

LE THÉÂTRE AU QUÉBEC

MÉMOIRE ET APPROPRIATION



L'ANNUAIRE THÉÂTRAL

SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉÂTRE DU QUÉBEC

SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉÂTRE DU QUÉBEC

LE THÉÂTRE AU QUÉBEC

MÉMOIRE ET APPROPRIATION

sous la direction de

André-G. Bourassa

Jean Laflamme

Jean-Marc Larrue

L'ANNUAIRE THÉÂTRAL

automne 1988 / printemps 1989

Comité de rédaction

Directeur: Jean-Marc Larrue

Lecteurs: Guy Beaulne
Marcel Fortin
Raymond Pagé
Rémi Tourangeau

**Production et
diffusion:** Guy Beaulne
Jean Laflamme

Responsables de ce numéro: André-G. Bourassa
Jean Laflamme
Jean-Marc Larrue

Maquette de la couverture: ORD'OEUVRE JDP enr., Montréal

Éditeur: Société d'histoire du théâtre du Québec

Typographie et impression: Éditions Maxime enr., Montréal

L'Annuaire théâtral est une publication semestrielle. Toute correspondance doit être adressée à *l'Annuaire théâtral*, 1871, boul. Rosemont, Montréal, Q^c H2G 1S7; tél.: (514) 273-7466.

Dépôt légal: 4^e trimestre 1989

ISSN: 0827-0198

Sommaire

Remerciements.	7
Éditorial: <i>«L'Annuaire théâtral» et le théâtre</i> (Jean-Marc Larrue).	9
Présentation: <i>Pour une nouvelle histoire</i> (André-G. Bourassa).	11
Ouverture du Colloque (Gilbert David).	23

THÉÂTRE ET MÉMOIRE

Georges Banu: <i>De l'histoire vers la mémoire...</i>	29
Josette Féral: <i>Un oeil en trop? Le «dramaturg» et ses savoirs.</i>	37
Chantal Hébert: <i>Sur les scènes de la mémoire: des Variétés à l'expérimentation théâtrale.</i>	51
Jean-Marc Larrue: <i>Mémoire et appropriation: essai sur la mémoire théâtrale au Québec.</i>	61

APPROPRIATION CULTURELLE

Table ronde: <i>L'appropriation culturelle du théâtre québécois.</i> Jean Cléo Godin (animateur), Normand Chaurette, Jozef Kwaterko, Daniel Lemahieu, Michel Tremblay.	75

THÉÂTRE ET HISTOIRE

John Hare: <i>L'histoire du théâtre au Québec: à la recherche de l'objet.</i>	95
Renée Legris: <i>De la mémoire collective à l'histoire du théâtre médiatique.</i>	105
Annette Saint-Pierre: <i>La page d'histoire du Québec au Manitoba.</i>	121
Jonathan Weiss: <i>Le théâtre québécois: une histoire de famille.</i>	131
Vivien Bosley: <i>Réception et appropriation du théâtre québécois en Alberta.</i>	141
Alonzo Le Blanc: <i>L'institution théâtrale francophone à Montréal au début du XX^e siècle.</i>	153
Lucie Robert: <i>Pour une histoire de la dramaturgie québécoise.</i>	163
Rémi Tourangeau: <i>Les jeux scéniques du Québec et la théâtralisation de l'histoire.</i>	171

THÉÂTRE ET SOCIÉTÉ

François Colbert: <i>Auditoires et produit théâtral.</i>	185
Jean Duvignaud: <i>Théâtre sans société, sociétés sans théâtre.</i>	195
Maximilien Laroche: <i>De Dubé à Dubois: l'illusion spéculaire.</i>	203
Renate Usmiani: <i>Nouveau théâtre québécois et néo-réalisme allemand: surprenants parallèles?</i>	213

THÉÂTRE ET POSTMODERNITÉ

Table ronde: *Théâtre et postmodernité.*

- Gilbert David (*animateur*), Michèle Febvre, Wladimir Krysiniski, Jean-Marie Lelièvre, Dennis O'Sullivan. 225

PROJETS D'ÉTUDES AVANCÉES

- Denis Carrier: *Les administrateurs du Théâtre National.* 259
- Jean Laflamme: *L'institution théâtrale francophone à Montréal: les causes du retard.* 267
- Benoît Laplante: *Essai de modélisation de la carrière des acteurs professionnels.* 271
- André Loiselle: *«Au coeur des quenouilles» d'après Gauvreau: formalisme textuel et audiovisuel.* 295

THÉÂTRE ET IMAGE

- Timothy Murray: *Le cliché Taché: rétrospection et décomposition cinématographique.* 307
- Irène Perelli-Contos: *Le discours de l'orange.* 319
- Louise Vigeant: *Le carnavalesque comme stratégie postmoderne: le cas de «Vie et mort du Roi Boiteux».* 327
- Rodrigue Villeneuve: *Je me souviens: comment?* 337

THÉÂTRE ET TEXTE

Jean-Marie Apostolidès: <i>Le Théâtre-collage</i> (comédie ballet en un acte).	357
André-G. Bourassa: <i>Les objets dramatiques des automatistes: une physique de la dramaturgie.</i>	371
Jean-Pierre Ryngaert: <i>Les risques de la conversation</i> («Le jour se lève, Léopold» de Serge Valletti).	381
Louis Francoeur: <i>Du lisible au visible.</i>	387
Pierre Gobin: <i>Pour une analyse hétérologique de la dramaturgie québécoise.</i>	399
Dominique Lafon: <i>Les muses étrangères du théâtre québécois: mémoire ou exutoire?</i>	421

MÉMOIRE ET MISE EN SCÈNE

Table ronde: <i>Mémoire et mise en scène</i> Francine Noël (<i>animatrice</i>), Alain Fournier, Peter Froelich, Alexandre Hausvater, Serge Ouaknine.	437
Collaborateurs.	465

Remerciements

Ces Actes regroupent la plupart des communications livrées lors du colloque international *le Théâtre au Québec: mémoire et appropriation* tenu au pavillon Saint-Timothée de l'Université du Québec à Montréal les 27, 28 et 29 octobre 1988.

Organisé conjointement par la Société d'histoire du théâtre du Québec (S.H.T.Q.) et le Département de Théâtre de l'Université du Québec à Montréal, ce colloque a pu être réalisé grâce à l'aide financière du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, du vice-rectorat à l'enseignement et à la recherche, du décanat des études avancées et de la recherche et du Département d'Études littéraires de l'Université du Québec à Montréal.

Les organisateurs ont, en outre, pu compter sur l'étroite collaboration de Céline Brousseau, Michelle Boulet, Jérôme Labbé, Jacques Lafor-tune et Nancy Tobin, ainsi que sur celle de Vivien Bosley, professeure à l'université d'Alberta.

L'Annuaire théâtral désire également remercier le Collège de Valleyfield, la Caisse populaire Sainte-Cécile de Salaberry et la Caisse populaire de Sacré-Coeur (pour les cinq caisses populaires de Valleyfield) qui ont financièrement contribué à la publication de ces Actes. Il entend aussi témoigner ici de sa gratitude envers Luc Charlebois, Josée Girard et Rémi Tourangeau, professeur à l'Université du Québec à Trois-Rivières, pour leur participation active à cette édition.

ÉDITORIAL

Jean-Marc Larrue
directeur du comité de rédaction
de *l'Annuaire théâtral*.

«L'Annuaire théâtral» et le théâtre

L'Annuaire théâtral aime le théâtre, le théâtre actuel, celui qu'animent, ici comme ailleurs, des milliers d'artisans et créateurs passionnés. Il aime aussi l'autre théâtre, celui du passé qui sort peu à peu de notre mémoire, collective et individuelle, puis s'affadit dans un souvenir sans cesse plus informe. Depuis quatre ans maintenant, *l'Annuaire théâtral* s'est efforcé, avec modestie mais enthousiasme et conviction, d'épargner des pans de passé de l'oubli où ils s'enfonçaient inexorablement. La tâche n'a rien d'aisé, il faut le reconnaître. Elle n'en est pas moins exaltante.

L'Annuaire théâtral a également tenté de devenir un carrefour où se rencontreraient et s'enrichiraient mutuellement des courants de pensée, des méthodes d'approche, des disciplines dont la ferveur et l'objet communs sont le théâtre. C'est dans ce but que *l'Annuaire théâtral* s'est engagé si activement dans la préparation et la tenue de ce colloque international, en collaboration avec la Société d'histoire du théâtre du Québec et les départements de Théâtre et d'Études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. C'est également pour cette raison que, tout naturellement et tout spontanément, il en publie aujourd'hui les Actes.

Le colloque «le Théâtre au Québec: mémoire et appropriation» actualise en quelque sorte le programme que *l'Annuaire théâtral* se fixait dès son numéro du printemps 1987. Il y était question d'approches multidisciplinaires du théâtre et d'ouverture à d'autres manifestations scéniques. Le colloque international d'octobre 1988, le premier du genre à se tenir

10 / L'ANNUAIRE THÉÂTRAL

au Québec, répond justement à cette attente. Ces Actes en fournissent le plus éloquent témoignage.

Si *l'Annuaire théâtral* est si heureux d'ouvrir ses pages aux divers spécialistes venus d'Europe et d'Amérique qui ont animé ces trois riches journées, c'est aussi parce qu'il a pu mesurer la progression de la recherche en qualité et en étendue, ici et là-bas. Et, on peut bien le dire, il est flatteur de constater que l'on est l'un des rares périodiques occidentaux à s'adonner avec un relatif succès à la recherche savante en théâtre.

L'Annuaire théâtral n'a pas cessé depuis 1985 de répéter — et de démontrer par son contenu — que l'activité théâtrale d'aujourd'hui n'est pas sans rapport avec celle d'autrefois, qu'elle a des ramifications dans d'autres pratiques artistiques et d'autres sphères de l'activité sociale et économique. Il est, en somme, bien difficile et bien arbitraire de l'isoler organiquement dans le temps et dans l'espace. Nous savons combien le théâtre d'ici participe d'un mouvement d'ensemble, par sa nature et par sa conjoncture: son rayonnement à l'extérieur et la venue sur nos scènes de troupes étrangères nous démontrent assez qu'en ce domaine il n'y a plus d'autarcie tranquille. Comprendre le théâtre qui se fait et s'est fait ici, c'est aussi comprendre le théâtre d'ailleurs. L'ouverture est nécessaire, vitale pour les créateurs, elle s'avère inévitable pour les observateurs et analystes que nous sommes.

