scène du massacre de son fils, se rendant compte qu'il a tué en réalité, il déchiquette le pain.

Évidemment, ce n'est pas le seul moyen de renouveler la mise en scène des classiques, comme le montre *Médée* mis en scène par Gábor Zsámbéki, où l'on a l'impression de voir une côte ravagée par la guerre des Balkans. Sur la scène couverte de gravier d'une blancheur aveuglante, on discerne une chaumière de bois, une voiture incendiée et un robinet qui dégoutte. Médée a l'air d'une sorcière des peuples « primitifs », face à elle les autres sont tous des personnages urbains en tenue et au comportement contemporains. La confrontation de deux mondes, de deux civilisations et de deux ordres moraux se manifeste dans ces différences extrêmes des signes théâtraux, tout en conservant les traditions réalistes.

La mise en scène du *Tartuffe* par Gábor Zsámbéki, représentant « le ton classique » est une actualisation claire mais subtile et sans didactisme. Ce ne sont pas – seulement – les apparences (comme le complet veston du protagoniste) qui font référence au monde actuel, ni l'élément central du décor, (le portrait réinterprété dans un style pop art de Louis XIV) qui offre toute une gamme d'associations, mais le dynamisme qui imprègne le jeu, la manière dont les personnages se manifestent et la fin du spectacle qui, cette fois encore, est pleine de points d'interrogation – ce qui peut s'appliquer à notre propre vie aussi. Ce même Gábor Zsámbéki a mis en scène la parabole scénique du grand poète hongrois Sándor Weöres, *Szent György és a sárkány (Saint Georges et le dragon)* dans laquelle il a réussi à transformer un drame-livre en théâtre vivant grâce à l'inspiration puisée à même des expériences de ses jeunes collègues.

Car ce théâtre offre des possibilités à un très grand nombre de jeunes talents. C'est là qu'a commencé la carrière du metteur en scène professionnel Árpád Schilling, directeur

artistique du Théâtre Krétakör (Cercle de craie), et que s'est épanoui le talent de Viktor Bodó, l'un des metteurs en scène les plus inventifs, travaillant avec la méthode de la création collective, et c'est encore là qu'a pu déployer ses talents Yvette Bozsik, novatrice engagée du théâtre de danse.

Ainsi, le Théâtre Katona József est le lieu de cohabitation d'un certain classicisme – celui de Tamás Ascher et de Gábor Zsámbéki –, de l'assurance de la génération d'âge moyen (Gábor Máté, acteur devenu metteur en scène et Andor Lukács), ainsi que du dynamisme des plus jeunes.

C'est la salle d'escrime d'une ancienne école militaire qui sert de lieu de vie et d'activité théâtrale au Théâtre Bárka, dont le style allie les méthodes de création des théâtres alternatifs et celles des théâtres institutionnels. Dans *Le songe d'une nuit d'été*, monté par le directeur János Csányi, les scènes d'artisans étaient accompagnées d'éléments d'improvisation rappelant les tréteaux (la mort de Pyrame, tel un lazzi, peut durer jusqu'à un quart d'heure, dépendant de la complicité entre l'acteur et le public), alors que le reste du spectacle se déroulait dans un style plus conventionnel. Lors du spectacle d'ouverture du théâtre, cette interaction des deux niveaux a créé une tension toute particulière. Un théâtre de rituel profane est né avec *Jeu* de Mrozek, mis en scène par László Bérczes – tout comme à la première du *Prophète Ilya* de Tadeusz Slobodzianek par József Czajlik dont c'était la première mise en scène professionnelle. Sándor Zsótér présente *Marie Stuart* de Schiller comme une pièce de chambre, réduite à un petit nombre de personnages, dans un cadre qui évoque la salle d'isolement d'une prison ou d'un hôpital. Mais le véritable intérêt du spectacle est que les rôles d'Élizabeth et de Marie furent tenus par la même comédienne.

Un des représentants marquants de la plus jeune génération des metteurs en scène est Zoltán Balázs. Ses spectacles se caractérisent par le multiculturalisme, par une exécution d'une précision chorégraphique et la prédominance des effets visuels et de la musique. Dans la mise en scène d'une autre oeuvre poétique de Sándor Weöres – poète hongrois déjà mentionné au sujet du Théâtre Katona József –, le drame oratoire *Teomachia* qui traite de Chronos, intègre des éléments d'art martial et de danse d'Extrême-Orient de même que les dernières tendances des théâtres de danse contemporains. La texture musicale du spectacle allie toutes sortes d'effets du chant grégorien aux mélodies d'Extrême-Orient, en passant par la musique folklorique hongroise ; cette composition musicale crée une harmonie particulière avec le spectacle et le texte poétique – dont une partie est dite à l'envers, lui donnant ainsi une valeur mélodique.

C'est encore Zoltán Balázs qui a monté *les Nègres* de Jean Genet avec des chanteurs d'opéra, des comédiens hongrois et tziganes, dans une production où se mêlent les langues

hongroise, latine et romani. Avec la participation de László Sáy, important compositeur de musique contemporaine, Balázs a monté un opéra moderne qui, grâce à cette stylisation, est capable d'utiliser un langage artistique pour évoquer les problèmes raciaux et ethniques, problèmes qui divisent encore la société hongroise.

Cet ensemble de jeunes créateurs qui concentrent leurs expérimentations sur les formes, les textes et les styles cherche encore sa place dans le système théâtral hongrois, mais leurs spectacles montrent qu'il constitue un terreau culturel fort intéressant où le jeune public de la capitale est attiré, non seulement par les événements théâtraux, mais aussi par des expositions, des concerts, des projections de films et des débats.

Les particularités du système théâtral hongrois et les contradictions du financement des théâtres ont créé une situation où acteurs et metteurs en scène ne sont plus attachés à tel ou tel théâtre, mais vont d'une équipe à l'autre pour des engagements ponctuels. Dans ces conditions, les chances de former et de faire fonctionner un groupe stable sont minimales. Alors que les théâtres recherchent de plus en plus les actrices et les acteurs populaires capables d'attirer les spectateurs, les metteurs en scène les plus prisés sont ceux dont le métier assure le moindre risque. Cependant, il y a un certain nombre de metteurs en scène qui sortent du lot, qui travaillent à un haut niveau artistique et sont capables d'animer une équipe partout où ils oeuvrent. Ce sont eux les véritables chefs de fil du théâtre hongrois. Je voudrais en présenter trois.

Eszter Novák a transformé *Csongor és Tünde* (*Csongor et Tünde*), pièce de Mihály Vörösmarty, poète hongrois de la première moitié du XIX^e siècle, en découpant la structure de monologue en une série de dialogues rapides. Le conte philosophique se déroule de nos jours, sur un terrain vague dans un quartier malfamé de Budapest. Les personnages étaient des sans-abri, et c'est dans ce milieu que se joue le drame poétique qui parle de la recherche du bonheur, entremêlé de chansons à la mode d'il y a plusieurs décennies et de succès récents de musique pop. Novák a également mis en scène le drame romantique *Raillerie, satire, ironie et signification cachée* de Grabbe, où chacune des scènes se joue dans une salle différente du théâtre – les spectateurs doivent donc se déplacer constamment – et chaque scène, mais aussi chaque épisode à l'intérieur d'une scène, évoque un style théâtral différent, les acteurs sortant souvent du rôle, tandis que le public est invité à intervenir dans l'action. Dernièrement elle a mis en scène – avec différentes troupes – les œuvres d'un dramaturge contemporain, Péter Kárpáti³, dont les pièces se caractérisent par leur origine folklorique, par le surréalisme, par leurs côtés lyrique et grotesque et par un mélange d'éléments de vulgarité foraine et de naïveté raffinée. Le langage particulier que Novák a élaboré dans ses mises en scène apparaît dans ses autres productions aussi, par exemple dans *Comme il vous plaira*, réalisé à Nyíregyháza, ou dans *Barouf à Chioggia*, monté à Târgu

Mure, ville historique de Transylvanie, territoire roumain habité par des Hongrois. Dans chacune de ces villes, elle a travaillé avec de très jeunes acteurs, s'appuyant sur sa recherche et sur son enseignement à l'Université d'Art Dramatique de Budapest.

Dans une mise en scène de Goldoni, elle a imposé un jeu très dynamique aux acteurs : le spectacle était caractérisé par un constant va-et-vient, une accumulation d'actions physiques, un parler strident et criard, tout en étant imprégné de la tristesse et de la douleur de la nature éphémère, impénétrable et complexe des relations humaines. L'alternance des moments comiques et lyriques, la juxtaposition du ridicule et du tragique prêtaient une remarquable profondeur à la production. En revanche, dans l'interprétation de Novák, la pièce de Shakespeare mettait en scène un groupe qui s'amusait en dansant et en se droguant, et la relation des acteurs mise en abyme se superposait à celle des personnages de la pièce. C'était également dans cette production qu'elle amplifie l'ambivalence émotionnelle, le contraste des instants prolongés et des scènes dynamisées, ainsi que la présence des moments douloureusement grotesques.

Róbert Alföldi⁴ travaille, lui aussi, dans divers théâtres et ses productions se caractérisent par le recours à des outils contemporains et sur leur expression en utilisant des effets de choc. Dans *Le marchand de Venise*, la vidéo joue un rôle égal à celui des acteurs. L'histoire est transposée de nos jours et, sur la scène panoramique du Kamaraszínház (Théâtre de poche) de Budapest ; les rapports nuancés entre les personnages sont remplacés par des comportements stéréotypés sortis des films d'action : agressivité, violence, érotisme et homoérotisme. Dans *la Tempête* de Shakespeare, monté à Vígszínház, Prospéro est un homme d'âge moyen qui, sous l'effet des drogues, voit dans une hallucination les événements qui ont lieu dans l'île. La tempête est une fête à la discothèque dont les participants sont évidemment les personnages de l'histoire. C'est dans une grande ville de Slovaquie, Nitra, qu'il a mis en scène *Hamlet* dont le protagoniste est un accro de l'informatique, à qui sa rencontre avec l'esprit de son père fait comprendre que les jeunes d'aujourd'hui doivent inévitablement faire face aux survivances du passé, aux traces du socialisme, même au prix de drames personnels. Dans *Macbeth*, mis en scène aussi au Kamaraszínház, les sorcières transformées en hommes exécutent sans scrupule toutes les cruautés avec un sourire narquois, prennent plaisir à manipuler et à faire passer à la trappe de l'Histoire les personnages principaux qui ont encore gardé un semblant d'intégrité. Notons aussi la présence de l'insignifiant prétendant au trône qui aspire au pouvoir pour rester enfin seul sur le terrain dévasté. Après les Shakespeare, Alföldi a monté *Les Trois sœurs* au Új Színház. Les personnages sont des vieilles femmes qui évoquent leur jeunesse, mais le jeu-cadre et la pièce proprement dite ne se distingue pas : les scènes évoquées mélangent le passé et le présent. Si les sœurs restent âgées tout au long du spectacle, leurs partenaires ne vieillissent pas. Le spectacle est constitué d'une série de moments grotesques et

sublimes, comiques et douloureux, sentimentaux et cruels, donnant naissance à des images très fortes comme celle où les sœurs transforment leurs lits en balançoire, en s'avouant que leur vie est dénuée de sens et d'espoir.

C'est dans une voie entièrement différente que s'engage Sándor Zsótér, dont six ou huit réalisations sont simultanément programmées à travers le pays. En dehors des *Bacchantes* et de *Marie Stuart*, déjà mentionnées, nous devons citer quelques-unes de ses productions récentes. À Szeged, ville située dans le Sud-est de la Hongrie, il a mis en scène l'opéra de Benjamin Britten *le Songe d'une nuit d'été* où tant les Athéniens que les fées chantent tout en faisant du vélo en cercle. La scène de la ville se déroule sur une place entourée de cabines téléphoniques et d'abribus (c'est aussi dans un abribus que les artisans font leur spectacle). Au milieu de la clairière se trouve un énorme cadavre d'âne (à l'intérieur duquel dorment Titania et Bottom). Obéron est une femme ; par contre le rôle de Puck est incarné par un vieil acteur rabougri. Le spectacle – là où la musique le permet – est riche en mouvements, exception faite pour le quatuor des amoureux tout à fait statique. Un pot-pourri d'éléments insolites, qui forment une unité malgré tout. C'était également à Szeged qu'il a monté *La vie de Galilée* de Bertolt Brecht, parce que c'est là qu'il a trouvé l'acteur – en la personne de Levente Király – à la hauteur du rôle écrasant du chef-d'œuvre de Brecht. Il en a considérablement réduit la distribution n'en gardant que les rôles les plus importants de point de vue dramaturgique. Il a situé l'histoire dans une chambre typique d'un HLM, mais les costumes, les postures et les comportements des personnages entourant Galilée – joué avec un naturel prosaïque – évoquaient les tableaux du Caravage. Provoquant une participation active de la part du public, ces contrastes étaient renforcés par la musique de Bach et celle de *Star Wars*.

Une autre oeuvre de Brecht, *le Cercle de craie caucasien*, présentée à Vígszínház, était également située dans un lieu insolite : une salle de cinéma multiplex. Le jeu-cadre de la pièce est chanté par une chorale composée de quarante enfants ; leurs corps formant le pont symbolique que doit franchir Groucha et ce sont eux encore qui forment le cercle durant l'épreuve qui désigne la vraie mère. Les scènes se déroulent entre et devant les rangées de sièges, et, en dehors de celui de Groucha, Azdak et du Soldat, les rôles sont incarnés par un nombre très réduit d'acteurs, des hommes jouent des rôles de femme et vice-versa. Azdak, est incarné par une femme. C'est cette interchangeabilité des sexes des personnages ainsi que le rôle primordial du texte et le rejet des fioritures qui caractérisent d'autres spectacles de Zsótér ces dernières années, en particulier *Médée*, présentée au Théâtre Radnóti. Dans l'oeuvre de Hans Henny Jahn, les membres de la famille sont assis côte à côte au fond de la scène, sur un banc surélevé. Ils bougent très peu et ne peuvent utiliser que les signes à peine perceptibles de la communication interpersonnelle : la tragédie doit naître de l'utilisation du texte. Tout cela a donné naissance à une forme

scénique peu habituelle au théâtre hongrois et qui en irrite plusieurs, car elle exige une participation très intense de la part du public.

Une récente mise en scène de *Zsótér*, celle de *Penthésilée* de Kleist, a été réalisée dans le bâtiment flambant neuf du Théâtre National. Un tableau panoramique romantique, disposé en demi-cercle, évoque la lutte des Amazones et des Grecs, en créant l'arrière-fond et l'environnement de la tragédie toujours actuelle de *Penthésilée* et de *l'Odyssée*. La production se démarque par un jeu minimaliste à l'extrême. Un énorme bouquet de roses rouges se prêtant à une multitude d'interprétations réelles ou métaphoriques et remplissant des fonctions variées est un exemple de la recherche visuelle du spectacle. Une musicalité se manifeste à la fois dans la musique et dans les paroles. Les fureurs retenues, la froideur aliénante et les passions offrent une expérience sensuelle et intellectuelle à la fois.

Les metteurs en scène que nous venons de mentionner travaillent aussi souvent dans des théâtres de province, dont la troupe de Kaposvár, chef-lieu départemental dans le Sud-ouest du pays, est depuis longtemps la plus remarquable. À côté de cette compagnie, ce sont aussi celles de Kecskemét et de Szolnok qui pendant longtemps ont attiré l'attention du milieu professionnel. Dirigées par de remarquables artistes charismatiques comme Gábor Székely et József Ruszt, ces compagnies se distinguent par la conception artistique et le travail de formation de jeunes talents.

Au cours des années 90, la différence de qualité entre les théâtres de province a peu à peu disparu et ce nivellement s'est fait par le bas. Certes, il y avait toujours des théâtres qui pendant une certaine période sortaient du lot par un travail plus intensif et plus créateur que la moyenne. Tels étaient le théâtre de Nyíregyháza et, durant les dernières années celui d'Eger, ville du Nord célèbre pour son vin.

Un des secrets du travail de haut niveau qui caractérise depuis trente ans le théâtre de Kaposvár, c'est que son orientation n'a pas été déterminée par un seul artiste illustre, mais par un groupe composite de metteurs en scène, formé de personnalités très diverses qui ont évolué auprès de Gábor Zsámbéki. La constitution de ce groupe a, certes, beaucoup changé au fil du temps, de même que la personne du directeur a changé – puisque Zsámbéki a pris la direction du Théâtre National, puis celle du Théâtre Katona József de Budapest – mais les metteurs en scène ont su garder les idéaux des origines, tout en s'adaptant aux changements de l'époque.

János Mohácsi, lui aussi, a débuté sa carrière d'acteur au théâtre de Kaposvár, et c'est là qu'il est devenu un metteur en scène de réputation nationale. Ses productions sont le fruit d'un travail collectif : pour lui comme pour les autres créateurs et acteurs qui

travaillent avec lui, la pièce n'est qu'une matière première qu'il faut transformer et façonner à l'image de la troupe, selon la personnalité des acteurs. C'est ainsi que la pièce de Joseph Heller, *We bombed in New-Haven* a été adaptée aux particularités locales, (le titre est devenu *We bombed in Kaposvár*) et, profitant de la possibilité offerte par l'auteur lui-même, les acteurs ont injecté dans la vie des personnages des éléments de leur propre vie. Dans la scène du bombardement, on pouvait voir au fond un film d'animation représentant la destruction fictive de la ville transdanubienne, spectacle que le public local avait du mal à supporter. – À noter que c'est près de Kaposvár que se trouve la base aérienne des troupes américaines de l'OTAN, d'où les avions de chasse ont été déployés durant la guerre des Balkans. C'est dans cet esprit qu'ont été mis en scène *Tom Pain* de Paul Foster, *Princesse Czardas* d'Imre Kálmán ou la pièce *Csak egy szög* (*Rien qu'un clou*) spectacle qui a gagné plusieurs prix au cours des dernières années. Cette oeuvre en cinq mouvements parle des Tziganes, de leur humiliation et de leur exclusion au cours des siècles, de leur extermination dans les camps de l'Holocauste rom et de la discrimination sociale actuelle des Roms. C'est une production profondément sincère basée sur un travail collectif et qui parle de façon tantôt ludique, tantôt didactique, tantôt ironique, avec beaucoup de musique et d'effets visuels choquants, de problèmes dont le traitement semblait être réservé aux seuls documentaires.

Ces dernières années, c'est le théâtre d'Eger qui est devenu un des théâtres de province les plus intéressants et les plus prometteurs. Ici aussi, le directeur, Tibor Csizmadia offre une possibilité de s'affirmer à des metteurs en scènes aux diverses orientations. De plus, plusieurs de ses acteurs ont eu l'occasion de s'initier à la mise en scène. Le résultat est une série de représentations de haut niveau et bien élaborées pour la plupart, qui montrent une grande diversité tant au niveau du style que des idées.

Jusqu'ici, nous n'avons parlé que de la vie théâtrale de Hongrie, mais cette partie de l'Europe a la particularité d'avoir aussi des théâtres hors des frontières de la Hongrie (Roumanie, Tchécoslovaquie, Yougoslavie) où l'on fait du théâtre en hongrois⁶. En guise de conclusion, précisons que les théâtres de langue hongroise de Hongrie et des pays voisins sont en fin de compte les héritiers d'une même culture. Selon les vicissitudes de l'Histoire, et pour des périodes plus ou moins longues, les frontières ont mise en pièces cette culture unique.

Le financement des théâtres en-dehors des frontières est assuré en partie par le soutien de l'État et par celui des autorités locales (municipales ou départementales), mais leur fonctionnement est fortement appuyé – directement ou au moyen de concours – par l'État hongrois, ainsi que par de nombreuses fondations et d'autres organisations hongroises.

Des niveaux artistiques très variables caractérisent aussi ces théâtres. Très peu de troupes ont un metteur en scène ou un directeur artistique permanent, l'une des conditions d'une véritable orientation artistique. La plupart de ces théâtres fonctionnent surtout avec des metteurs en scène invités, ainsi ces institutions ne sont pas toujours capables – ou le sont seulement pour de courtes périodes – d'élaborer leur propre style. Le langage et l'orientation de ses théâtres varient aussi d'un pays à l'autre puisque le produit artistique de ces troupes est façonné par deux facteurs : la tradition théâtrale hongroise, transmise par les théâtres de Hongrie, et la culture de la majorité qui entoure ces créateurs. Les théâtres minoritaires ont donc un rôle très important, à savoir relier les différentes cultures qui les environnent.

En dépit de conditions difficiles, le haut niveau artistique de ces compagnies est bien illustré par le fait que lorsque l'Association Théâtrale Roumaine a fait ses nominations dans huit catégories – sur la base des productions d'une soixantaine de troupes – pour les prix des meilleures performances de la saison de 2004, onze sur vingt-quatre troupes nominées étaient hongroises, alors que le nombre des théâtres roumains est cinq fois plus élevé que celui des théâtres hungarophones.

Notes

- 1 On nomme souvent les théâtres d'après des personnalités artistiques ou littéraires.
- 2 Expression hongroise qu'on pourrait rapprocher au *kitchen sink realism* du théâtre britannique des années 50 et 60.
- 3 L'Espace Go a présenté sa pièce *Toutefemme* en 2008.
- 4 Depuis la rédaction de cet article, Róbert Alföldi a été nommé à la tête du Théâtre National.
- 5 En Hongrie, ce rôle est, par tradition, joué par une femme.
- 6 Au cours des années 60-70, le nombre total des hungarophones vivant dans les pays limitrophes dépassait la moitié de la population de la Hongrie qui, elle, comptait 10 millions d'habitants. Environ les trois quarts de ces hungarophones vivaient en Roumanie, 15% en Tchécoslovaquie, 5 % en Yougoslavie et le reste en Ukraine ou en Autriche. Le nombre des théâtres hungarophones reflétait les proportions de cette population hongroise.



NOTES DE LECTURE

*Sous la responsabilité
de Sylvain Duguay*



CHAUUCHE, Sabine (dir.), *Le « Théâtre » de la France d'Ancien Régime : de la représentation de soi à la représentation scénique*, Paris, Honoré Champion, 2010, 540 p.