Comme *l'Annuaire théâtral* est à notre service, nous l'ouvrons volontiers à tous ceux et à toutes celles de nos collègues qui s'intéressent au théâtre et tentent d'en éclaircir un aspect, d'en rappeler la beauté, d'en souligner la difficulté. Et comme la mémoire, ainsi que l'a bien illustré Georges Banu, repose d'abord sur le souvenir et comme le souvenir a pour première caractéristique de s'effacer, nous n'hésitons pas non plus à ouvrir les pages de *l'Annuaire théâtral* à l'analyse de pratiques et d'expériences plus récentes dont l'intérêt historique s'impose.

S'ouvrir à maintenant et à ailleurs, sans devenir périodique d'actualité, voilà l'aboutissement de quatre ans d'existence. Pour les quatre années à venir, *l'Annuaire théâtral* se donne une autre mission, celle de rapatrier en ses pages plusieurs des études théâtrales qui paraissent ici et là dans des périodiques savants dont les intérêts premiers portent sur d'autres secteurs de l'activité créatrice.

PRÉSENTATION

André-G. Bourassa

responsable du Comité de recherche
et du Colloque.

Pour une nouvelle histoire

Historiens et historiennes qui se rencontrent lors d'un colloque se donnent des nouvelles de l'histoire. On se fait part des dernières recherches, des dernières trouvailles. C'est là un premier aspect, traditionnel celui-là, de ce qui s'est produit lors du dernier colloque de la Société d'histoire du théâtre du Québec. Ce colloque, tenu à l'Université du Québec à Montréal du 27 au 29 octobre 1988, avait pour but particulier de souligner le dixième anniversaire de l'incorporation de la Société. Mais le comité de recherche, avec l'accord et la collaboration de l'exécutif, a voulu profiter de l'occasion pour que les membres puissent également rencontrer des spécialistes de l'extérieur. Question de se donner une chance d'échanger, de partager des connaissances et des points de vue sur l'état actuel de la recherche théâtrale¹ et de faire quelques pas de plus vers la nouvelle histoire.

Une des caractéristiques de la nouvelle histoire est qu'elle s'ouvre à l'ensemble des recherches, notamment celles qui viennent des spécialistes en esthétique, en politique, en psychologie, en scénographie, en sémiotique, en sociologie. En effet, les résultats de ces études influent sur ce qui est à la base de toute histoire, soit l'établissement et la

¹ Il faut consulter à ce sujet un ouvrage auquel quelques spécialistes présents à notre colloque ont contribué: André Helbo, éd., *Théâtre: modes d'approches*, Bruxelles, Labor / Paris, Méridiens et Klincksieck, 1987, 270 p.

sélection des variables. En théâtre, on ne compte plus les découvertes issues de l'ethnologie², du cinéma³, des arts plastiques⁴ ou de la textolo-

² On n'a guère écrit sur les cérémoniaux amérindiens qui ont pu et peuvent encore se dérouler sur le territoire proprement québécois. L'étude de Richard Courtney présente une excellente approche de la théâtralité des rituels amérindiens, mais à partir d'exemples du Nord-Ouest seulement («Indigenous Theatre: Indian and Eskimo Ritual Drama», *Contemporary Canadian Theatre; New World Visions*, Anton Wagner, Ed., Toronto, Simon & Pierre, 1985, pp. 206-215, ill.). On trouvera des éléments sur les cérémoniaux iroquois dans des travaux portant sur l'une ou l'autre des Six Nations des régions avoisinantes ou sur l'ensemble: Barbara Graymont, *The Iroquois*, New York, Chelsea House Publ., «Indians of North America», 1988, 128 p., ill. On a réédité l'étude de Frank G. Speck, *Midwinter Rites of the Cayuga Long House*, (Philadelphia, UPP, 1949), Ohsweken (Ont.), Iroqrafts, «Iroquois Reprints», 1987, xvi-192 p., ill. Il y a quelques catalogues d'exposition à consulter sur costumes, masques et objets rituels amérindiens où il est question du Québec: Nelda Swinton, *la Déesse inuit de la mer*, Montréal, Musée des beaux arts de Montréal, 1980, 60 p., ill.; Bill Holm, *Spirit and Ancestor: A Century of Northwest Coast Indian Art at the Burke Museum*, Seattle, UWP and Burke Museum, 1987, 253 p., ill.; Betty Issenman & Catherine Renkin, *Ivalu. Traditions du vêtement inuit*, Montréal, Musée McCord d'histoire canadienne, 1988, 153 p., ill.

³ On pense aux recherches de Jocelyne Martineau, historienne de l'architecture, sur les anciens cinémas. Voir *Cinémas et lieux de représentation, 1895-1940*, Montréal, Direction générale du patrimoine du Québec et Service des affaires corporatives de la Ville de Montréal, 1988, 52 p., ill. Une étude en vue de la restauration du Monument national a été publiée dernièrement: Jean-Louis Roux, dir., *le Monument national. Étude de praticabilité / Phase II*, Montréal, École nationale, 1986, 137 p., ill.

⁴ Comme les recherches dirigées par Robert Derome sur Louis Dulongpré qui fut peintre mais aussi décorateur, producteur et régisseur (Robert Derome, Paul Bourassa et Joanne Chagnon, *Dulongpré. De plus près*, Montréal, Musée McCord, 1988, 100 p., ill.) ou par Raymond Montpetit sur les arts populaires (Raymond Montpetit, Pierre Brouillard et Sylvie Dufresne, *Rapport du groupe de recherche en art populaire: travaux et conférences. 1975-1979*, Montréal, UQAM, 1979, 299 p. et ill. hors-texte.

gie⁵ dont les résultats sont utiles, voire essentiels à l'histoire. On n'a, pour s'en convaincre, qu'à feuilleter certains ouvrages récents comme celui de Couty et Rey sur le théâtre en général⁶ ou celui d'Henderson sur le théâtre américain en particulier⁷. Tout y passe: architecture, costumes, financement, formation des acteurs, gestuelle, profil du public⁸...

⁵ On annonce, dans la collection «Bibliothèque du Nouveau Monde» des Presses de l'Université de Montréal, l'édition critique, par Georges Tissot et Robert Melançon, des *Mœurs des sauvages américains* (1724), de Joseph-François Lafiteau; on y trouve des témoignages de première instance sur danses, mimes et rituels des Amérindiens de Nouvelle-France. Il faut faire état de récentes éditions savantes: Laurent Mailhot et Doris-Michel Montpetit, *Monologues québécois, 1890-1980*, Montréal, Leméac, 1980, 420 p., ill.; Alonzo Le Blanc, dir., *Aurore l'enfant martyr* de Léon Petitjean et Henri Rollin, Montréal, VLB éd., 1982, 273 p., ill. On peut souhaiter que paraissent des éditions savantes de *la Cathédrale* et *les Amants de Mayerling* de Jean Desprez, de *la Fille du soleil* et *Lorazim* de Carl Dubuc, de *l'Imbécile* et *Polichinelle* de Lomer Gouin, de *Cocktail* et *le Jeune Dieu* d'Yvette Mercier-Gouin, et de bien d'autres pièces inédites ou épuisées qui font partie intégrante de notre histoire théâtrale.

⁶ Daniel Couty et Alain Rey, *le Théâtre*, Paris, Bordas, 1986, 253 p., ill. Trois des personnes de l'extérieur ayant participé au colloque ont collaboré à cet ouvrage, soit Jean Duvignaud, Jean-Pierre Ryngaert et Anne Ubersfeld.

⁷ Mary C. Henderson, *Theatre in America: 200 Years of Plays, Players and Productions*, New York, Harry N. Abrams, Inc., Publ., 1986, 328 p., ill.

⁸ Laurent Mailhot a déjà abordé cette nécessité d'une vue d'ensemble: «L'institution théâtrale, comme "système socialisateur" (suivant l'expression de Jacques Dubois pour l'institution littéraire) reste à étudier. La théorie fait encore défaut et les données manquent sur les circuits, les publics, etc. [...]. On voit assez bien comment joue la fonction "organisatrice" de l'institution théâtrale, mais où et comment situer sa fonction "régulatrice"? Les "Normes du dire" théâtral interviennent à plusieurs niveaux (de l'imaginaire à l'industrie), les influences (nationales et internationales, populaires et culturelles) sont multiples. Le théâtre touche au discours social plus immédiatement — mais il y a toujours des codes intermédiaires — que la littérature. Son existence, pas seulement son rayonnement, est lié aux entrées et aux sorties, à la rumeur journalistique, à l'infrastructure matérielle (édifices, transports, règlements contre les incendies). Il échappe plus difficilement à la conjoncture socio-économique, à la censure.» («Prolégomènes à une histoire du théâtre

Les variables avec lesquelles l'historien et l'historienne du théâtre doivent travailler désormais se multiplient à une vitesse vertigineuse. Il est loin le temps où l'on croyait avoir couvert l'ensemble du phénomène à partir de l'étude des seuls textes dramatiques⁹ ou de l'établissement d'une chronologie¹⁰. Index et répertoires sont éminemment utiles, surtout quand ils couvrent l'ensemble du phénomène¹¹, mais il n'en reste pas

québécois», *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, n° 5, hiver-printemps 1983, pp. 15-16.

⁹ Ce qui n'infirme en rien la qualité de certaines études de textes dont quelques-unes sont devenues des classiques, comme celles de Jean Gléo Godin et Laurent Mailhot, *le Théâtre québécois. Introduction à dix dramaturges contemporains et le Théâtre québécois II. Nouveaux auteurs, autres spectacles*, Montréal, Hurtubise HMH, 1973 et 1980, 254 et 247 p.; elles sont maintenant disponibles en format de poche.

¹⁰ On constate que Jean Béraud, par exemple, dans *350 ans de théâtre au Canada français*, suit année par année et parfois mois par mois les activités couvertes par le journal *la Presse* où il a travaillé, délaissant toute forme de classement autre que la chronologie. Pour certaines périodes, il omet même des activités que des journaux autres que le sien sont seuls à rapporter, ce qui donne une idée de la limite de ses sources — ce qui n'empêche pas son dépouillement de *la Presse* de rendre aux historiens un service considérable (Montréal, CLF, «l'Encyclopédie du Canada français», n° 1, 1958, 319 p.).

¹¹ Comme c'est le cas de la publication de Pierre Lavoie, *Pour suivre le théâtre au Québec. Les ressources documentaires*, Québec, IQRC, 1985, 521 p. Celle d'Édouard-G. Rinfret (*le Théâtre canadien d'expression française. Répertoire analytique des origines à nos jours*, Montréal, Leméac, 1975-1978, tomes 1-4) privilégie la dramaturgie et la scénarisation mais donne heureusement des informations de mise en scène et de réalisation. Pierre Pagé fait également état de la distribution et de la réalisation des dramatiques qu'il présente dans des entrées consacrées aux auteurs; c'est notamment le cas dans: Pierre Pagé, avec la coll. de Renée Legris et Louise Blouin, *Répertoire des oeuvres de la littérature radiophonique québécoise. 1930-1970*, Montréal, Fides, «Archives québécoises de la radio et de la télévision», 1975, 826 p. Le point de vue est strictement dramaturgique, comme il se devait, mais avec mention des premières et des critiques publiées, dans Maurice Lemire, dir., *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, t. I-V.