Ce bel ouvrage articulé en cinq chapitres réunit les communications présentées au colloque « Avatars du théâtre en France sous l'Ancien Régime » qui s'est tenu à la Maison française d'Oxford en juin 2008. La problématique posée est celle de la place de la théâtralité dans une société qui semble la développer dans toutes sortes de lieux. Ainsi Sabine Chaouche définit cette période de l'Ancien Régime qui combine présentation de soi et représentation comme étant à la fois *Mundum Theatri* et *Theatrum Mundi*. Ce sont les questions portant sur l'auto-représentation, l'utilisation du théâtre par le politique, la théâtralisation de la pensée et la reprise du schéma théâtral par différentes sphères professionnelles que les quatre premiers chapitres illustrent avec beaucoup de variété. Le dernier chapitre aborde les questions de définitions du théâtre qui découlent en quelque sorte de la diversité des présentations précédentes.

Le premier chapitre envisage donc le théâtre tel qu'il est mis en œuvre par l'individu. C'est ainsi le fait du galant (l'article de Sophie Tonolo), dont l'exacerbation des sentiments s'exprime dans les lettres où il joue à être un autre. C'est aussi le jeu de déguisement qui se tient dans les salons : Ionna Galleron décrit le salon de la duchesse de Maine, où tout a lieu

autour du personnage central de la duchesse, théâtre sans intrigue où il s'agit simplement de copier la hiérarchie de la monarchie. Masano Yamashita montre à son tour comment la parole est mise en scène et la personne théâtralisée dans les *Confessions* de Rousseau, et conclut à l'artifice comme servant la vérité du sujet. Mickaël Bouffard-Veilleux étudie les positions du corps dans le ballet, insiste sur le rôle important que jouent les maîtres à danser pour une élite sociale qui tient les apparences pour un miroir des qualités de l'âme. Si Sabine Chaouche se rapproche du théâtre à proprement parler, c'est pour y étudier la place occupée par le spectateur. Elle montre que même là le théâtre est secondairement sur scène, et plutôt le fait des spectateurs qui ont trouvé dans le théâtre un lieu pour se montrer. Il est intéressant de voir comment acteurs et spectateurs en viennent à se disputer l'attention du public. Ce dernier chapitre se clôt sur un article d'Anastasia Sakhnovskaia-Pankeeva revisitant l'Hôtel de Bourgogne d'après les comptes rendus d'Evariste Gherardi, Arlequin de la troupe italienne du roi qui s'y donne en spectacle. C'est une excellente illustration de l'article précédent, qui décrit ce double lieu théâtre où les spectateurs montent sur scène et improvisent tandis que les acteurs en scène produisent un reflet de la salle.

Le chapitre suivant, dans la continuité, a trait à l'utilisation du théâtre dans le politique. La naissance du Dauphin, dans l'article de Valérie Worth-Stylianou, est décrite avec un vrai talent de dramaturge par la sage-femme de

Marie de Médicis qui dispose les personnages avec soin et plante le décor de la scène dont elle est aussi actrice – théâtralisation qui a pour fonction d'asseoir la légitimité de cette naissance. C'est avec une fonction semblable d'assise du pouvoir qu'est présenté le roi dans ses deux corps dans l'article de Klaas Tindemans. Reprenant la distinction faite par Kantorowicz, l'auteur montre comment le prince doit se faire personnage pour contrer l'instabilité sociale. Cette thèse est ensuite illustrée dans l'article de Marie-Claude Canova-Green avec l'exemple des cérémonies d'entrée en ville sous Louis XIII. C'est le corps royal qui est mis en scène, celui de sa dignité, qui trouve son écho dans le corps constitué des magistrats de la cité. Et dans ses effigies, le roi va à la rencontre de son corps imaginaire. Marine Roussillon s'intéresse quant à elle aux carrousels, qu'elle décrit comme un exercice de mise en valeur de la noblesse guerrière. Le *Traité des Tournois* de Claude-François Ménestrier auquel elle se réfère est un vrai manuel d'instructions pour une mise en scène de cet exercice dont le public glisse d'une cour guerrière à une cour galante. L'article suivant, d'André Blanc, s'intéresse à la théâtralisation de la narration : à une époque où toutes les grandes occasions donnent lieu à des réjouissances qu'André Blanc énumère et décrit, des M^{me} de Sévigné, La Fontaine ou Ménestrier les font revivre dans le récit, en exprimant verbalement ce qu'il y a de plus visuel dans cette société où le spectacle est capital. Les deux derniers articles de ce chapitre traitent l'un (de Valeria Barboni et Barbara Sommovigo) de l'aspect théâtral des grottes édifiées dans les jardins, l'autre (de Solveig Serre) du public des

salles d'opéra, où comme décrit précédemment au sujet des salles de théâtre, les spectateurs sont là pour se montrer.

La partie suivante traque le théâtral dans le textuel. Elle débute sur un article difficile de Violaine Anger traitant de *L'harmonie universelle*, de Marin Mersenne. Mersenne envisage le lien entre le langage et le signe, la parole et l'activité représentative, pour arriver à l'idée que tout est spectacle car tout est image, sans rien de négatif ou mensonger, essence de l'humanité affirmée par la venue du Christ. Pour Mersenne, la notion d'incarnation est au cœur de l'activité théâtrale, seule la contrefaçon est condamnable. La réflexion d'Anne Staquet se poursuit dans cette veine théorique avec la question de la mise en scène du monde dans la pensée de Descartes, plus appropriée selon elle pour impliquer le lecteur qu'un discours strictement théorique. Descartes manie donc d'abord la fable, puis le tableau, plus proprement théâtral, pour s'assurer un effet sur le lecteur. À la suite, Bérénice Le Marchand aborde les contes, envisagés comme forme abâtardie de théâtre, étroitement liée au rôle des conteuses, aussi bien dans l'espace mondain que sur les foires, et qui s'accompagnent d'accessoires. C'est ensuite au genre romanesque que Marie Pascale Pieretti s'intéresse, avec la théâtralité d'un roman épistolaire de Marie-Jeanne Riccoboni. Il est certain que par sa forme même, ce roman se prête à une sorte de concrétisation de la voix et des personnages. Le *Dolbreuse* de Loaiseul de Tréogate enfin, qu'étudie Charlène Deharbe, s'ouvre et se clôt sur la métaphore du *Theatrum mundi*. Là encore, l'auteur du roman a recours à l'esthétique théâtrale du tableau pour présenter

ses personnages. Comme dans les textes précédents, on conçoit ce recours au théâtre comme une stratégie pour toucher davantage le lecteur.

La quatrième partie, consacrée aux échos du théâtral dans les arts et métiers, nous semble se rapprocher davantage des deux premières, présentant à nouveau des exemples de ce que peut être un théâtral incarné, en marge de la scène. C'est d'abord dans la vie publique avec l'article de Martial Martin sur les « États du Monde », montrant comment ces comptes-rendus des états généraux qui font du lieu où se rencontre la nation une scène organisée. Plus encore, le texte d'Hervé Baudry présente la leçon d'anatomie comme un lieu éminemment théâtral avec ses acteurs et ses spectateurs, où se met en place jusqu'à la catharsis caractéristique de la tragédie. Plus attendus, les charlatans, bonimenteurs et vagabonds, décrits par Laura Rescia, sont rapprochés des saltimbanques et acteurs, jouant tous de la mise en scène d'un discours pour faire illusion, faisant pareillement surgir la fiction dans le réel. François Moureau au sujet de Coypel et Caroline Vernisse à propos de Crébillon fils abordent tous deux la question d'un théâtral illustré. On assiste à une mise en abyme du théâtre dans des gravures dont le cadrage correspond à celui de la scène et dont les personnages sont vus comme dans un théâtre – spectateurs compris.

La cinquième et dernière partie fait enfin le lien avec les précédentes en constituant une synthèse sur la théorie du théâtral. Les auteurs des divers articles s'interrogent sur les termes de théâtral et théâtralité, analysant la distinction entre le théâtral en scène et le théâtral hors

scène. Ainsi, selon Mark Bannister, le cérémonial des rites, qui implique le respect d'un protocole, se distingue du théâtre à proprement parler qui n'a pas la même valeur performative. Au XVIII^e siècle, on assiste pourtant au rapprochement progressif de ces deux espaces, et des spectacles viennent accompagner les processions. Un phénomène semblable est étudié par Noémie Courtès, qui travaille sur les funérailles. Elle pose toutefois la question du regard d'un spectateur dont la compassion fait aussi un acteur, et conclut à une théâtralité du dispositif qui demeure distincte du théâtre. Le déguisement est abordé par Jean-Yves Vialleton, qui l'étudie selon ses degrés – il fait cette remarque intéressante sur le fait que, qu'il s'agisse d'un divertissement parmi d'autres ou de costume de théâtre, il s'agit de se montrer comme cachant ce qu'on est, et non nécessairement de cacher. L'avant-dernier texte, de Joseph Harris, considère la réflexion de l'Abbé d'Aubignac sur le terme de théâtral et l'extension métaphorique du terme hors du théâtre. Il montre comment ce théâtral hors de la scène s'exprime dans l'imprécation et l'ironie, entre autres figures de rhétorique. Sa conclusion sur l'idée que le théâtral est une question d'effet sur le spectateur est aussi celle à laquelle vient Sabine Chaouche dans l'article qui conclut le volume. Elle montre comment, en réaction contre ce recyclage désadapté du jeu de l'acteur hors du théâtre qui marque le théâtralisme, le théâtre du XVIII^e siècle tend peu à peu à s'épurer, en quête d'un plus grand réalisme des effets qui ouvre le champ au naturalisme du XIX^e siècle.

Les articles réunis ici, tous très documentés et pointus, forment au final une mosaïque très

complète de la présence de la théâtralité en divers lieu de la société, proposée par touches juxtaposées. Tout en regrettant peut-être l'agencement des parties – le théâtral dans le textuel aurait peut-être mieux trouvé sa place en quatrième lieu – on reconnaît l'ouvrage comme une somme savante sur le sujet, où les spécialistes trouveront matière à conforter une réflexion, tandis que les lecteurs non spécialistes se divertiront de la multiplicité des exemples du théâtral dans la bonne société sous l'Ancien Régime.

Geneviève Chevallier

Université de Nice – Sophia Antipolis

GORIELY, Serge, *Le théâtre de René Kalisky. Tragique et ludique dans la représentation de l'histoire*, Bruxelles – Paris-Francfort, P.I.E. Peter Lang, 2008.

Dans le paysage théâtral de Belgique francophone, René Kalisky représente une sorte d'hapax. Connue mais relativement peu jouée sur les scènes, commentée dans un métadiscours scientifique (Marc Quaghebeur, Michèle Fabien, notamment), il ne semble pas vraiment appartenir au monde du théâtre alors qu'il ne paraît pas davantage relever du champ littéraire. Kalisky serait ainsi surtout porté par un réseau (passant par les articles de Marc Quaghebeur, les critiques de Jacques De Decker et le soutien des Archives et Musée de la Littérature) s'il n'avait été aussi mis en scène par Antoine Vitez, ce qui lui assura une certaine forme de reconnaissance dans le monde théâtral. La raison de ce statut ambigu est notamment à chercher dans son écriture dramatique

déroutante et peut-être trop singulière pour une époque, la fin des années 1960, en mal de collectif.

Sans s'engager réellement dans l'analyse de ce paradoxe, l'ouvrage de Serge Goriely entreprend une analyse systématique de l'écriture de Kalisky à travers l'ensemble des pièces que celui-ci a écrites. Pointant la reconnaissance dont a bénéficié le dramaturge, notamment à travers le nombre de traductions, il revient sur la réception contrastée de son œuvre et sur la quasi absence de celle-ci comme objet de recherche. Goriely incrimine la réputation de complexité qui fut associée à ce théâtre et propose de combler un manque en étudiant la dizaine de pièces que Kalisky a rendues publiques.

Face à ce corpus mais aussi devant les quelques textes théoriques écrits par Kalisky afin d'éclairer son travail et son positionnement esthétique, Goriely pose la question de la cohérence. Or cette dernière, conclut-il, n'est ni thématique ni formelle. L'unité réside davantage dans le traitement de l'Histoire. Ainsi, ce seront les questions adressées par Kalisky à l'Histoire qui guideront également l'étude de Goriely. Face à la complexité de cette œuvre, le spécialiste avance prudemment, presque précautionneusement, explicitant chaque aspect de sa démarche, discutant tous ses choix, et évoluant au fond sur le mode de la reprise et du développement, mode où se reconnaît le caractère cyclique qui marque aussi le travail de Kalisky. Et Goriely pose effectivement une première hypothèse avec l'idée que le dramaturge aurait construit son théâtre comme un cycle.

Mais son analyse reposera davantage sur la notion de surtexte théorisée par Kalisky dans un commentaire d'une dizaine de pages joint à l'édition de la pièce *Dave au bord de mer*. Goriély s'attache à dégager le lien entre la prise de position esthétique que développe Kalisky dans cette introduction et sa rencontre avec Antoine Vitez. L'auteur dramatique rejette les écritures qui lui sont contemporaines et notamment celles inscrites dans la mouvance brechtienne. Opposé à cette perspective critique, il vise à élaborer un théâtre de la séduction où l'ambiguïté prendrait une place importante. Les textes et le jeu des comédiens qu'il voit sur les scènes ne libèrent pas le théâtre. En tant qu'auteur, Kalisky veut intégrer les apports de Craig qui, avec son concept de « surmarionnette », entendait déjà libérer le théâtre d'un jeu de l'acteur trop conventionnel. À un acteur qui n'interprète ni ne personnifie mais crée, il faut des textes appropriés. Or, l'écriture dramatique n'investit pas cette voie et, dans ce vide, Kalisky, selon Goriély, élit le travail d'Antoine Vitez comme une sorte de modèle.

Vitez, on le sait, proposait un théâtre éminemment ludique, un théâtre qui, comme l'écrit Goriély, exposait le simulacre théâtral. Le postulat vitézien selon lequel il est possible de faire théâtre de tout bouscule quelque peu l'autorité du texte pour faire de ce dernier un élément plus relatif du langage théâtral. En contrepoint, Kalisky propose le concept de « surtexte » qui synthétise son projet dramaturgique.

Selon Goriély, cette notion se trouve actualisée de manière quasi archétypale dans *Dave au bord de la mer*, pièce dans laquelle

Kalisky reprend le mythe biblique de David et Saul qu'il transpose dans la société israélienne des années 1970. Le drame s'y confond avec l'événement historique tandis que la dramaturgie renvoie au jeu théâtral. Analysant l'écriture de ce texte, Goriély montre comment elle implique « naturellement » un travail de surjeu de la part des comédiens et oriente la lecture vers la relation à l'Histoire plutôt que vers les rapports sociaux. L'expérience intime vécue à l'occasion de l'événement historique devient ainsi le « drame premier ».

Goriély remonte ensuite le fil des œuvres de Kalisky à partir de cette hypothèse et examine comment les textes antérieurs à *Dave* s'adosent déjà peu ou prou au modèle. Dans cette optique, des personnages tels Jim, dans *Jim le téméraire*, deviennent plutôt « méta-historiques », perdant leur référent direct à l'histoire pour s'inscrire davantage dans une logique de jeu théâtral.

Ces notions de surjeu et de surtexte, loin d'être assimilables au théâtre dans le théâtre, inaugureraient, selon Goriély, un nouveau rapport à l'Histoire. L'analyse détaillée du corpus lui permet de dégager une « loi de progression » dans l'œuvre et de souligner la singularité de Kalisky parmi les grandes formes de relations que le théâtre a tissées avec l'Histoire. Dans cette optique, l'action des personnages kaliskiëns serait motivée par une aspiration à se redéfinir par rapport à l'événement historique. Le surtexte dès lors ne vise pas à produire un effet sur l'événement historique même : l'Histoire, écrit Goriély, garde l'aspect du grand mécanisme tel qu'il se présente chez Shakespeare, par exemple. Mais,

« les personnages réussissent par leur mise en jeu à lui opposer leur conscience » (p. 284) sans se réfugier dans des modèles religieux ou mythiques.

Cependant, Goriély ne développe guère ce mode spécifique d'articulation du sujet à l'Histoire. Il renvoie, comme une piste possible de recherche ultérieure, à la théorie des « régimes d'historicité » de François Hartog dans la mesure où Kalisky déconstruit les modes temporels conventionnels. Cette déconstruction, qui doit être rapportée à une recherche pour replacer le vécu des personnages dans la « Grande Histoire » et donc activer la conscience d'un mécanisme de répétition, est aussi une sorte de voie de salut. Pour Goriély, qui pointe ici l'héritage de la tradition juive, elle permet, *in fine*, d'échapper au désespoir. L'analyse n'approfondit guère ces considérations, optant pour une conclusion en forme de synthèse des questions posées par la dramaturgie kaliskienne et restées quelque peu en suspens dans cette étude.

Néanmoins, Goriély insiste sur la façon dont Kalisky opère un mouvement de sortie de la clôture tragique en s'ouvrant « sur un autre monde » par le grotesque. On peut, écrit-il (p. 287), « formuler l'hypothèse suivante : le théâtre de Kalisky reprend le schéma dramatique shakespearien mais en l'inversant. Ne se base-t-il pas en effet sur la disposition des héros à se mettre en jeu et donc à « jouer » l'histoire (et avec elle) plutôt qu'à la vivre, la décrire ou la commenter rationnellement ? Et par là ne se rapproche-t-il pas dans son idée première du « théâtre des fous » caractéristique du grotesque ? ». Mais immédiatement, Goriély

limite la portée de cette sortie du tragique où finalement le dramaturge se maintient aussi bien. Paradoxe et ambiguïté fondent ainsi cette écriture qui, héritière de la tradition juive, remet sans cesse en jeu les vérités et les mensonges pour élaborer une nouvelle relation avec le spectateur.

Car, au-delà de la nostalgie pour un « théâtre d'avant les idéologies » (p. 292), Kalisky chercherait à séduire tout en revendiquant la liberté du spectateur nécessaire à l'avènement d'une dramaturgie fondée sur l'ambiguïté. C'est par ce jeu de séduction que le théâtre atteindra pleinement sa fonction cathartique et que, comme l'écrit Kalisky, « le mensonge peut être tué ». Mais, ultime paradoxe, son théâtre implique que la matière dont il s'empare soit connue du public : « plus les pièces ont recours au surtexte, plus elles risquent de perdre en clarté et intelligibilité ce qu'elles gagnent en subtilité et en profondeur, car elles requièrent alors davantage de connaissances de l'événement en cause et des références qui sont utilisées pour le traiter » (p. 294). Et Goriély de refermer sa démonstration en relançant le questionnement quant à la réception de Kalisky dans le contexte historique présent dans lequel il englobe peut-être un peu hâtivement celui de l'écriture de cette oeuvre, les années 1970, bien différentes des années 2000. Quoi qu'il en soit, il a, à travers son étude, livré des pistes pour approcher ce théâtre, renverser l'obstacle de son apparente complexité et en fait un des passeurs qu'il appelle de ses vœux.

Nancy Delhalle

Chargée de cours à l'Université de Liège
(Belgique)

REVUE DES REVUES DE LANGUE ANGLAISE

*Sous la responsabilité
de Tanya Déry-Obin*



Canadian Theatre Review (CTR), n^{os} 137, 138, 139 et 140, 2009, et n^o 141, 2010.

Modern Drama (MD), vol. 52, n^{os} 1, 2, 3 et 4, 2009.

New Theatre Quarterly (NTQ), vol. 25, n^{os} 1, 2, 3 et 4, 2009, et vol. 26, n^o 1, 2010

Theatre Journal (TJ), vol. 61, n^{os} 1, 2 et 3, 2009.

La recension des revues de théâtre en langue anglaise en 2009 et 2010 permet de mesurer la volonté d'appréhender l'objet théâtral en tant que point de rencontre réunissant plusieurs perspectives théoriques et pratiques artistiques. Dans de nombreux travaux, les chercheurs accordent ainsi une place non négligeable non seulement aux analyses multidisciplinaires, mais aussi à des œuvres scéniques qui unissent théâtre, danse, marionnette, mime, soit un bon nombre de pratiques artistiques jugées jusqu'ici minoritaires. Sous l'influence notamment des théories de la performance, les chercheurs sont amenés à repenser ici et là les limites et les définitions du théâtre, pour lui attribuer le plus souvent une fonction active à partir de laquelle le spectateur est appelé à jouer un rôle de premier plan. Non seulement plusieurs dossiers ou articles portent spécifiquement sur les spectateurs, mais d'autres se fondent sur le principe que l'événement théâtral est en soi un lieu de transformations aussi bien pour les individus que pour les collectivités.

Révisionnisme et nouvelles théories

Une telle perspective s'exprime dans les éditoriaux de Catherine A. Schuler et David Z. Saltz, publiés dans *Theatre Journal*, qui envisagent de relire certains textes canoniques à la lumière de théories contemporaines, ce qui a pour effet de troubler, voire même de bouleverser, la vision classique de la modernité théâtrale (*TJ*, vol. 61, n^o 2). Pour Saltz, cette tendance révisionniste témoigne de la rigueur des recherches diffusées en 2009, lesquelles apportent un regard « revigorant, exaltant et plaisant » (*TJ* vol. 61, n^o 2 p. 8) sur l'objet théâtral. Schuler, pour sa part, insiste sur le plaisir généré par le croisement de différents savoirs et qui forment, dans le meilleur des cas, des amalgames étonnants (*TJ*, vol. 61, n^o 1, p. vii).

Kimberly Jannarone et Matthew S. Buckley s'attardent, dans leurs études respectives, à revisiter l'histoire théâtrale et à questionner certaines interprétations qui ont fait autorité. Dans « Audience, Mass, Crowd : Theatre of Cruelty in Interwar Europe » (*TJ*, vol. 61, n^o 2), Jannarone remet en cause la place occupée par l'œuvre théorique d'Artaud, considérée comme une figure de proue d'un théâtre progressiste en Europe, pour la situer davantage dans le contexte historique de l'Entre-deux-guerres. En interprétant *Le Théâtre et son double* à partir des relations entre les acteurs et les spectateurs, de même qu'à travers le développement de la culture de masse et ses ramifications dans le monde théâtral des années 1930, l'auteure met en lumière les affinités idéologiques de l'œuvre d'Artaud avec les théâtres fascistes italiens et allemands davantage qu'avec les avant-gardes historiques.

Matthew S. Buckley remarque, quant à lui, dans « Refugee Theatre : Melodrama and Modernity's Loss » (*TJ*, vol. 61, n° 2), que, si le mélodrame met souvent en scène des personnages exilés, c'est son exclusion, aussi bien dire son exil, de l'histoire officielle du drame qu'il convient aujourd'hui de questionner. Déplorant cette situation, l'auteur fait valoir que le mélodrame a alimenté la culture et l'imaginaire modernes à travers son esthétique et la vision du monde qu'il véhiculait. Partant du principe selon lequel l'émotion du public est prépondérante dans ce genre théâtral, Buckley s'intéresse à la manière dont la reproduction du modèle mélodramatique a pu changer, affecter et transformer le public à travers le temps, notant du même coup qu'il imprègne encore largement la conscience du spectateur contemporain.