PRÉSENTATION / 15

moins que, au Québec, une histoire d'ensemble¹², pensée et structurée à partir de cadres théoriques solides¹³, nous fait toujours défaut¹⁴.

¹² Les dernières en date, parues en anglais, sont inscrites, à juste titre, dans des séries littéraires: Léonard E. Doucette, *Theatre in French Canada: Laying the Foundations. 1606-1867*, Toronto, UTP, «Romance Languages», n° 52, 1984, 290 p.; Jonathan M. Weiss, *French Canadian Theatre*, Boston, Twayne Publ., «Twayne's World Authors Series — French-Canadian Literature», n° 774, 1986, 179 p. La thèse de doctorat d'Annette Saint-Pierre, elle, fait le point sur l'ensemble des activités théâtrales des amateurs et des professionnels d'une province: *le Rideau se lève au Manitoba*, Saint-Boniface, Éd. des Plaines, 1980, 318 p., ill.

¹³ Cadre théorique très présent, par exemple, dans Odette Aslan, *l'Acteur au XX^e siècle. Évolution de la technique, problème d'éthique*, Paris, Seghers, «l'Archipel», 1974, 398 p. Ce n'est pas que la théorie du théâtre ait été totalement absente au Québec, mais elle s'est faite plutôt rare dans le passé. Elle est, par exemple, à la fois profonde et décousue dans des livres comme ceux de Jean Béraud, Léon Franke et Marcel Valois (*Variations sur trois thèmes* [«le Théâtre», pp. 9-183], Montréal, Éd. Fernand Pilon, 1946, 499 p.), d'Émile Legault (*Confidences*, Montréal, Fides, 1955, 189 p., ill.) et de Marcel Raymond (*le Jeu retrouvé*, Montréal, Éd. de l'Arbre, 1943, 239 p.). Le fondateur du Conservatoire d'art dramatique de Montréal, Jan Doat, avait, lors de son arrivée au Québec, plusieurs publications théoriques à son actif, dont: *la Récitation chorale. Du chœur eschylien au chœur radiophonique, du plain-chant au chœur parlé*, Paris, Éd. Billaudot, 1931, 83 p.; *Entrée du public. La psychologie collective et le théâtre*, préf. de Charles Dullin, Paris, Éd. de Flore, 1947, 196 p.

¹⁴ Ce manque est partiellement comblé par un collectif dont le corpus ne se limite pas au Québec, soit celui qui a paru sous la direction d'Hélène Beauchamp, Bernard Julien et Paul Wyczynski, *le Théâtre canadien-français. Évolution, témoignages, bibliographie*, Montréal, Fides, «Archives des lettres canadiennes», n° 5, 1976, 1005 p., ill. Il y a plusieurs entrées sur le Québec dans James H. Marsh, réd., *l'Encyclopédie du Canada*, Montréal, Stanké, 1987, t. 1-3, 2153 p., ill. et dans Martin Banham, Ed., *The Cambridge Guide to World Theatre*, Cambridge, CUP, 1988, 1104 p., ill. On annonce pour bientôt l'*Oxford Companion to Canadian Drama and Theatre*, de Eugene Benson et L. W. Conolly, qui est censé faire une place assez considérable au Québec. Un groupe de recherche, le groupe SQËNË (Scène québécoise: études nouvelles en enseignement, écriture et espace/jeu) vient de présenter à certaines instances subventionnaires un projet en vue de l'écriture d'une histoire du théâtre

Pour l'analyste du théâtre, les recherches effectuées dans le cadre des sciences humaines, voire religieuses¹⁵, ont un impact majeur non seulement sur l'information mais, plus encore, sur l'interprétation des faits¹⁶. Et c'est sur cet aspect critique, sur l'interprétation des faits, que nous entendions insister, puisque nous en avons la chance. Car si des données nouvelles peuvent nous être fournies par les études actuelles, par exemple, des structures économiques ou sociales, il y a aussi et surtout un discours — et une terminologie — qui sont inséparables de ces données. Faute d'être le moindrement familier avec ces instances, historiennes et historiens d'aujourd'hui risquent de fournir, des faits déjà connus autant que des nouveaux, un traitement très limité, pour ne pas dire très peu professionnel.

C'est, pour évoquer un cas bien connu, une bonne part de la conception moderne de la psyché humaine qui nous est venue de la comparaison, par Sigmund Freud, de deux figures dominantes de la dramaturgie, Oedipe et Hamlet¹⁷; la critique en est depuis lors profondément marquée¹⁸. Dans un autre cas, ce sont la sémiotique et la sémantique du

au Québec. SQËNË est formé au départ d'André-G. Bourassa, Hélène Beauchamp, Gilbert David, Jean-Marc Larrue et Lucie Robert.

¹⁵ Ainsi l'ouvrage de Jean Laflamme et Rémi Tourangeau, *l'Église et le théâtre au Québec*, Montréal, Fides, 1979, 356 p.

¹⁶ Théâtre du passé autant que théâtre d'aujourd'hui, comme l'a déjà clairement démontré Gilbert David dans *Livres et auteurs québécois*, Québec, PUL, 1981, p. 222. Les mémoires de maîtrise de Gérald Sigouin, *Théâtre en lutte: le Théâtre EUH!* (Montréal, VLB éd., 303 p., ill.) ou d'Adrien Gruslin, *le Théâtre et l'État au Québec* (Montréal, VLB éd., 413 p., ill.) sont de très bons exemples du type de monographies dont nous avons besoin.

¹⁷ Comparaison reprise par son disciple, Ernest Jones, dans *Hamlet et Oedipe*, Paris, Gallimard, «Tel», n° 50, 1980 [1967], 189 p. L'original anglais date de 1949 (Jones a fait une partie de sa carrière à Toronto).

¹⁸ Les études de Jean Gillibert, comme *l'Oedipe maniaque* (Paris, Payot, «Science de l'homme», 1979, 322 p.) ou d'André Green, comme *Un oeil en trop. Le complexe d'Oedipe dans la tragédie*, (Paris, Minuit, «Critique», 1969, 288 p.) sont, en ce sens, de toute première importance.

non-verbal, mises en place entre autres en ethnologie — on pense à Claude Lévi-Strauss¹⁹ — qui ont rejailli sur l'étude de la scène; leurs plus importantes applications au théâtre sont sans doute celles d'Anne Ubersfeld dont *Lire le théâtre*, en particulier, a fait époque²⁰. En sociologie de la culture, on doit beaucoup à Robert Escarpit²¹, mais c'est aux grandes publications de Jean Duvignaud que remontent, en sociologie du théâtre, les premières études exemplaires²². Certes, le regard critique

¹⁹ Voir en particulier les premiers textes portant occasionnellement, à compter de 1960, sur les masques et les rituels des Iroquois et autres Amérindiens. Ils ont été réédités dans *Paroles données*, Paris, Plon, 1984, 277 p.

²⁰ Paris, Éditions sociales, «Classiques du peuple — Critique», n° 3, 1982, 302 p. Dans la foulée des grands ouvrages de sémiotique théâtrale, on ne peut oublier celui de Patrice Pavis, (*Voix et images de la scène. Vers une sémiologie de la réception*, 2e éd., Lille, PUL, «Théâtre», 1985, 342 p., ill.). On sait que *Problèmes de sémiologie théâtrale* avait paru au Québec: Montréal, PUQ, 1976. Il y a lieu de mentionner également les travaux de Fernande Saint-Martin, dont l'un où il est question, dès 1958, d'écrivains qui ont occasionnellement pratiqué l'écriture dramatique, André Breton et Jean-Paul Sartre: *la Littérature et le non-verbal*, Montréal, Éd. d'Orphée, 1958, 167 p. Voir surtout, sur la question du non-verbal, sa *Sémiologie du langage visuel*, Sainte-Foy, PUQ, 1987, xviii-307 p., ill. Gobin, Hébert et Vaïs ont publié de remarquables monographies sur ces lancées (les deux dernières étant des thèses de doctorat; Pierre Gobin, *le Fou et ses doubles: figures de la dramaturgie québécoise*, Montréal, PUM, «Lignes québécoises», 1978, 265 p.; Chantal Hébert, *le Burlesque québécois et américain. Textes inédits*, Québec, PUL, «Vie des lettres québécoises», n° 27, 1989, 335 p.; Michel Vaïs, *l'Écrivain scénique*, Montréal, PUQ, 1978, 278 p., ill.

²¹ *Sociologie de la littérature*, Paris, Presses universitaires de France, «Que sais-je?», n° 777, 1958, 128 p.

²² Voir principalement: *l'Acteur. Esquisse d'une sociologie du comédien*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque des idées», 1965, 307 p.; *Sociologie du théâtre. Essai sur les ombres collectives*, Paris, PUF, 1965, 588 p.; *Spectacle et société. Du théâtre au happening, la fonction de l'imaginaire dans les sociétés*, Paris, Denoël / Gonthier, «Médiations», n° 66, 1970, 167 p. Jean-Marie Apostolides, qui a fait son doctorat sous la direction de Duvignaud, en a publié des sections, dont l'une sous le titre de *le Prince sacrifié. Théâtre et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Éd.

proposé par les sciences humaines a évolué avec les années — on ne se réfère plus tellement à la sociocritique de Lucien Goldmann²³ non plus qu'à la psychocritique de Charles Mauron²⁴ — mais l'histoire, avec ces apports nouveaux, s'en trouve complètement démultipliée. Et le Québec, fort heureusement, est parfois pour quelque chose dans cet éclatement, cet enrichissement de notre savoir et de notre agir²⁵.

* * *

Nous avons donné comme sous-titre au colloque et, par le fait-même, aux Actes: *Mémoire et appropriation*. Autour de la notion de mémoire, si importante en théâtre aussi bien qu'en histoire, nous avons organisé deux tables, dès le premier jour: une de théorie et une de mise en scène, offrant le mot d'envoi au professeur Georges Banu qui venait tout juste

de Minuit, «Arguments», 186 p. Jean-Marc Larrue a soutenu une thèse de doctorat qui privilégie également l'aspect socio-économique: *l'Activité théâtrale à Montréal de 1880 à 1914*, Département d'études françaises, Université de Montréal, mai 1987, 1021 p.

²³ Dont *le Dieu caché* (Paris, Gallimard, Tel, n° 11, 1976 [1959]) a pourtant contribué à redéfinir l'image de Racine.

²⁴ On connaît surtout, de lui, *l'Inconscient dans l'oeuvre et la vie de Jean Racine*, Paris, José Corti, 1969, 347 p. Il avait traité auparavant de Corneille et de Molière dans *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris, José Corti, 1963, 380 p.

²⁵ Comme c'est le cas pour la psychologie actuelle avec les publications de René Major telles que *Rêver l'autre*, Paris, Aubier Montaigne, «la Psychanalyse prise au mot», 1977, 269 p. Même sur François Delsarte, le premier à avoir fait des recherches et fondé un enseignement du théâtre sur le langage du corps, un des rares témoignages est venu du Québec: Thomas-Etienne Hamel, *Cours d'éloquence parlée d'après Delsarte*, Québec, Imprimerie de l'Événement, 1906, 301 p., ill. C'est au Québec que vient d'être publiée la correspondance d'André Antoine (James B. Sanders, dir., *la Correspondance d'André Antoine: le théâtre libre*, Longueuil, Le Préambule, 1987, 430 p., ill.).

PRÉSENTATION / 19

de publier un livre sur le sujet²⁶. Autour de la notion d'appropriation culturelle, qui est un point chaud dans un pays dit bilingue et biculturel, ce sont un traducteur et trois dramaturges (dont l'un a fait également de la traduction) qui ont été invités à prendre la parole. Se sont posés, comme il se doit, les problèmes de la nature particulière de la langue et de la culture du Québec autant que ceux de la nouvelle dramaturgie où la parole (souvent trouée) n'est qu'un des signes prévus à la partition.

Durant la deuxième journée, deux séries de communications savantes nous ont donné des nouvelles de notre histoire, vue du Maine, du Manitoba et d'Ontario autant que de quatre institutions différentes du Québec. L'après-midi a été consacré à des approches économiques ou sociologiques avec, là encore, deux points de vue extérieurs au Québec, soit ceux de spécialistes d'Alberta et de France. Une table sur la postmodernité vint clore la journée avec les opinions diversifiées de gens de danse, littérature et mise en scène. Les deux sessions de l'après-midi, soit «Théâtre et société» ainsi que «Théâtre et postmodernité», furent l'occasion de chauds débats.

La troisième journée s'est ouverte sur des projets de doctorat en études théâtrales émanant d'universités de Montréal, Québec et Vancouver. Table rassurante, s'il en fut, sur l'existence et la qualité de la relève. Les normes du financement par le CRSH d'un colloque international ne permettaient malheureusement pas une très grande ouverture du côté de ce type de présentations. Mais, dans l'assistance — il y avait généralement de 100 à 150 personnes dans la salle — la participation aux débats, dynamique et très au point, est bien souvent venue du milieu étudiant.

Une table intitulée «Théâtre et image» vint compléter, le troisième jour, certaines des questions d'esthétique ou de philosophie de la cultu-

²⁶ Georges Banu, *Mémoires du théâtre*, Paris, Actes Sud, «le Temps du théâtre», 1987, 143 p. Il avait publié auparavant d'autres essais, comme *le Théâtre, sorties de secours*, Paris, Aubier, 1984, 222 p.

re²⁷ abordées la veille à propos de postmodernité. Puis le colloque s'est terminé par deux séries de communications sur «Théâtre et texte», laissant le mot de clôture à Anne Ubersfeld²⁸.

Nous aurions aimé présenter une série de communications dans le domaine de la psychologie. Des spécialistes de l'Université de Concordia, de l'Université de Montréal et de l'UQAM, sur lesquels nous comptions, n'étaient malheureusement pas disponibles.

* * *

Le théâtre est un art difficile, parce que c'est un art de synthèse qui demande des connaissances et des compétences de toutes sortes: couleur, espace, jeu, lumière, son... Faire l'histoire du théâtre est tout aussi difficile, parce que cela demande non seulement des connaissances et des compétences dans ces mêmes domaines pour saisir les données historiques dans toute leur complexité, dans toutes leurs interrelations, mais également dans les diverses disciplines qui prennent ces domaines en charge. Devant une tâche aussi lourde, la spécialisation est évidemment nécessaire. Elle peut et doit se faire aussi bien sur le plan du corpus

²⁷ Oscillant entre Antonin Artaud et Bertolt Brecht, les essais se sont faits nombreux en ce domaine, venant de Louis Althusser, Roland Barthes, Jean Baudrillard, Walter Benjamin, Michel Foucault, Jean-François Lyotard ou Louis Marin; on trouve des textes de Barthes et de Benjamin sur Brecht dès 1955, pour le premier, et 1957, pour le second (en traduction d'un texte de 1939), dans la revue *Théâtre populaire*. Tim Murray, qui a travaillé avec Lyotard et Marin, a écrit une thèse de doctorat qui s'intitule *When Theatre Becomes a Book*, étudiant l'apparition du phénomène du théâtre publié au temps de Ben Jonson (parue sous le titre de *Theatrical Legitimation*, London, Oxford U.P., 1987). On me permettra de situer ici mes recherches sur la modernité, dont «Scène québécoise et modernité», pp. 139-171, dans Yvan Lamonde et Esther Trépanier, dir., *l'Avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec, IQRC, 1986, 319 p., ill.; André-G. Bourassa et Gilles Lapointe, «Refus global» et ses environs. 1948-1988, Montréal, Bibliothèque nationale du Québec et Éditions de l'Hexagone, 1988, 185 p., ill.

²⁸ Son intervention, malheureusement, n'a pu être incluse dans les Actes. Deux conférences données par elle à l'UQAM et à l'Université de Toronto en 1980 ont paru dans *l'École des spectateurs*, Paris, Éditions sociales, 1981, 352 p., ill.

PRÉSENTATION / 21

que sur celui du mode d'approche; ce qui n'empêche pas qu'une vision d'ensemble soit constamment présente.

La cinquantaine d'expertes et d'experts du Canada, des États-Unis, de France et du Québec ici réunis se caractérisent tantôt par l'une, tantôt par l'autre de ces spécialisations. La Société d'histoire du théâtre du Québec, qui se définit à la fois par son corpus (le théâtre au Québec) et par une approche privilégiée (l'histoire), se rend de plus en plus compte de la nécessité de s'ouvrir non seulement aux spécialistes dont le corpus avoisine le sien, mais aux diverses formes de recherche portant sur le même corpus. D'où le recours, à presque chaque séance, à des conférencières et conférenciers de l'extérieur qui, sans nécessairement connaître très bien notre production²⁹, ont jeté sur certains aspects du théâtre de larges pans de lumière. C'était, avions-nous cru et continuons-nous de croire, une excellente façon, pour célébrer le dixième anniversaire de notre Société, de mettre à jour à la fois nos connaissances et notre discours.

²⁹ Il faut savoir que Jean-Pierre Ryngaert, par exemple, a publié, entre autres, un article important sur Tremblay durant son séjour à l'Université Carleton d'Ottawa: «Réalisme et théâtralité dans *les Belles-Soeurs* de Michel Tremblay», *Co-incidences*, vol. 1, n° 3, novembre 1971, pp. 3-25.

Gilbert David

Ouverture du Colloque

Madame la vice-rectrice,
Chers collègues et amis,
Mesdames et messieurs,

À l'époque des banques de données électroniques, des réseaux câblés et de la simultanéité mass-médiatique où les événements mondiaux se bousculent sur des écrans cathodiques dans un Présent trop souvent accablant, il est peut-être présomptueux de vouloir par un simple colloque réaffirmer l'importance de la mémoire dans l'acte théâtral, non seulement pour les créateurs et les chercheurs qui y sont directement impliqués mais pour la communauté humaine tout entière.

Il ne fait pas de doute que le théâtre occupe aujourd'hui une place minoritaire dans l'environnement culturel de nos sociétés occidentales — si l'on s'en tient, du moins, à des paramètres statistiques —, mais ce statut qui s'est en quelque sorte fragilisé n'en a pas entamé pour autant la double fonction symbolique, qui consiste, d'une part, à se saisir ici et maintenant des traces que l'histoire a déposées en lui, à travers une remémoration critique, c'est-à-dire une recreation de ce qu'on nomme par commodité des oeuvres de répertoire, et, d'autre part, par des synthèses nouvelles, tant textuelles que scéniques, qui interrogent la mémoire commune dans ce qu'elle peut comporter de fixations et de pétrifications. Si l'on peut en juger par la production théâtrale au Québec — particulièrement celle des quarante dernières années —, cette double fonction s'est exercée avec une intensité remarquable et a justement permis de réactiver une mémoire de l'Art dramatique qui, le moins que l'on puisse dire, avait connu auparavant des trous à donner le vertige...

Ce n'est pas le lieu de rappeler ici les circonstances socioculturelles et historiques qui expliquent l'avènement tardif d'une pratique théâtrale

professionnelle au Québec, à la fin du XIX^e siècle. Mais il est sans doute utile de souligner que notre mémoire théâtrale s'est constituée pour l'essentiel à l'intersection des traditions scéniques européennes, notamment française, et d'une appropriation culturelle nord-américaine et québécoise de ces mêmes traditions.

Le colloque international sur «le théâtre au Québec» qui débute aujourd'hui s'est donné des objectifs particuliers. Il vise à permettre à une cinquantaine de chercheurs de tous horizons de mettre en commun leurs réflexions sur un certain nombre de problématiques qui touchent aux rapports multiples entre la mémoire de l'Art dramatique et l'appropriation qu'en ont faite ou qu'en font, entre autres, les dramaturges et les metteurs en scène, d'ici ou d'ailleurs: «Théâtre et mémoire»; «Mémoire et mise en scène»; «Théâtre et postmodernité»; «Théâtre et image»; «Théâtre et texte»; tels sont les principaux blocs thématiques qui ont été retenus pour inviter les conférenciers et les intervenants aux différentes tables rondes à examiner les couches de sédiments textuels et scéniques qui structurent la mémoire théâtrale actuelle et qui déterminent l'évolution de l'activité théâtrale par un mouvement incessant d'influences et de soudaines éruptions.

Ce colloque se veut aussi une occasion privilégiée pour les chercheurs de confronter leurs méthodes critiques et leurs concepts d'analyse, de proposer de nouvelles hypothèses, d'ouvrir de nouveaux champs d'investigation. Les approches historique, sociologique, narratologique, psychanalytique et sémiotique sont ainsi autant de chemins d'appropriation d'une réalité théâtrale protéiforme et dont la ligne d'horizon est sans cesse fuyante. La qualité remarquable des différents intervenants, gens de la pratique et théoriciens mêlés, qui seront présents au cours de ces trois journées de colloque est déjà, à mon sens, un gage de la fécondité de cette rencontre multidisciplinaire sur le théâtre. Permettez-moi d'en remercier d'emblée, en votre nom, ses deux principaux artisans: André-G. Bourassa, professeur au département de Théâtre de l'Université du Québec à Montréal, et Renée Legris, professeure au département de Littérature de la même université et présidente de la Société d'histoire du théâtre du Québec, société qui a été le collimateur de cette initiative — une première à caractère international à avoir lieu, sauf erreur, à Montréal.