Cette volonté de réaffirmer la place que le théâtre occupe dans une histoire artistique et culturelle se manifeste également dans l'article de Harry J. Elam Jr. et Michele Elam. Dans « Blood Debt : Reparations in Langston Hughes's *Mulatto* » (*TJ*, vol. 61, n° 1), les auteurs proposent de revoir les analyses contemporaines du personnage du mulâtre, perçu longtemps comme une figure multiraciale névrotique, pour y lire davantage la représentation d'un processus d'inégalité politique. À travers le texte et les circonstances de production de la pièce *Mulatto* de Langston Hughes, écrite en 1930 et montée en 1935, les auteurs font voir la nécessité d'envisager ce théâtre dans toutes ses résonnances sociales, où « raconter l'histoire ne fait pas qu'influencer les

politiques ; [c'est] un acte politique en lui-même » (*TJ*, vol. 61, n° 1, p.103)¹. Dans la foulée de ces remises en question, l'article « *richardthesecond* : Adapting Shakespeare to the Local in a Culture of Global Celebrity » (*MD*, vol. 52, n° 1) de Robert Ormsby analyse, pour sa part, l'adaptation d'un classique shakespearien où le rapport à la tradition exprime les malaises d'une nation. Ormsby souligne les rapports parfois paradoxaux que le théâtre contemporain entretient avec l'histoire, alors que la scène se conçoit de plus en plus à l'intersection du global et du local.

Voix et regard du chercheur

Lieu de rencontres, de tensions et d'émotions, le théâtre apparaît également, dans bon nombre d'études récentes, comme l'espace de tous les possibles. Mais au-delà de l'interrogation esthétique que cette perspective entraîne, c'est vers le regard posé sur le phénomène théâtral que se tourne maintenant la réflexion. Les dernières livraisons du *New Theatre Quarterly* s'inscrivent dans cette tendance. Dans des textes où ils font le point sur les cent numéros publiés de la revue, Simon Trussler et Maria Shevtsova mettent l'accent sur la voix des chercheurs et l'espace qui y est dédié dans les publications scientifiques de ce type. Shevtsova affirme ainsi la nécessité de faire une plus grande place aux analyses et pratiques interdisciplinaires, et de refléter le fait que le monde de la recherche est un vaste territoire

1 « [T]elling the story not only influences politics ; storytelling is a political act in and of itself » (notre traduction).

(*NTQ*, vol. 25, n° 4, p. 304). Quant à Trussler, il affirme qu'une publication savante telle que le *New Theatre Quarterly* « se doit d'affirmer une vérité vérifiable, tout en tentant de reconstruire un passé insaisissable² » (*NTQ*, vol. 25, n° 4, p. 301). Dans ces textes, les chercheurs sont appelés à rendre compte de la position qu'occupe le théâtre dans un contexte global tout en assumant la responsabilité qui découle du regard porté sur celui-ci et sur le monde qui l'entoure. Pour certains, cette responsabilité s'articule à une pratique de l'analyse qui n'admet pas la neutralité du chercheur mais qui, à l'opposé, intègre au processus interprétatif la transformation que celui-ci impose à son objet.

On mesure l'intérêt de ces propositions dans des études qui proposent de revisiter des œuvres anciennes à la lumière d'approches théoriques contemporaines. Dans « How to do things with Demons : Conjuring Performatives in *Doctor Faustus* » (*TJ*, vol. 61, n° 1), Andrew Sofer soumet le *Docteur Faust* de Christopher Marlowe au quadrillage de la théorie des actes de langage, soutenant que la fascination du public de l'époque élisabéthaine venait alors de la conjonction entre le théâtre et la magie opérée par le langage performatif. Dans « Things, Voices, Events : Harold Pinter's *Mountain Language* as Testamental Text » (*MD*, vol. 52, n° 1), Stephen Watt met, pour sa part, à l'avant plan les procédés textuels de mise en voix dans une œuvre jugée mineure du britannique Harold Pinter. Référant tantôt à Alain Badiou et

à Pascale Casanova, commentateurs de Beckett, S. Watt présente cette pièce comme une œuvre testamentaire en ce que le dramaturge y affirmerait la prépondérance de la voix sur le langage. Enfin, dans « The Modern in Modern Times », Ric Knowles s'intéresse à *Modern Times*, une compagnie de théâtre torontoise qui adapte des contes perses tout en élaborant une réflexion sur les formes de la pensée moderne occidentale. Mêlant des procédés théâtraux de l'Occident avec ceux du Moyen-Orient, *Modern Times* s'inscrit dans une double tradition artistique, rendant possible l'amalgame de pratiques et de théories qui peuvent sembler contradictoires.

Hommage à Grotowski

En 2009, l'année Grotowski a été l'occasion de réunir, sous l'égide de l'UNESCO, plusieurs événements et publications consacrés à cet homme de théâtre. *New Theatre Quarterly* y a consacré son numéro de fin d'année (*NTQ*, vol. 25, n° 4), alors que différents chercheurs et praticiens s'interrogeaient sur l'œuvre de l'artiste polonais, et surtout sur son héritage artistique. Dans « Art as Vehicule : Grotowski in Pontedera » (*NTQ*, vol. 25, n° 4), Carla Pollastreli rend hommage à celui qui passa plusieurs années dans la petite ville italienne de Pontedera, partageant son savoir à travers des textes et des conférences mais également par le moyen de contacts et de rencontres avec des individus issus des domaines de la pratique et de la recherche théâtrales. Seth Baumin se demande, pour sa part, si les événements entourant l'année Grotowski se sont véritablement intéressés au legs de l'artiste ou s'ils n'ont pas été davantage le prétexte à célébrer

2 « [H]as duty to tell truths about what remains fully verifiable, as well as trying to reconstruct an elusive past » (notre traduction).

et à perpétuer le mythe entourant l'homme et l'œuvre (*NTQ*, vol. 25, n° 4). Un entretien avec Thomas Richards et Mario Biagini, respectivement directeur artistique et directeur artistique adjoint du Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, complète le dossier en faisant le point sur la pérennité artistique de Grotowski.

Interdisciplinarité et élargissement de l'objet théâtral

La volonté des chercheurs à renouveler les perspectives de recherche se manifeste également dans l'élargissement de la définition de l'objet théâtral. Dans le premier dossier de *Canadian Theatre Review* consacré exclusivement à la performance, Laura Levin écrit dans son éditorial que les réflexions rassemblées dans ce numéro permettent de circonscrire l'objet de la performance dont le statut ambigu ne peut être ignoré. Mais plus encore, elle écrit que ce dossier « vise à nous rappeler que la performance est utile précisément parce qu'elle rend visible les frontières fluides entre les disciplines³ » (*CTR*, n° 137, p. 4-5). Outre les articles qui accordent une place prépondérante à des pratiques artistiques dépassant les limites des disciplines traditionnelles, le dossier de *CTR* témoigne d'un intérêt grandissant pour des pratiques artistiques voisines du théâtre. Ainsi, Katharine Fournier

s'intéresse à la solitude des marionnettistes, à travers les productions présentées dans le cadre du Festival international des arts de la marionnette de Saguenay (« Where Puppets Collide: Tradition and Innovation in ManiganSes, Festival international des arts de la marionnette » (*CTR*, vol. 138). Guillermo Verdecchia (*CTR*, n° 139) et Clare Croft (*TJ*, vol. 61, n° 3) se penchent, tour à tour, sur les phénomènes du tango et du ballet, envisagés sous l'angle des représentations nationales et culturelles produites par ces formes scéniques. Pour Edward Nye (*NTQ*, vol. 25, n° 1) et Nicola Baylis (*NTQ*, vol. 25, n° 3), il importe, dans cette volonté d'ouverture, de reconnaître la légitimité nouvelle de formes anciennes ou étrangères. En l'occurrence, il s'appuie sur les exemples du ballet-pantomime et du mime corporel, longtemps occultés de l'histoire ou des lieux d'enseignement parce qu'elles se trouvaient à l'intersection de plusieurs pratiques, mais qui sont aujourd'hui réhabilitées dans une revue consacrée pourtant spécifiquement au théâtre.

Dynamisme des rapports scène-salle

Ce survol de la production scientifique en langue anglaise ne saurait ignorer, enfin, la volonté des chercheurs d'analyser l'objet théâtral dans une perspective globale et contextuelle. Plusieurs dossiers et articles, dont un bon nombre publiés dans *Canadian Theatre Review*, se penchent sur les différentes communautés de spectateurs, sur l'influence que le public exerce sur le théâtre, enfin sur les transformations individuelles et sociales que rend possible la production d'un ou plusieurs spectacles. Un dossier sur les festivals (*CTR*, vol. 138) s'attarde

3 « More urgently, it aims to remind us that performance is valuable precisely because it makes us aware of the fluid boundaries between disciplines and helps us between disciplines » (notre traduction).

à démontrer précisément la dynamique à l'œuvre dans différents contextes où des événements culturels créent des communautés en ritualisant le processus théâtral et en donnant une visibilité nouvelle à des pratiques artistiques marginalisées. Dans un autre dossier de la même revue (*Audiences*), le public est cette fois placée au cœur de la réflexion. L'éditorial (*CTR*, vol. 140), rédigé par les directeurs du dossier (Barry Freeman, Karen Gilodo, Michelle MacArthur et Lydia Wilkinson), s'ouvre sur la mention d'un article de *Time magazine* de décembre 2006 qui anticipait des changements profonds dans les rapports entre les différentes sphères sociales résultant de l'autorité accordée désormais au public ou à celui à qui s'adresse aujourd'hui toute manifestation culturelle. La recherche théâtrale participe de ce mouvement général, s'intéressant, dans ce numéro, à des cas où le spectateur intervient et modifie la représentation. Dans l'article « *Uqquaq, the Shelter : Building a Space for Cultural Exchange* », l'auteure (Lydia Wilkinson) s'entretient avec les créateurs Laurentio Q. Arnatsiaq et Geneviève Pépin pour qui, selon leur expérience, les rôles entre les spectateurs et les acteurs sont potentiellement interchangeables. Cette idée constitue à nouveau le point de départ du plus récent numéro de la revue (*Celebrity Culture*), portant sur la culture de la célébrité. La directrice du dossier, Marlis Schweitzer, écrit dans son éditorial :

« La culture de la célébrité est donc un sujet idéal à explorer pour les artistes et les chercheurs en théâtre, en particulier ceux intéressés par le processus par lequel les corps, les idées et les images produites dans un contexte théâtral sont

transmis de la scène à la salle, au-delà des barrières culturelles, ethniques, raciales, de classe, de genre et de nation⁴ » (*CTR*, n° 141, p. 4).

Dans ce dossier, l'espace théâtral est présenté comme le lieu où se créent des relations autant à l'échelle individuelle que collective. Ric Knowles, dans sa présentation du numéro sur la performance interculturelle (*Intercultural Performance*), affirme, à son tour, que l'on n'appartient pas à une (seule) culture qui nous serait donnée comme préalable; celle-ci est plutôt performée (*CTR*, n° 139, p. 4). L'espace théâtral se construirait ainsi comme un carrefour où les langages scéniques qui traversent la représentation permettent à chacun de trouver un ancrage dans un contexte historique et culturel. L'objet théâtral, sans être déconnecté du contexte dans lequel il émerge, serait pour sa part un lieu de transferts et de transformations.

Tanya Déry-Obin
Université Concordia

4. « Celebrity culture is therefore an ideal subject for theatre artists and scholars to investigate, particularly those interested in the processes whereby the bodies, ideas and images produced within a theatrical context are transmitted from the stage to auditorium, and across borders of culture, ethnicity, race, class, gender, and nation » (notre traduction).



RÉSUMÉS DES ARTICLES / ABSTRACTS

NOTICES BIOGRAPHIQUES DES COLLABORATRICES ET DES COLLABORATEURS

Hervé Guay, *De la polyphonie hétéromorphe à une esthétique de la divergence*, p. 15.

Cet article propose de situer les pratiques théâtrales québécoises marquées par la polyphonie et l'hétéromorphie en fonction des types d'énonciation qui y sont privilégiés et relativement aux stratégies adoptées par les créateurs à l'endroit du destinataire de la représentation. Ces pratiques démontrent notamment que le discours spectaculaire tend à s'ouvrir, à une extrémité, à des énonciateurs multiples, y compris au sein d'une même psyché, et à susciter une réception de plus en plus particularisée de la part du spectateur, à l'autre bout du schéma communicationnel. Ce désir frappant des créateurs de faire place à l'Autre aux deux extrémités de la communication théâtrale incite l'auteur de cette étude à affirmer que nous sommes en présence d'une esthétique de la divergence.

This article aims to situate Québec theatre practices characterized by polyphony and heteromorphy relative to the types of enunciation they privilege and the strategies adopted by the creators regarding a play's intended audience. These practices demonstrate, notably, that theater discourse tends to be open to multiple enunciators - including within a same psyche — on one end of the communication scheme and, on the other, to induce an increasingly specific reception from the spectator. This striking desire on the part of creators to make way for the Other at both ends of theater communication prompts the author of this study to state that we are in the presence of an aesthetics of divergence.

Journaliste culturel au quotidien Le Devoir pendant vingt ans, Hervé Guay est à présent professeur à l'Université du Québec à Trois-Rivières. Il vient de publier L'éveil culturel. Théâtre et presse à Montréal, 1898-1914 aux Presses de l'Université de Montréal. Outre les discours sur le théâtre, il s'intéresse à la dramaturgie québécoise et aux pratiques scéniques contemporaines. Il est responsable de l'axe de recherche « Théâtre québécois d'hier et d'aujourd'hui » au sein de la Société québécoise des études théâtrales.

Edwige Perrot, *Pour une esthétique de la dissidence : dire du corps et dire du discours au service d'une polyphonie hétéromorphe dans les solos de Pol Pelletier*, p.37.

Dans la lignée des fêtes dionysiaques, la musique, le chant, la danse, le corps, le récit sont au cœur de l'œuvre théâtrale de Pol Pelletier. Au premier abord, tant l'hétéromorphie que la polyphonie

semblent caractériser le théâtre de Pol Pelletier. Comment les solos de Pol Pelletier s'inscrivent-ils dans une esthétique de la divergence, voire de la dissidence ? Pourquoi l'hétéromorphie chez Pelletier ne se mesure pas uniquement à la surface de ses œuvres, mais raisonne jusqu'aux fondements mêmes de tout ce qui y est dit, de tout ce qui y est montré, de tout ce qui y est joué ?

As the Dionysiac rituals, music, song, dance, body and narratives are in the heart of the theatrical work of Pol Pelletier. At first sight, both the *hétéromorphie* and the polyphony seem to characterize the theater of Pol Pelletier. How do the solo shows (autoperformances) of Pol Pelletier join an aesthetics of the difference, or even an aesthetics of the dissidence ? Why the *hétéromorphie* in Pelletier art works does not rely only on the surface of its works, but is rooted in all which is said, in all which is shown, in all which is played on stage ?

Doctorante en études et pratiques des arts à l'Université du Québec à Montréal et en études théâtrales à l'Université Paris III-Sorbonne-Nouvelle, Edwige Perrot prépare une thèse sur la vidéo en direct sur scène. Elle a publié quelques articles dans les revues Jeu, Théâtre – Les Cahiers de la maîtrise, et Patch (Revue du CECN). Elle a également présenté ses travaux de recherche aux colloques : « (En)gendering Performance : Feminism(s) in Representation » à l'Université de Toronto (2008), « Le monologue contre le drame ? » à l'Université d'Arras (2008) ; « Performing Presence : from virtual to simulated » à l'Université d'Exeter (2009) ; « L'Amérique francophone pièce sur pièce » à l'Université de Montréal (2009) ; à l'Université d'été Paris III - Cinéma et Art Contemporain (2009 et 2010) et aux Congrès des Performance Studies International à Toronto (2010) et de la Fédération Internationale de Recherche Théâtrale à Munich (2010).

Roxanne Martin, Polyphonie divergente ou convergente ? Le traitement réservé au texte dramatique dans *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* et *Bob*, p.53.

Les œuvres dramatiques de Normand Chaurette et de René-Daniel Dubois suivent depuis trois décennies des destinées parallèles. La polyphonie occupe une place importante chez l'un et chez l'autre. Le traitement réservé à cette polyphonie peut cependant être grandement modifié ou amplifié par le processus d'écriture scénique. Carole Nadeau a ainsi délibérément déconstruit le texte de *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* de Chaurette afin d'en faire un spectacle éclaté où la vision du metteur en scène est plus importante que la voix de l'auteur, tandis que la mise en scène de René Richard Cyr s'est effacée pour que la parole de Dubois, dans *Bob*, domine le modèle dialogique. Écrites à près de trente ans d'intervalle, les œuvres de ces deux dramaturges qui, sur papier, offrent toutes deux un exemple de polyphonie centrée sur la figure de l'auteur, offrent sur scène deux formes différentes d'esthétique théâtrale.

For the last three decades, polyphony took up a great deal of importance in the career of playwrights Normand Chaurette and René-Daniel Dubois who followed parallel pathways. However, the treatment reserved to this polyphonic approach could greatly be modified or amplified by the

director's work. Carole Nadeau thus deliberately deconstructed Charette's play *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* in order to make an exploded show where the director's vision is more important than the author's voice. Whereas René-Richard Cyr's staging is fading into the background to let Dubois's words, in his play *Bob*, dominate the dialogical pattern. Written in a thirty years interval, the playwrights' works which, on paper, are two good examples of the polyphonic voice focusing on the author, are confronting each other on stage, as their productions present two different forms of theatrical aesthetic.

Roxanne Martin prépare actuellement un doctorat à l'Université Laval sous la direction de Chantal Hébert et de Véronique Borboën (EST-UQAM) dans le programme de Littérature et arts de la scène et de l'écran. Son projet de thèse « François Barbeau, maître costumier » l'amènera à réaliser une monographie de ce scénographe. Son mémoire de maîtrise déposé à l'Université de Montréal est intitulé « Charette devant Shakespeare : La traduction comme processus de création ». De plus, elle a participé de 2005 à 2010 à la publication annuelle Rappels : Répertoire analytique et bilan de la saison théâtrale au Québec, principalement à titre de rédactrice en chef. Elle siège également au conseil d'administration de la Société québécoise d'études théâtrales (SQET), depuis 2008, à titre de conseillère.

Pauline Bouchet, La dramaturgie des « flous » : polyphonie et réflexivité dans les créations récentes de Larry Tremblay et Daniel Danis, p. 69.

Dans cet article, nous nous proposons d'étudier deux dramaturgies québécoises contemporaines : celle de Daniel Danis et de Larry Tremblay. Il s'agit de montrer que malgré leurs choix formels différents, le spectacle performance pour Danis avec *La Trilogie des flous* et le texte écrit puis joué pour Tremblay avec *Le Ventriloque* ou *Abraham Lincoln va au théâtre*, ces deux dramaturges mettent en scène une polyphonie. Or, nous constatons que cette polyphonie leur permet d'interroger leur propre activité de créateur dans le cadre d'un théâtre réflexif. Représenter des êtres fragmentés, aux multiples voix, c'est donc interroger ce qu'est un être fictif.

In this article, we analyze the works of two contemporary playwrights, Daniel Danis and Larry Tremblay. We want to show that, even if they choose different dramatic forms – *La Trilogie des flous*, a performance by Danis and *Le ventriloque* or *Abraham Lincoln va au théâtre*, written texts to play by Tremblay – they both offer polyphonic works. And that polyphony raises the more general question of how to create a play, for it is reflexive. Therefore, Danis and Tremblay stage divided and polyphonic characters in order to question how to create imaginary characters.

Chargée de cours à l'Université de Montréal en 2009, elle a collaboré à la revue Paragraphes en plus de signer des textes dans Rappels. Elle a participé aux colloques internationaux « L'Amérique francophone pièce sur pièce » (Montréal), « Parcours de génétique théâtrale : de l'atelier d'écriture à la scène » (Lisbonne) et « Le conte à l'épreuve de la scène contemporaine » (Grenoble). Elle enseigne actuellement la dramaturgie à l'Université Paris III-Sorbonne Nouvelle. Elle rédige sa thèse sur la question de l'écriture du personnage dans la dramaturgie québécoise contemporaine sous la direction de Jean-Pierre Rynjaert et

d'Yves Jubinville. Elle a aussi cofondé en mai 2010 la compagnie de théâtre « Les Songes Turbulents » avec le metteur en scène Florent Siaud.

Francis Ducharme, Quand le théâtre joue à se prendre pour du tourisme : les déambulateurs audioguidés d'Olivier Choinière, p. 85.

Cet article défend l'idée que les performances d'Olivier Choinière *Bienvenue à* (2005) et *Ascension* (2006), deux parcours individuels dans des lieux publics urbains avec une trame sonore sur baladeur, se situent à la frontière du théâtre, mais aussi d'une autre activité culturelle : le tourisme. L'ambiguïté de l'appartenance institutionnelle est notamment soutenue par l'indétermination de la relation qu'établit le texte de la trame sonore avec son auditeur. Les textes des déambulateurs de Choinière et leur appartenance à ces deux types d'activité suscitent une réflexion critique de l'intérieur sur le spectacle théâtral, le tourisme et notre relation contemporaine à l'espace urbain.

This article argues that the Olivier Choinière's performances *Bienvenue à* (2005, translated in *Welcome to...* by Maureen Labonté, 2007) and *Ascension* (2006), two street individual journeys in urban public places with a soundtrack on a personal stereo, border on theatre's boundaries but also on another cultural activity : tourism. The ambiguity of the institutional belonging is mostly supported by the vagueness of the relationship between the soundtrack and the listener. The texts of those audiowalks and their belonging to both types of activity provoke from the inside critical thoughts about theatre shows, tourism and our contemporary relation to the urban space.

Francis Ducharme a terminé en décembre 2008 un mémoire de maîtrise intitulé « L'imaginaire de l'espace urbain montréalais dans *Bienvenue à* et *Ascension*, deux déambulateurs audioguidés d'Olivier Choinière » sous la direction de Lucie Robert. Son article est en grande partie basé sur les résultats de recherche et d'analyse de ce mémoire. Depuis 2009, il travaille à un projet de thèse de doctorat sur les représentations critiques de la médiatisation des informations d'actualité dans le théâtre contemporain occidental. Il a pour hypothèse que de nombreuses pièces tentent, notamment par le biais de l'ironie, de faire contrepoint au kitsch souvent présent dans les médias de masse et dans la culture contemporaine. Sur la question du kitsch, il collabore d'ailleurs au dossier à paraître « Le kitsch nous mange » de la revue l'Oiseau-Tigre (Centre national des arts d'Ottawa) et il a participé à la deuxième édition des « Journées kitsch – Le kitsch sur la scène contemporaine » (Université Paris-Sorbonne et Université Paris Ouest Nanterre, 22 et 23 octobre 2010).