OUVERTURE DU COLLOQUE / 25

Il ne me reste plus qu'à souhaiter à tous et à chacun, participants et auditeurs, un colloque qui soit à l'image de la présence vivante de l'art dramatique aujourd'hui et à faire le voeu que, par d'abondants échanges, cette rencontre puisse contribuer à enrichir une mémoire théâtrale dont nous portons ensemble la responsabilité et qui reste, en chacun de nous, une part intime et inaliénable de notre être-au-monde.

Georges Banu

De l'histoire vers la mémoire...

Le théâtre, après avoir connu la fascination du présent, du monde, découvre de plus en plus aujourd'hui que sa vocation est de l'ordre de la mémoire. C'est sa manière de résister à la pression de l'audiovisuel et à tout ce qu'il entraîne comme exacerbation de l'actualité. Art du re-faire, de la re-mémoration, le théâtre attire un public, restreint sans doute, mais le plus souvent animé de la conviction qu'en se rendant dans une salle il défend des valeurs dont il est le porteur. Les spectateurs de théâtre se vivent comme «les Grecs de Rome».

Cette époque du «retour» permet au théâtre de retrouver sa légitimité en se libérant de toute mauvaise conscience. Il ose désormais réaffirmer sa vocation mnémonique. De l'histoire vers la mémoire, c'est le chemin suivi. Ce passage reste une des principales mutations des années 80, car, désormais, la scène invite à faire l'expérience du temps en tant qu'anamnèse, et moins en tant que durée concrète, repérable, historique. Le temps apparaît maintenant comme un phénomène de mémoire. Il cesse d'être un temps que l'on désigne sur le plateau pour mieux expliquer des comportements et enraciner des groupes sociaux; il devient un temps que l'on évoque pour éveiller les réminiscences d'un art, le théâtre. Elles tiennent cette fois-ci de la mémoire occidentale, mémoire des lieux, des vêtements, des masques.

Maintenant le recours à la mémoire ne vise pas à faire du théâtre un art majoritaire comme on le souhaitait au début du siècle lorsqu'on se réclamait des Grecs, mais plutôt un art minoritaire qui, par là-même, apparaît comme une résistance à l'heure des médias majoritaires. Le théâtre est le lieu d'une minorité rétroactive.

Au théâtre, la mémoire est paradoxale. D'un côté, en tant qu'art, au moins en Occident, il n'a qu'une mémoire partielle, trouée, fragmentaire, et de l'autre, il tient de la chose remémorée qui, aujourd'hui plus que

d'habitude, cherche à se montrer dans l'actualité d'un corps, d'un spectacle. Malgré cette passion récente le théâtre depuis toujours s'immerge dans ce qui remonte d'autrefois, et l'acteur accomplit en lui-même les épousailles de l'ancien temps avec celui de maintenant. Il sert de support et de médiateur, de pont et de souricière — il est au carrefour des durées. Car au théâtre le passé s'incarne, devient présent.

Mais un constat paradoxal s'impose d'emblée: la question de la mémoire au niveau de l'utilisation délibérée dans le spectacle reste indissociable de l'apparition de ce personnage nouveau que fut, à la fin du siècle dernier, le metteur en scène. C'est avec son avènement que la problématique de la mémoire surgit de manière constante. C'est lui qui articule la problématique mémoire/histoire au théâtre.

«Mémoire, histoire: loin d'être synonymes, nous prenons conscience que tout les oppose. La mémoire est la vie, toujours portée par des groupes vivants et à ce titre, elle est en évolution permanente, ouverte à la dialectique du souvenir et de l'amnésie, inconsciente de ses déformations successives, vulnérable à toutes les utilisations et manipulations, susceptible de longues latences et de soudaines revitalisations. L'histoire est la reconstruction toujours problématique et incomplète de ce qui n'est plus. La mémoire est toujours un phénomène actuel, un lien vécu au présent éternel; l'histoire, une représentation du passé. Parce qu'elle est affective et magique, la mémoire ne s'accommode que des détails qui la confortent; elle se nourrit de souvenirs flous, télescopants, globaux ou flottants... L'histoire, parce qu'opération intellectuelle et laïcisante, appelle analyse et discours critique. La mémoire installe le souvenir dans le sacré, l'histoire l'en débusque... La mémoire s'enracine dans le concret, dans l'espace, le geste, l'image et l'objet. L'histoire ne s'attache qu'aux continuités temporelles, aux évolutions et aux rapports des choses. La mémoire est un absolu, l'histoire ne connaît que le relatif»¹. Cette longue citation, signée par un historien, ouvre la vaste tentative de dresser la carte des lieux de mémoire de France. Elle confirme que l'activité théâtrale, dans ce sens-là, est productrice moins d'histoire qui se

¹ Pierre Nora, «Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux», *Lieux de mémoire*, vol. I: «La République», Paris, Gallimard, 1984, p. XIX.

laisse reconstituer que de mémoire qui se charge d'un pouvoir mythologique. Ici, où la conservation reste défailante, la mémoire correspond à la définition que je viens de citer: elle se nourrit de l'imperfection des restes.

En Occident, il n'y a pas de véritable histoire du spectacle. Et le metteur en scène en éprouve douloureusement l'absence. D'ailleurs le recours au théâtre oriental dans les années 20 ne fut-il pas légitimé d'emblée au nom de la conservation correcte du passé? Le metteur en scène occidental n'a que peu de supports pour s'ancrer à des pratiques théâtrales révolues et il déplore constamment ce manque. Il est, on pourrait dire, orphelin du musée de la scène, tout en étant par ailleurs le gardien de la bibliothèque du répertoire. C'est pourquoi la scène sera à jamais le lieu du présent des corps où s'accomplit le passé des textes. On doit remarquer toutefois que ce type de complémentarité, mais renversé, se retrouve aussi en Orient. Là, c'est l'écrit qui a un statut fluctuant car ouvert à des adaptations et morcellements, tandis que le langage du corps — même si les rythmes varient, ne parle-t-on pas aujourd'hui d'un ralentissement du kabuki? — sauvegarde son historicité. D'une certaine manière, le théâtre devra à jamais conjuguer ces deux principes, la durée et le passager.

Le metteur en scène occidental, dans la plupart des cas, a fondé son procès de la scène et engagé son utopie à partir du passé du théâtre. Passé auquel il a toujours reproché sa mauvaise conservation, son état délabré, sa nature incomplète. Par-delà ces reproches, ce qui s'impose c'est le constat d'une absence d'héritage de la scène. Les spectacles se sont évanouis et les corps éteints, il ne reste plus que des bouts d'images, des bribes de descriptions, des lambeaux du passé. La scène est une ruine, pis encore ruine enfouie qui appelle à des travaux d'excavation...

Tout cela nous conforte dans l'idée que le metteur en scène, faute d'archives et de musée du plateau, se voit voué à exploiter la trace et le fragment. Lorsqu'on ne vous lègue rien ou peu, il faut se livrer au travail de la reconstruction: mais cela c'est le travail même de la mémoire. Voilà donc le paradoxe: ce sont justement les faiblesses de conservation de la scène qui permettent au metteur en scène de déployer une imagination mnémonique.

Le théâtre ne procure pas d'objets de mémoire, mais il est le lieu même du travail de la mémoire. Travail qui se développe à partir d'un passé disparate et éclaté. Il n'étouffe pas, il appelle à être recomposé à partir des morceaux disparates, isolés, bref d'être soumis à un véritable travail métonymique. C'est donc son mauvais état qui sous-tend l'activité du metteur en scène pour qui mémoire et imagination ne sont pas antinomiques, mais bien au contraire, solidaires. C'est la raison même du mécontentement du metteur en scène: la mauvaise conservation — qui fonde sa liberté. On peut y reconnaître un paradoxe premier de l'activité théâtrale.

Le recours, parfois, au passé collectif d'une nation, d'une époque, entraîne le théâtre à densifier le présent car alors on réalise un temps idéal dû au fait que le passé s'incarne dans l'actualité des corps. Le célèbre *Shakespeare, notre contemporain* de Kott, qui inspira tant de mises en scène, invitait à réaliser cette synthèse entre l'ancienneté d'un texte et la présence d'une référence. Le théâtre est le lieu privilégié de ces rencontres. C'est la raison pour laquelle il devient parfois, pour reprendre un terme sociologique, «un milieu effervescent».

La densification du présent d'un groupe grâce à l'actualisation du passé est le fait propre au théâtre. Cela explique les phénomènes de participation dont il fut tant de fois le siège, dans l'Antiquité ou au Moyen-Âge, à Leningrad au moment de la Révolution, à Bruxelles pour une autre révolution constitutive de la Belgique. Et quoi de plus significatif que ce soit justement la pièce intitulée *les Aïeux* et l'agitation produite autour d'elle qui furent la cause du soulèvement polonais en 1968? Le théâtre apparaît comme le seul lieu du *re-vivre* de ce qui a eu lieu et ainsi la mythologie ou l'histoire se réalisent de nouveau dans l'immédiateté d'un acte et d'un corps. Alors «le passé devient juste et l'avenir permis», pour citer un vers de *Cinna* de Corneille, vers cher à Bernard Dort.

Voilà donc deux paradoxes du théâtre. Le premier consiste à reconnaître que le manque d'histoire propre, spécifique, appelle au développement des ressources de la mémoire que le metteur en scène reconstruit à partir de bribes, de morceaux parcellaires, de fragments hypothéti-

ques. Le travail de la mémoire au théâtre est indissociable de la faiblesse de son histoire.

Le second paradoxe consiste à ériger la scène en seul lieu où l'histoire peut prendre l'allure du présent. Par ce phénomène l'histoire et encore plus les origines ressuscitent sur la scène avec tout ce que cela comporte comme vertus curatives. Le théâtre participe alors au dur labeur dont parlait Valéry: «ce qui est le plus difficile c'est non pas de faire, mais de se re-faire».

La mémoire imaginaire reconstruite par le metteur en scène aussi bien que l'histoire présentifiée lors du spectacle s'inscrivent également dans une critique du présent ayant pour visée sa mise en cause voire même sa transformation. Bizarrement, la mémoire au théâtre n'opère avec efficacité que sur fond polémique. Sinon le risque du narcissisme passéiste, du décorativisme et de la calophilie se présente. On ne doit pas oublier que la volonté de retrouver la mémoire du théâtre eut pour premier but la mise en cause de l'état du théâtre. Revivre l'histoire d'un groupe social lors d'un spectacle se rattache aussi à une mise en cause du présent historique. La mémoire est un détour pour mieux réinvestir le présent. Seul le théâtre permet cette alliance des durées invalides, car ici ni la mémoire n'est intacte ni le présent complet. Là où «il n'y a pas de jour passé» comme disait Thomas Mann on vit un temps bâtard, celui du passé-présent. Temps irréel, temps de théâtre.