Gilbert David, Monodrame et performance autofictionnelle dans les créations en solo de Marie Brassard, p. 103.

De *Jimmy, créature de rêve* (2001) aux deux versions de *L'invisible* (2008-2009), en passant par *La noirceur* (2003) et *Peepshow* (2005), les créations en solo de Marie Brassard combinent récit de soi et performance plurivocale dans un dispositif propice à l'émergence d'un nouvel espace de visibilité et d'écoute. Notre étude cherche à mettre au jour la dynamique fictionnelle et les principes esthétiques

qui caractérisent l'écriture scénique de la créatrice. Ancré dans le monodrame, en tant que mode d'extériorisation du monde intérieur d'un sujet, le solo se donne ici en tant que scénario onirique et jeu d'adresse(s) qui interpelle le spectateur aussi bien que les créatures imaginées par la performeuse. Il en résulte une intensification de l'affect à même un processus d'affabulation d'une grande plasticité.

From *Jimmy, créature de rêve* (2001) to the two versions of *L'invisible* (2008-2009), without forgetting *La noirceur* (2003) and *Peepshow* (2005), the solo creations of Marie Brassard combine narratives of the self and plurivocal performances, in a device achieving the emergence of a new space of visibility and listening. Our study seeks to uncover the fictional dynamics and the aesthetic principles that characterize the stage writing of this artist. Anchored in monodrama, as a way of externalizing the inner world of a subject, the solo is given here as an oniric scenario and as a game of "address" that calls upon both the audience and the creatures imagined by the performer. The result is an intensification of the affect, taking place in the midst of a process of confabulation of a great plasticity.

Professeur titulaire au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal, Gilbert David a publié de nombreux articles dans divers périodiques d'études théâtrales depuis 1976. Ses plus récentes publications comprennent la réédition revue et augmentée de l'ouvrage collectif Le monde de Michel Tremblay [1983], (avec Pierre Lavoie, Lansman Éditeur, vol. 1 : 2003 et vol. 2 : 2005), Théâtres québécois et canadiens-français au XX^e siècle (avec Hélène Beauchamp, Presses de l'Université du Québec, 2003) et, sous sa direction, l'ouvrage collectif Le corps déjoué. Figures du théâtre de Larry Tremblay (Lansman Éditeur, 2009). Il est le directeur de l'outil documentaire Rappels, lequel répertorie, depuis 2005, l'ensemble des productions et des données factuelles d'une saison théâtrale au Québec, et dont les résultats sont accessibles en ligne : <http://www.crilcq.org/documentation/rappels.asp>.

Sylvain Duguay, Les mille mots de l'image : les partitions scéniques de Michel Lemieux et Victor Pilon, p. 125.

Les nouvelles scènes multimédias sont le lieu de rencontres de plusieurs systèmes sémiotiques intimement liés à la technologie. Afin de bien comprendre comment les différents codes de ces systèmes sont engagés dans l'élaboration de nouvelles dramaturgies, cet article propose une analogie musicale appliquée au travail de création de Michel Lemieux et Victor Pilon. Leur spectacle *Norman* (2008) sert à illustrer les manières selon lesquelles les notions d'arrangement, d'intégration, d'interaction, de coopération et d'illusion peuvent être mises à contribution pour comprendre le processus dramaturgique des deux créateurs.

Contemporary multimedia stages are the focal point for various semiotic systems stemming from new technologies. In order to understand how the codes emerging from those systems are engaged in the production of new dramaturgies, this article brings forth a musical analogy, shedding light on

the creative output of the québécois duo Michel Lemieux and Victor Pilon. Their show *Norman* (2008) is used to illustrate the ways in which the concepts of arrangement, integration, interaction, cooperation, and illusion can be fruitfully combined in order to understand the dramaturgical process of the two artists.

Titulaire d'un doctorat interdisciplinaire en lettres et sciences humaines de l'Université Concordia, Sylvain Duguay s'intéresse à toutes les relations qui lient le théâtre et le cinéma. Ses recherches postdoctorales menées à l'École supérieure de théâtre de l'UQAM se penchent sur les nouvelles scènes technologiques, plus particulièrement sur la dramaturgie et la scénographie chez Michel Lemieux et Victor Pilon. Il enseigne les études cinématographiques à l'Université Concordia et les Humanités au Collège John Abbott, à Montréal.

Milán Nagy, *Panorama de la vie théâtrale hongroise de la première moitié du XXe siècle*, p. 141.

L'article présente trois tournants historiques significatifs pour la Hongrie. Au cours de l'entre-deux-guerres, les théâtres hongrois s'efforcent de mettre en scène les ambitions nationales dans une programmation à forts accents politiques. Au tournant des années 1950, le pays adopte le modèle soviétique en matière politique, économique et culturelle. Les réformes de la vie théâtrale sont alors conduites par l'idéologie du régime. Quelques années plus tard (1954), le théâtre renonce au pouvoir dictatorial ; au cours de ces années, on peut constater que la vie théâtrale hongroise s'adapte aux décisions politiques guidant la politique intérieure et extérieure du pays. Aussi, les associations artistiques se voient-elles accordées plus d'indépendance et les auteurs et les œuvres dramatiques, longtemps négligés, reprennent l'affiche.

The article highlights three historical turning points of particular relevance to Hungary. During the period between the two World Wars, Hungarian theaters endeavor to stage the local national ambitions through productions marked by strong political overtones. By the turn of the 1950s, the country adopted the Soviet political, economic and cultural model. The regime ideology then leads to reforms affecting the Hungarian theater life. Some years later (1954), theaters abandon the dictatorial power, hence during these years can we see that the theatrical life adapts to the political decisions guiding the country's domestic and foreign policies. In general, art associations are also granted more freedom, so authors and their drama, long neglected, are finding their way back to the stage.

Diplômé en 2005 de l'Université de Szeged en Études hongroises et en Communications, avec une thèse sur le théâtre hongrois entre 1945 et 1956, Milán Nagy a obtenu, cette même année, le troisième prix au concours national d'étudiants chercheurs avec une étude sur la Sonate des spectres de Strindberg. Il a également étudié en théâtre et en dramaturgie. Sa pièce Feldolgozás, a représenté la Hongrie, en 2002 sous le titre Release, au Festival de jeunes auteurs européens, tandis que son autre pièce, Becsületjáték,

(Jeu d'honneur) a été jouée, en 2005, au Festival culturel d'automne, par le Théâtre National de Szeged. Depuis 2006 il enseigne au Lycée de Szeged.

György Lengyel, *La tragédie de l'Homme*, poème dramatique d'Imre Madách, p. 157.

Le poème dramatique d'Imre Madách, *la Tragédie de l'Homme* (1859-1860), occupe une place de première importance dans la littérature dramatique hongroise. Le sort de l'histoire nationale hongroise établit des liens significatifs avec cette œuvre de Madách, que ce soit relativement aux luttes pour l'indépendance et l'identité nationales ou au rôle prépondérant de la langue et de la culture dans la subsistance de la nation. Au cours du XX^e siècle jusqu'au tout début du XXI^e siècle, l'histoire des réalisations scéniques de *la Tragédie* est l'une des plus captivantes de l'histoire du théâtre hongrois.

The dramatic poem *Tragedy of Man* (1859-1860) by Imre Madách enjoys the greatest recognition within Hungarian dramatic literature. It relates significantly to Hungary's national history, whether it be to the struggles for independence and national identity, or to the preponderant role of language and culture in the survival of the nation. During the twentieth century and until the beginning of the twenty-first century, the history of the mise-en-scène of *Tragedy* is one of the most exciting in the history of Hungarian theater.

Professeur à l'Université de théâtre et de cinéma, la même d'où il a obtenu son diplôme en 1961, György Lengyel est l'un des metteurs en scène les plus connus dans un pays qui en compte beaucoup. Il a acquis une réputation nationale, avant la fin de ses études secondaires, en montant *la Tragédie de l'Homme*, mise à l'index du régime communiste. Sa carrière comporte des douzaines de mises en scène, tant dramatiques que lyriques. C'est en montant des œuvres du répertoire de Shakespeare à Dürrenmatt, des classiques hongrois aux auteurs contemporains qu'il a poursuivi sa quête artistique qui s'étend sur plus d'un demi-siècle. Il a été plusieurs fois directeur de théâtre et «metteur en scène principal», fonction importante en Hongrie. Outre de lui avoir décerné quatre différentes décorations artistiques, dont la plus haute (1990), et une scientifique, la Hongrie a élevé György Lengyel à la dignité d'officier de la Croix d'honneur.

István Nánay, En deçà et au-delà du tournant de millénaire. Théâtres et créateurs hongrois contemporains, p. 173.

En Hongrie, le théâtre des années 1980 favorisait le réalisme, voire même le «petit» réalisme. À partir de 1990, le théâtre subit un changement décisif. Avec la venue de la liberté politique, le théâtre est appelé à redéfinir sa mission. La réinterprétation des classiques et l'extension du néo-naturalisme nécessite alors le renouvellement constant de formes et de styles en matière de mise en scène pour se rapprocher de tendances postmodernes. Ce renouvellement artistique aura pour effet d'engager une

nouvelle génération de metteurs en scène, de créateurs dont l'objectif commun est de réévaluer le rapport entre la mise en scène et le texte.

In Hungary, theater productions of the 1980s favored realism, and even "small" realism. Starting in 1990, the theater underwent a decisive change. With the advent of political freedom, the theater is bound to redefine its mission. The reinterpretation of the classics, and the extension of neo-naturalism, call for the constant renewal of the forms and styles of mise-en-scène as it moves closer to postmodern trends. This artistic renewal will result in the implication of a new generation of directors, of creators whose common objective is to reassess the relationship between text and mise-en-scène.

Diplômé de génie électrique, István Nánay a d'abord travaillé comme ingénieur, puis comme journaliste. Parallèlement il s'est intéressé au théâtre comme critique et dramaturge, surtout dans les circuits alternatifs et amateurs. Il a été rédacteur en chef adjoint du périodique Színház (Théâtre). Il est l'auteur de seize livres ainsi que de très nombreux articles et de chapitres de livre. Il a été directeur de la section de théâtre de la Fondation Soros. Nánay enseigne depuis 1982, notamment aux universités roumaines de langue hongroise, ainsi qu'à Budapest à l'Université de théâtre et de cinéma.

ÉTUDES THÉÂTRALES

Revue du Centre d'études théâtrales de l'U.C.L

Usages du « document »

Les écritures théâtrales entre réel et fiction

Textes réunis par Jean-Marie Piemme et Véronique Lemaire

Pour son cinquantième numéro, la revue *Études théâtrales* a souhaité mettre à l'honneur l'auteur belge de langue française Jean-Marie Piemme en lui offrant une carte blanche sur une thématique de son choix. En proposant de traiter de l'usage du « document » dans les écritures dramatiques, l'auteur cible avec précision un des questionnements spécifiques de la théâtralité contemporaine lorsqu'elle oscille entre fiction et recherche de réalité, cherchant de diverses manières à les mettre en regard afin de traiter les événements de l'Histoire par le biais de l'histoire.