Le passé de la scène ou de la société s'accouple avec le présent de la scène. Le corps, celui de l'acteur, de même, sinon encore plus, celui du public, éprouve alors l'exaltation de l'instant faustien où la vieillesse rejoint la jeunesse du temps. Cet instant s'érige ensuite en mémoire, mémoire subjective sans nulle trace ailleurs qu'en soi-même.

Ma mémoire c'est le meilleur critique, écrivait Eugénio d'Ors. Si chez un spécialiste de l'art, comme d'Ors, auteur du célèbre *Du baroque*, une telle phrase surprend, chez un spectateur de théâtre elle acquiert presque un sens normatif. Tout art fondé sur le corps — opéra, danse, théâtre — a pour véritable mémoire la mémoire de l'être dans le sens grec du terme: c'est la seule acception admise par Platon pour qui toute autre

tentative de conservation du passé n'a qu'une valeur secondaire. Elle n'est que support pour la re-mémoration et non pas la mémoire.

La formule de d'Ors a aussi un autre sens: la mémoire du *je*, en conservant, sélectionne. Elle ne retient que ce qui se rattache à une expérience esthétique saisissante, elle fait le tri au sein de la masse d'oeuvres consumée: les choix mnémoniques sont les plus sûrs. Cela explique l'importance que d'Ors accorde à la mémoire sur le plan de l'exercice critique, le propos est réversible car l'oubli concerne autant les créations que celui qui les a regardées. La mémoire est un arbitre autant qu'un miroir, mais celui de la subjectivité.

Au théâtre, plus que partout ailleurs dans l'art, mémoire et implication subjective sont indissociables. Williams James faisait justement de cette participation affective l'origine du dynamisme de la mémoire: «*Il n'y a pas de mémoire sans attachement*, il n'y a que des archives». D'ailleurs, dans le même sens, Stefan Zweig fonde même la légitimité de la mémoire sur le rapport à soi: «Seul ce qui veut se conserver pour nous-mêmes a quelque droit d'être conservé pour autrui», dit-il. Cette observation se retrouve même dans le champ de la pensée mythologique et Charles Malamoud rappelle que dans la littérature védique mémoire et amour sont synonymes. Cela n'est que la conséquence d'une vieille légende selon laquelle le dieu de l'amour a été réduit en cendres et ensuite ressuscité sous la forme du souvenir. Et, avec une intuition particulière, Apollinaire n'écrit-il pas dans un beau poème: «Qu'il monte le fils de la Mémoire, égale de l'Amour». Au théâtre cette équation est fondamentale, car ici elle permet ainsi de ne pas assimiler l'éphémère à une manifestation de l'oubli. Il invite à entretenir la vraie mémoire. Celle qu'on porte en soi. La mémoire sans traces, comme le cadeau sans matière que les Japonais aiment tant. Vivre la fleur, disait Zeami, c'est vivre un instant d'éternité. Instant définitif. Il pourra être ressuscité un jour dans son éblouissante lumière secrètement préservée sous la force d'un autre événement. Il suscite alors ce phénomène associatif qu'est le propre de la mémoire.

Parler de la mémoire c'est reconnaître que le théâtre déplace son intérêt de l'histoire vers la catégorie du temps. On confirme ainsi le bel adage d'Apolonius de Tyan selon lequel «toutes choses s'effacent avec le

DE L'HISTOIRE VERS LA MÉMOIRE / 35

temps, mais le souvenir rend le temps lui-même ineffaçable». Mais le temps pour devenir visible cherche des corps. Ils sont au théâtre les points capitaux de la mémoire.

Avant de finir je voudrais rappeler cette phrase symptomatique de Heiner Müller qui, en parlant d'un tableau dont il n'a vu qu'une carte postale disait que «cela a l'avantage du regard imprécis». Les faiblesses de la mémoire du théâtre le rattachent à l'expérience de l'éternel recommencement. Ici, parce que l'on conserve mal, ou pas du tout, la figure de Sisyphe est à intégrer dans l'imaginaire du travail théâtral. Au théâtre, c'est parce qu'elle est oublieuse que la mémoire peut être heureuse.

Josette Féral

Un oeil en trop?

Le «dramaturg» et ses savoirs¹

Lorsque le sujet de ce colloque m'est parvenu, «mémoire et appropriation», ma première réaction a été un questionnement. De quelle mémoire était-il question? Qui en était le dépositaire? De quoi se souvenait-on?

Parallèlement la notion d'appropriation soulevait une série de questions voisines. Qui se livrait à l'appropriation? Que cherchait-on à s'approprier?

Par ailleurs, il allait de soi, me semblait-il, que cette mémoire, dont l'existence ne me semblait poser aucun doute, était également partagée par tous les artisans du théâtre — auteur, acteur, metteur en scène, scénographe — et qu'elle ne pouvait appartenir à l'un d'entre eux à l'exclusion des autres. Il me semblait donc important de poser *a priori* que tous et chacun fondaient leur travail sur la mémoire, une certaine mémoire, à défaut de posséder la mémoire. En ce sens, la mémoire ne pouvait pas être absolue. Elle ne pouvait pas être une qualité physique qui existerait en dehors de l'individu. Elle était nécessairement liée à une pratique, à une personne. Elle était nécessairement mémoire vécue.

Dès lors, le second terme de l'équation paraissait plus clair. La mémoire n'est utile et ne peut avoir d'effet dans le domaine du théâtre, que si elle s'accompagne d'une appropriation, c'est-à-dire d'un processus personnel qui la rende dynamique, d'un processus par lequel l'individu s'en

¹ Ce texte constitue la version légèrement modifiée d'une conférence présentée en juin 1988 à l'Université de Jérusalem et sous presse en version anglaise à Cambridge, University Press. On aura reconnu dans le titre, le livre d'André Green, *Un oeil en trop*, Paris, Minuit, 1969.

émancipe non en rejetant la mémoire mais en la possédant parfaitement, en se l'intégrant et en la faisant sienne.

Cette appropriation n'est pas, bien sûr, soumission passive à un passé dont on se souvient — il s'agirait alors, je crois, d'un passéisme de mauvais aloi — mais elle serait plutôt la réalisation non pas du passé mais de certains savoirs qu'emmagasine le sujet au cours de son expérience. Et là je touche au second volet de mon questionnement: mémoire de quoi? Cette double question en cache, en fait, une seule qui touche à la nature à la fois de ce dont on se souvient et de ce que l'on s'approprie. Car c'est un même bagage qui passe d'un état (la mémoire) à un processus (l'appropriation) par l'intermédiaire d'un sujet.

Mais qu'est-ce qui passe? C'est la question à laquelle j'aimerais répondre ici. Mon hypothèse de départ sera que ce processus de passage de la mémoire (état de mémoire) à l'appropriation (processus) est représentatif de notre époque (sans vouloir toutefois donner une extension absolue au mot «époque»), qu'il est représentatif aussi d'un certain mode de pensée.

Et afin de m'aider dans ma démonstration, j'ai choisi de parler d'un artisan du théâtre, fortement contesté quoique nouvellement arrivé sur la scène, qui travaille à la fois dans le processus de création et l'observe de l'extérieur, qui est souvent considéré comme un regard en trop, «un oeil en trop» au théâtre, le *dramaturg*.

Une mise en garde s'impose toutefois. Les propos qui suivent ne visent nullement à défendre la profession du *dramaturg*, ni à étudier en détail son rôle dans des productions spécifiques. Ils traitent volontairement d'une image quelque peu idyllique parce que mon propos essentiel interroge en quoi notre époque a besoin d'un *dramaturg* là où jusqu'à tout récemment encore le théâtre pouvait s'en passer. Cette présence désormais nécessaire pose donc la question suivante: pourquoi a-t-on besoin du *dramaturg* aujourd'hui?

1. Le metteur en scène et la spécificité des genres

Le *dramaturg* qui existe en Allemagne depuis de nombreuses années², naît dans la plupart des autres pays dans notre fin de XX^e siècle tout comme le metteur en scène était né à la fin du XIX^e.

Jean-Marie Piemme a montré comment la naissance du metteur en scène ne s'est pas faite par génération spontanée pas plus qu'elle n'a obéi à une progression et une évolution naturelle de l'art du théâtre³. En fait, cette apparition du metteur en scène a été déterminée par plusieurs facteurs, note-t-il, dont les plus importants sont:

- d'une part l'émergence d'une *spécificité des genres*: le XIX^e siècle voit ainsi l'apparition du roman (dans le sens moderne du terme) mais il voit aussi l'émergence d'une spécialisation et d'une réduction des fonctions artistiques et en particulier de l'écriture. En effet, jusqu'au XIX^e siècle les écrivains étaient souvent à la fois philosophes, hommes de lettres, essayistes, poètes et parfois même hommes politiques⁴. Tel n'est plus le cas aujourd'hui.

Avec le XX^e siècle, une spécialisation des fonctions s'est opérée, à mesure que les domaines artistiques ont affirmé chacun leur autonomie.

² La première référence à ce que pourrait être le rôle du *dramaturg* est faite par Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) dans la dramaturgie de Hambourg, 1767-1769. À la fin du XIX^e siècle, Otto Brahm agit comme *dramaturg* en réformant le théâtre allemand qui était alors considéré comme objet de pur divertissement. Mais ce sera Brecht qui donnera toute son importance à la notion en insistant sur la fonction éducative du théâtre.

³ Jean-Marie Piemme, «Le souffleur inquiet» in *Alternatives théâtrales*, n° 20/21, décembre 1984.

⁴ Pascal fut ainsi homme de sciences et homme de lettres; Voltaire: philosophe, essayiste, auteur dramatique, homme politique; Victor Hugo toucha à tous les domaines et mena de front ses multiples carrières. Il est intéressant de noter que cette non spécialisation des modes d'écriture a été plus propre à la France qu'elle n'a pu l'être en Angleterre ou en Allemagne, par exemple.

Les écrivains⁵ qui avaient presque toujours l'habitude de s'essayer au théâtre à un moment de leur carrière ont abandonné progressivement cette pratique, choissant désormais un seul genre et ne faisant des incursions dans l'autre que par exception. En France, Musset, Vigny sont parmi les derniers à fréquenter simultanément la voie du théâtre et celle des autres genres.

- Parallèlement à ces transformations, les fonctions théâtrales se spécialisent et le phénomène théâtral affirme sa spécificité et son irréductibilité par rapport aux autres arts. On passe progressivement du texte à la représentation. Cette spécificité est le reflet (à moins qu'elle n'en soit la conséquence?) du développement d'un savoir théâtral spécifique à mesure que la sphère esthétique s'autonomise. De plus en plus, le théâtre ne sera plus réglé par des principes extérieurs — littéraires par exemple — mais par des lois internes au genre. Ces lois touchent à la relation à l'espace, au corps, à la scénographie. Aussi le savoir qu'elles nécessitent sera de plus en plus sophistiqué, de plus en plus complexe, de plus en plus précis.

À un nouveau savoir correspond une nouvelle fonction: celle du metteur en scène. Qui aura la charge de ce savoir? Originellement l'auteur⁶ avant que le metteur en scène progressivement ne s'approprie tout le pouvoir et ne devienne seul dépositaire de ce *savoir scénique*.

- J'ajouterai pour ma part une autre transformation que Piemme ne mentionne pas et qui s'enregistre en cette fin de siècle: *l'émergence de théories portant sur le jeu de l'acteur*. Si auparavant, les arts poétiques et techniques scéniques destinés aux acteurs ne faisaient pas défaut, si

⁵ Les écrivains et non les auteurs, la notion est postérieure et liée à une commercialisation de l'écriture.

⁶ Signe de cette importance, le sondage effectué en 1912 par la revue *les Marges* et qui demandait au public: «Lequel, selon vous, est supérieur de l'homme qui a l'amour de la lecture ou de l'homme qui a la passion du théâtre?» La majorité des participants avaient alors répondu que le texte lu l'emportait sur le spectacle. Rapporté par André Veinstein, dans *la Mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Paris, Flammarion, 1955, p. 55.

Diderot avait déjà tenté de poser les bases d'une théorie du jeu liée à une vision de ce que devrait être la fonction du théâtre, ce n'est qu'à la fin du XIX^e siècle que des écoles d'acteur se créent, qu'une formation physique globale est donnée aux comédiens à la suite d'influences diverses dont celle de Delsarte et Dalcroze. La scène se démocratise, l'acteur vedette en disparaît à mesure que la représentation devient un tout plus organique auquel collaborent tous les éléments: décor, costume, texte, acteur. Ces théories du jeu sont mises à profit par les metteurs en scène pour donner une impulsion nouvelle à la représentation en créant de nouvelles esthétiques.

- De ces multiples transformations, une notion émerge dont l'importance est capitale: celle de *création*⁷. À la fidélité à un texte, à une idée (l'expression utilisée est celle de «rendre» un texte) se substitue progressivement celle de composition, de structure de l'oeuvre. Le metteur en scène ne rend plus une pièce, il la construit⁸. Dans ce rôle de constructeur de la représentation, le XX^e siècle confirmera le metteur en scène, devenu un créateur à part entière, sinon le plus important de la représentation.

Si ces réflexions permettent d'envisager sous un éclairage particulier l'apparition du metteur en scène en son temps, serait-il possible, par un raisonnement similaire de recourir à l'histoire des idées pour expliquer l'apparition du *dramaturg*? Et ce dernier ne serait-il pas lui aussi le résultat d'une modification profonde des savoirs mis en jeu par la représentation?

2. Le «dramaturg» et son rapport au texte

Une première observation nous montre que dans les pays et les théâtres qui comptent des *dramaturgs* depuis un certain temps (Allemagne,

⁷ Jean-Marie Piemme, loc. cit., p. 16.

⁸ L'on distinguera ainsi les metteurs en scène fidèles au texte (J.-P. Vincent, J.-L. Bondy, G. Strehler, A. Mnouchkine) et ceux qui s'en écartent radicalement (D. Mesguisch, par exemple).

Finlande, par exemple), la fonction de ce dernier est souvent multiple. Elle peut recouvrir simultanément ou alternativement plusieurs fonctions et tout d'abord un rôle de collaborateur à la création. Sans doute est-ce là la fonction la plus intéressante pour notre propos. Elle recouvre des notions comme celles de «**dramaturg* de production» ou de «*dramaturg* de plateau» notions qu'ont développées, chacun pour leur part, Wolfgang Wiens, *dramaturg* au Theater de Hambourg et Jean-Marie Piemme, *dramaturg* à l'Opéra national de Bruxelles. Cette fonction du *dramaturg* est sans aucun doute la plus créatrice pour l'individu qui la pratique mais elle est aussi la plus contestée car le *dramaturg* se trouve alors investi de certaines responsabilités dont la plus importante tient à un travail d'explicitation du texte, d'où l'accusation de «flic du sens» dont le *dramaturg* a pu être l'objet.

Face à la pièce en élaboration, le *dramaturg* peut apparaître ainsi comme la «conscience du spectacle», comme le «pré-critique», comme le chercheur répondant aux questions que le metteur en scène et les acteurs peuvent se poser en touchant les codes du théâtre de l'époque, la pertinence d'un sujet, le sens qu'il peut revêtir dans le contexte d'aujourd'hui. Il effectue un «exercice du regard»⁹ explorant les manifestations d'une pièce, les analysant, en soulignant les structures, se reportant au texte mais aussi à tout ce qui a pu être dit ou écrit sur l'oeuvre originale. Il interroge l'oeuvre de l'auteur, sa conception du théâtre, les circonstances de la pièce devenant ainsi la conscience du théâtre.

C'est au metteur en scène que revient le plus souvent la charge de définir, en accord avec le *dramaturg*, les modalités de collaboration de ce dernier. Cette collaboration ne relève pas d'un contrat dont les termes sont fixes (toutes les formes de coopération existent) mais le plus souvent d'une alchimie qui tient aux personnalités en présence et à la nature de la complémentarité des liens et des goûts qui les unissent. Il existe ainsi des équipes dont les noms entrent conjointement dans la mémoire du public: Peter Stein et Botho Strauss par exemple pour en

⁹ L'expression «exercice du regard» est de D. Besnehard, tout comme l'expression «conscience» est de Bernard Dort in *Théâtre/Public*, n° 67, p. 50 et p. 8 respectivement.

nommer une fort connue mais aussi Jean-Pierre Vincent et Bernard Chartreux, Roger Planchon et Michel Bataillon. D'autres *dramaturgs* se sont fait connaître comme chercheurs et critiques, ainsi Bernard Dort, devenu conseiller artistique de Jacques Lasalle à Strasbourg, puis professeur d'art dramatique au Conservatoire, Jean-Marie Piemme, *dramaturg* pendant dix ans à l'Ensemble théâtral mobile puis au Varia et ensuite à l'Opéra de Bruxelles. Pour le Canada, l'unique expérience tentée en ce sens l'a été par André Brassard au Centre National des Arts à Ottawa qui a donné à son *dramaturg* Gilbert David un rôle d'analyste du texte et de la représentation. Qu'il s'agisse des uns ou des autres, nul ne récuserait sans doute cette définition que donne pour son compte Jean-Marie Piemme: le *dramaturg* participe à la création d'un texte et à son écriture scénique. Il effectue, selon Bernard Dort, une pratique transversale du théâtre qui va du texte à la représentation, mais qui ne constitue pas une activité en soi.

3. Le signe des changements qui affectent le théâtre

Il faut voir dans l'émergence du *dramaturg* le signe de plusieurs changements qui affectent le théâtre d'aujourd'hui, et tout d'abord ceux qui touchent le *texte théâtral*.

À la suite de l'extrême intérêt qu'a porté notre époque à toutes les formes de langage et notamment au langage artistique et critique, après une période de désaffection du texte théâtral, ce dernier se trouve aujourd'hui réinstitué au centre de la scène non sans être réinterrogé, sondé dans ses replis, mis en jeu, mis en scène. Dans ce processus d'interrogation, le texte y a perdu une épaisseur et une complexité certaines.

Considéré à l'origine comme véhicule d'un sens donné, le texte en est progressivement venu à se relativiser, à mettre de l'avant le jeu de ses signifiants, ses réseaux multiples, son non-dit¹⁰.

¹⁰ L'influence de Derrida a été grande dans ce regard méfiant porté sur la valeur représentative du langage. De cette méfiance à l'égard d'une fidélité absolue au texte, le praticien, le public et la pratique artistique en général ont tiré l'origine d'un nouveau plaisir esthétique.

La notion de *représentation* a été par le fait même bouleversée faisant apparaître de nouveaux modes d'expression que confirme cette nouvelle façon d'envisager le rapport au texte. S'y effectuent des lectures à plusieurs niveaux, des jeux de sens. S'y inscrit un rapport différent au réel, à la fiction¹¹. Les relations entre les divers systèmes signifiants sur la scène en ont été tout naturellement modifiée, remodelant la répartition des pouvoirs et donnant au praticien (metteur en scène surtout) de nouvelles prérogatives. Le public, désormais plus éclaté mais aussi plus spécialisé, s'est lui-même transformé, parcellisé, modifiant ses attentes et ses exigences, devenu plus sensible à ce jeu du sens. Une écriture différente en est née, en réseaux, en volume, en creux, ou en silence, selon les auteurs. Même les classiques ont été (re)lus dans cette perspective ouverte et multiple¹².

Bien sûr, malgré son importance, on ne conteste plus aujourd'hui que le texte ne soit plus qu'un (pré)texte à la représentation, qu'il n'est pas porteur de toutes les vérités, ni même d'une seule vérité; mais nul ne conteste non plus qu'il est (re)devenu toutefois une trame indispensable¹³ sur laquelle se greffe la puissance créatrice du metteur en scène, une toile en relief que doit venir compléter la représentation. Il existe bien sûr des textes plus propices que d'autres à un tel travail de construction, textes en creux, textes ouverts, plus elliptiques, fragmentaires, correspondant à l'émergence de nouvelles formes d'écriture (Handke, Weiss, Kroetz, Vinaver).

¹¹ Cf. les spectacles de Engel et Pautrat à Strasbourg ou les Molière d'Antoine Vitez, les Tchekhov de Peter Brook, l'Inde d'Ariane Mnouchkine.

¹² De l'écriture carnavalesque de Jean-Pierre Ronfard, à celle du délire verbal de René-Daniel Dubois, en passant par la relecture des classiques qu'effectue André Brassard, au jeu de langage d'un Normand Chaurette, le Québec offre un échantillon varié de ces diverses pratiques.

¹³ Le retour au texte, après la méfiance montrée à son égard par les années 60, est très nette. Cf. les ateliers d'écriture dirigés par Michel Vinaver à l'Institut d'études théâtrales et les textes qui ont été diffusés par la suite.

Cette transformation du texte (de sa nature et de son rôle sur la scène) a nécessairement modifié la représentation et posé les bases de l'apparition du *dramaturg*. Elle explique souvent la nature de sa collaboration avec le metteur en scène. Confronté soudain à la multiplicité des possibles, le metteur en scène a senti le besoin de se donner un associé, le *dramaturg*, pour travailler avec lui à la fois sur le texte et sur la construction d'ensemble de la représentation, capable de prendre du recul par rapport au spectacle et d'apporter ce regard extérieur tout en prodiguant son avis et ses conseils.