Pour aborder ce thème, Jean-Marie Piemme a tenu à rassembler les réflexions de théoriciens, d'auteurs et de praticiens de la scène.

Volume 50, 148 pages, 18 €, ISBN 2-930416-33-5

Ferme de Blocry, place de l'Hocaille 4, - B-1348 Louvain-la-Neuve. Tél. : 32 (0)10.47 22 72 et 47 23 14. Fax : 32 (0)10 47 22 37. nicole.buche@uclouvain.be. www.uclouvain.be/rethea.

Protocole de rédaction

Les manuscrits soumis pour publication doivent être adressés à la rédaction de *L'Annuaire théâtral* en quatre exemplaires, dont trois anonymes aux fins d'évaluation, en respectant impérativement les normes suivantes.

L'auteur s'engage à conserver une copie de son texte. Aucun manuscrit ne sera retourné à son auteur.

Les références, les notes et les citations doivent être dactylographiées à double interligne. Les références bibliographiques intratextuelles doivent être placées entre parenthèses et doivent préciser le nom de l'auteur, l'année de publication et, s'il s'agit d'une citation précise, la page du passage cité (Rykner, 1996 : 108). Si le nom de l'auteur figure déjà dans le texte, il suffit d'indiquer l'année de publication et la page. On distingue les renvois multiples à des textes d'un même auteur publiés au cours d'une même année en utilisant des lettres minuscules après l'année de publication (1990a, 1990b). Lorsqu'il y a plusieurs renvois d'auteurs différents, ils sont placés entre parenthèses et sont séparés par des points-virgules (Rykner, 1996 : 112; Lavandier, 1994 : 87).

Il est recommandé de ne pas abuser des notes, qui doivent être numérotées et présentées à la fin du texte. Les références bibliographiques doivent être placées à la fin du texte, sur une feuille à part. Elles doivent être données par ordre alphabétique d'auteurs et par ordre chronologique croissant pour chaque auteur. Toutes les informations pertinentes doivent être données (voir des exemples dans le protocole de rédaction affiché en format PDF sur le site Web de L'Annuaire théâtral, [http://www.crcf.uottawa.ca/annuaire_theatral/]).

Les citations dans une autre langue que le français doivent être accompagnées d'une traduction.

Les cartes, figures et tableaux qui accompagnent le texte doivent être prêts à être reproduits (minimum de 300 dpi, format tiff). Les photographies sont fournies sur épreuves noir et blanc de qualité. Elles sont placées sur des feuillets distincts avec indication de leur localisation dans le texte. Les illustrations doivent être libres de droits de reproduction. Chaque carte, figure, tableau ou photographie doit être accompagné d'une vignette explicative.

Les auteurs doivent fournir une courte notice biographique en français, de même qu'un résumé de leur texte d'environ cent mots, en français et en anglais.

Le texte doit être inédit, rédigé en français, dactylographié à double interligne et saisi en format Macintosh (RTF) ou IBM (Word).

Au stade de la révision, les auteurs seront appelés à relire leur texte et à éventuellement répondre à des questions.

La mémoire réfléchie du théâtre d'hier et de maintenant

L'ANNUAIRE THÉÂTRAL

Revue de la Société québécoise d'études théâtrales (SQET) et du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ) publiée deux fois l'an (printemps et automne).

Chacun des deux numéros annuels d'environ 190 pages comporte un dossier principal ainsi qu'une section consacrée à des études variées. Des notes de lecture sur des parutions récentes (monographies et périodiques spécialisés) et une revue des revues complètent le sommaire.

Tarifs taxe(s) incluse(s)	Canada		Étranger (voie de surface seulement)	
	Abonnement	Numéro	Abonnement	Numéro
Individu	30 \$	17 \$	35 \$	19 \$
Étudiant*	25 \$	15 \$	40 \$	17 \$
Institution	60 \$	31 \$	60 \$	33 \$

- N° 37 « Edward Gordon Craig : relectures d'un héritage » (printemps 2005, 252 p.)
 N° 38 « La subversion dans les dramaturgies anglaises contemporaines » (automne 2005, 232 p.)
 N° 39 « Histoire du théâtre et théâtre de l'Histoire » (printemps 2006, 206 p.)
 N° 40 « Le théâtre irlandais au carrefour des modernités » (automne 2006, 202 p.)
 N° 41 « Sade au théâtre : la scène et l'obscène » (printemps 2007, 222 p.)
 N° 42 « Valère Novarina : paroles de théâtre » (automne 2007, 176 p.)
 N° 43-44 « Désordres et ordonnancements » (printemps-automne 2008, 228 p.)
 N° 45 « Le Québec à Las Vegas » (printemps 2009, 239 p.)
 N° 46 « Une dramaturgie à soi » (automne 2009, 212 p.)
 N° 47 « Voix divergentes du théâtre québécois contemporain » (printemps 2010, 217 p.)

Veuillez faire votre chèque ou mandat-poste à l'ordre de :

L'Annuaire théâtral

C.P. 8888, succ. Centre-ville
 Montréal (Québec) H3C 3P8
 Tél. : 514-987-3000, poste 2527
 Téléc. : 514-987-7881
 Courriel : jubinville.yves@uqam.ca

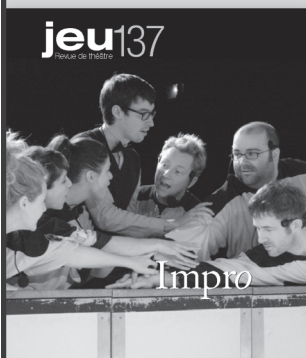
* Une photocopie de la carte d'inscription est requise.

jeu

Revue de théâtre

Je m'abonne!

dossiers
regards critiques
entretiens
portraits
analyses
actualité théâtrale
festivals



1 AN (4 numéros)

2 ANS (8 numéros)

TOTAL DU PAIEMENT \$

INDIVIDU

☐ **47⁴¹\$**

☐ **88⁰⁴\$**

JE PAIE PAR ☐ CHÈQUE ☐ VISA

ÉTUDIANT/JDA¹

☐ **39⁵¹\$**

N° DE LA CARTE

INSTITUTION

☐ **67⁷³\$**

☐ **115¹³\$**

DATE D'EXPIRATION

SOUTIEN²

☐ **150\$ et +**

SIGNATURE

TAXES INCLUSES

1. Une photocopie de la carte est requise. 2. *Jeu* émet des reçus pour fins d'impôt.

NOM

FAIRE PARVENIR À

SODEP (JEU Revue de théâtre)

ADRESSE

C.P. 160, succ. place d'Armes
 Montréal (Québec) H2Y 3E9

VILLE

TÉL. **514-397-8670** TÉLÉC. **514-397-6887**

CODE POSTAL TÉLÉPHONE

abonnement@sodep.qc.ca **www.sodep.qc.ca**

COURRIEL

PAIEMENT À L'ORDRE DE **SODEP (JEU Revue de théâtre)**

GLOBE

REVUE INTERNATIONALE D'ÉTUDES QUÉBÉCOISES

Département d'histoire
Université de Montréal
Case postale 6128
Succursale Centre-ville
Montréal (Québec)
Canada H3C 3J7
courriel: revueglobe@uqam.ca
http://www.revueglobe.uqam.ca

PRÉSENTE DANS PLUS DE 20 PAYS

Volume 14

2011

Numéro 1

À COURANT ET À CONTRE-COURANT : LES GAUCHES QUÉBÉCOISES DEPUIS 1960

Introduction. Les gauches québécoises. Quelles spécificités ? Quelles similitudes ? •

Jean-Philippe Warren

D'une révolution l'autre : figures de l'engagement chez Hubert Aquin et Mordecai Richler •

Martine-Emmanuelle Lapointe

Le nationalisme et la gauche au Québec • Daniel Béland et André Lecours

La « bâtardise » de Patrick Straram. La gauche culturelle au Québec dans les années 1970 et ses suites • Sylvano Santini

Évolution de l'art engagé au Québec. Structuration et spécificités • Ève Lamoureux

L'agir politique au regard des technologies de l'information et de la communication

• Anne Goldenberg et Serge Proulx

« Outrage au peuple ! » L'horizon international des procès politiques au Québec (1960-1980) •

• Jean-Philippe Warren

NOTE DE RECHERCHE

De Socialisme 64 à Socialisme québécois ou l'invention du marxisme au Québec

• Marc Angenot et Tanka Gagné Tremblay

NOTE CRITIQUE

Évolution et transformation de la gauche au Québec (1960-2005) – publications récentes •

Céline Saint-Pierre

PERSPECTIVE

La gauche québécoise dans le monde depuis les rébellions jusqu'à *Québec solidaire*.

Esquisse d'une interprétation • André C. Drainville

ÉTUDE LIBRE

Choc des mémoires collectives et espaces thématiques dans ce qui reste du Redlight montréalais •

Pierre-Mathieu Le Bel

RECENSIONS

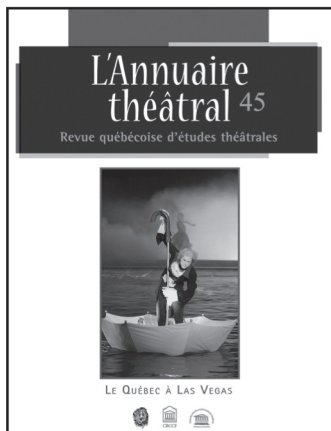
PARUTIONS RÉCENTES EN ÉTUDES QUÉBÉCOISES

Directeur: Ollivier Hubert • **Secrétaire à la rédaction:** Virginie Pineault • **Secrétaire à l'édition:** Marie Fortin

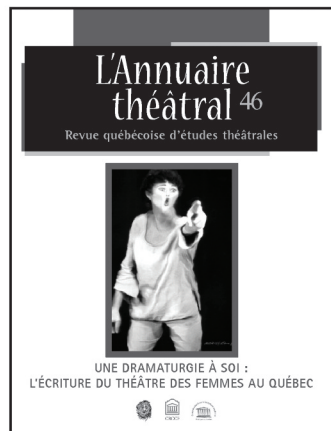
• **Comité de rédaction:** Micheline Cambron, Linda Cardinal, Daniel Chartier, Karine Collette, Guy Lachapelle, Denis Saint-Jacques • **Responsable des comptes rendus:** Frédéric Rondeau

On peut se procurer la revue
en s'adressant au secrétariat: **revueglobe@uqam.ca**

L'ANNUAIRE THÉÂTRAL



N° 45
DOSSIER :
LE QUÉBEC À
LAS VEGAS



N° 46
DOSSIER :
UNE DRAMATURGIE À SOI :
L'ÉCRITURE DU THÉÂTRE
DES FEMMES AU QUÉBEC

L'ANNUAIRE THÉÂTRAL
SEMESTRIEL

165 mm x 209 mm
6½ po x 8¼ po

L'Annuaire théâtral

Yves Jubinville (directeur)
Université du Québec à Montréal
C.P. 8888, succ. Centre-ville
Montréal (Québec) H3C 3P8
Courriel : jubinville.yves@uqam.ca

Formats et tarifs (prix avant taxes)

Pleine page	125 \$	120 mm x 165 mm 4 ¾ po x 6 ½ po
½ page	75 \$	120 mm x 82 mm 4 ¾ po x 3 ¼ po
	ou	61 mm x 165 mm 2 3/8 po x 6 ½ po