4. Le «dramaturg» et ses savoirs¹⁴

Ce travail sur le texte s'effectue à une époque où parallèlement la notion d'*originalité*¹⁵ est devenue fondamentale. L'artiste veut être différent et donner une marque personnelle à son oeuvre exprimant sa sensibilité et son rapport avec le monde, avec la société et avec l'art. Son originalité est le signe de son authenticité et de son sens créateur. C'est que la quête de l'originalité a pour corollaire la valorisation de la *création*, notion qui l'emporte désormais chez l'artiste sur celle de la fidélité à un texte ou à un auteur. L'artiste (metteur en scène, acteur, scénographe) crée. Il crée une pièce, une représentation, un rôle, une

¹⁴ Cette importance donnée au savoir a été mise en lumière par le livre de Gérard Delfau et Anne Roche, *Histoire, Littérature*, Paris, Seuil, 1977. Jean-Marie Piemme reprend ici les constatations du livre et les applique fort judicieusement au domaine du théâtre. Ce savoir a comme corollaire principal le développement de l'activité critique.

¹⁵ Jean-Marie Piemme note que les trois inventions les plus importantes au XIX^e siècle sont le sujet créateur, l'originalité et le droit d'auteur. Cette réflexion suit celle de Pierre Bourdieu in «Champ intellectuel et projet créateur», *les Temps modernes*, 1966, p. 246.

Dans les stages que donne Ariane Mnouchkine à la Cartoucherie, elle conseille vivement à l'acteur de ne pas faire original à tout prix, mais de travailler à imiter ce qui s'est déjà fait avant lui pour s'en pénétrer et s'en inspirer. Il ne s'agit pas de copier, pas plus que de plagier, mais de tenter «d'imiter de l'intérieur» la création qu'un autre acteur a pu réussir d'un personnage.

scénographie, un éclairage. Or l'un des critères qui permettent de distinguer le créateur de l'artisan est l'expression d'un travail original qui ne ressemble à rien de ce qui a pu être produit antérieurement. Les créateurs sont donc appelés à produire cette originalité, autrement dit à produire et à mettre en scène leur différence¹⁶. Cette originalité répond souvent à une nouvelle interprétation du texte, à la mise en lumière d'une autre de ses dimensions.

Dans sa quête d'originalité, le metteur en scène et le *dramaturg* ne s'aventurent pas sans bagage. Ils ont bien sûr tout un savoir théâtral (fait de mémoire, de culture, de savoirs) et un savoir-faire, pratique surtout, mais ils y apportent aussi une somme d'autres savoirs qui ne sont pas seulement d'ordre théâtral (mais aussi esthétique, littéraire ou technique). Ils y apportent une mémoire. Ces savoirs constituent une mémoire qui est mise en jeu par la représentation et touche tous les domaines de la connaissance: savoir politique, philosophique, psychanalytique, littéraire, culturel. La pratique artistique devient le lieu d'expression de tous ces savoirs¹⁷. Elle n'en est pas séparée, mais elle les digère, les intègre, les traduit: elle se les approprie.

Ces savoirs sont mis en jeu par la représentation qui en devient ainsi l'expression. Cette mémoire faite de savoirs divers présents dans la représentation rencontre à son tour la mémoire du spectateur, et crée un réseau de relations entre la scène et la salle qui a pour conséquence première la complexification croissante de la représentation. Toute mise en scène devient alors une mise à l'épreuve (et une mise en scène) du savoir de celui qui s'y attaque. Il s'y livre avec sérieux à un jeu de

¹⁶ C'est ce que montre Bourdieu dans *la Distinction*, Paris, Minuit, coll. «le sens commun», 1979.

¹⁷ Prenons pour exemple la chaussure de Célimène que tient à la main Alceste dans la mise en scène du *Misanthrope* par Vitez et qu'une connaissance psychanalytique ou la lecture de Claudel (cf. la symbolique de la chaussure dans l'oeuvre de Claudel) permet de mieux décoder; celle de la lecture uniquement sexuelle que fait Alexandre Hausvater du *Hamlet* de Shakespeare ou celle que donne Gilles Maheu du *Hamlet machine* de Heiner Müller en multipliant les personnages par trois figures antithétiques du personnage.

construction, déconstruction où l'intertextualité est composée au théâtre d'une *interthéâtralité*.

C'est que, parallèlement à ces multiples savoirs non théâtraux (dont la représentation porte, parfois volontairement et parfois à son insu, la trace), ces divers modes de connaissance sont passés au filtre du savoir théâtral qui se les réapproprie dans son langage à lui. Or la représentation, devenue écriture scénique, est souvent le support de tous ces savoirs, leur explication, leur origine et leur justification finale. C'est en elle que les acquis, les expériences, les connaissances se mêlent et construisent en chaque amateur de théâtre une *mémoire* de théâtre. Mémoire des textes sans doute, mais aussi mémoire des mises en scène marquantes (souvent en rapport avec des textes spécifiques), mémoire des performances d'acteur, des scénographies¹⁸.

En effet, il devient difficile pour l'amateur de théâtre, qu'il soit public ou praticien, de faire abstraction des grandes interprétations, adaptations, relectures des classiques qui marquent notre évolution théâtrale. Pas plus qu'il ne peut faire l'économie des écritures actuelles. Il ne peut lire Shakespeare, Brecht, Calderon, Ghelderode ou Racine comme s'il était le premier à les lire. À plus forte raison, il ne peut les monter dans cette perspective. Il n'existe plus pour lui de lecture innocente possible. Sa lecture est toujours porteuse d'une certaine mémoire.

Cette interthéâtralité est présente partout: chez le praticien comme dans le public. Et si le metteur en scène et l'acteur écrivent scéniquement sur du déjà vu, du déjà su, du déjà dit¹⁹, le spectateur lui-même lit

¹⁸ Robbe-Grillet faisait observer, dans une conférence (Montréal, 19 février 1987) portant sur la critique picturale, comment le premier contact entre un tableau et un spectateur était toujours médié par tout un savoir et qu'il fallait pratiquement le passage à l'écriture pour s'en libérer et retrouver une parole autonome sur une oeuvre. Il en est de même dans le domaine du théâtre.

¹⁹ Par exemple, il est difficile, sinon impossible d'écrire aujourd'hui sur la Révolution française ou sur le Prince Constant sans que la mémoire n'évoque le spectacle de Mnouchkine ou celui de Grotowski. Il en est de même pour les Molière de Vitez, les Tchekhov de Brook, les Goldoni de Strehler...

la représentation sur un fond de déjà vu. Ce savoir diffus finit par créer une *mémoire collective* qui impose une grille à la perception et offre des repères au travers desquels toute nouvelle expérience esthétique sera perçue. Ces traces constituent une mémoire visuelle avant tout, une mémoire faite d'images, et laissent en tout spectateur des repères explicites ou virtuels qui influencent la création. Ces traces, dont il n'est pas toujours aisé de se libérer, font qu'il n'existe plus (si tant est que cela ait jamais pu exister) de texte pur, vierge, à parcourir en toute innocence. Toute lecture d'un texte théâtral est déjà marquée de tout notre savoir, filtrée par nos connaissances et nos expériences esthétiques antérieures.

Cette interthéâtralité, loin d'être refoulée, ou même ignorée dans un souci utopique d'originalité, ne peut qu'être reconnue de la part du metteur en scène autant que de celle du spectateur.

S'il est une fonction du *dramaturg*, c'est assurément celle d'être le lieu de cette interthéâtralité, un lieu où se croisent, se repèrent et s'enrichissent les savoirs. Relais entre le savoir culturel et le savoir plus spécifique du praticien, relais entre le savoir du critique (et le savoir critique) et celui du metteur en scène, relais entre le savoir de l'acteur et celui du scénographe. Le *dramaturg* assure le passage de l'un à l'autre, établit les ponts, guide les choix.

L'une des tâches du *dramaturg* sera donc de canaliser ce savoir selon les besoins de la création, de n'en laisser passer que ce qui est nécessaire à la production²⁰. Si bien que toute mise en scène n'est plus seulement un dialogue entre un metteur en scène et un texte mais aussi un dialogue entre un metteur en scène et une mémoire collective: dialogue avec ce qui est dit sur ce texte, avec les interprétations, analyses qui en ont été données, les mises en scène qui en ont été faites. Autrement dit toute pièce devient prise dans le réseau d'une multiplicité de savoirs où le metteur en scène, aidé du *dramaturg*, lui donne sa place.

²⁰ Cf. la pratique de Michel Bataillon, *dramaturg*, qui, voulant protéger la créativité, la spontanéité de l'acteur, ne lui fait pas part de tous les résultats de ses recherches et observations, in *Théâtre/Public*, n° 67, p. 40.

Plus que jamais le *dramaturg* apparaît ainsi comme un théoricien de la pratique. Son importance vient de ce que les relais entre un texte et sa réalisation se sont multipliés, diversifiés, que la théorie critique s'est elle-même complexifiée, que les formes d'analyse et les approches théoriques se sont elles aussi développées.

Cette complexification des savoirs a entraîné à son tour la complexification de la représentation théâtrale. Celle-ci a modifié l'équilibre entre les divers artisans du spectacle et imposé au *dramaturg* d'être ce regard extérieur, cet œil en trop dont la représentation a plus que jamais besoin comme collaborateur, conseiller, critique, chercheur, catalyseur. Ici ce n'est pas l'homme qui a créé la fonction: c'est la fonction qui a créé l'homme. Cette fonction a émergé d'un écart de plus en plus grand entre la théorie et la pratique, entre la pratique et la critique. La critique universitaire n'apporte aujourd'hui plus rien à la pratique. Elle fonctionne souvent en vase clos. La critique journalistique par ailleurs est trop aléatoire et superficielle pour avoir une influence constructive sur une évolution esthétique. Le dialogue a désormais été rompu entre les praticiens et les théoriciens. Seul le *dramaturg* peut encore assumer la transition.

Chantal Hébert

Sur les scènes de la mémoire: des Variétés à l'expérimentation théâtrale

*dépoétisé dans ma langue et mon appartenance
déphasé et décentré dans ma coïncidence
ravageur je fouille ma mémoire et mes chairs
jusqu'en les maladies de la tourbe et de l'être
pour trouver la trace de mes signes arrachés emportés
pour reconnaître mon cri dans l'opacité du réel*

Gaston Miron¹

Il n'est pas facile de relier une notion aussi vague et complexe que celle de mémoire à des intérêts de recherche précis comme le théâtre. Pourtant, le théâtre tient de la chose remémorée quel que soit le lieu d'où on le pratique. Mémoire du comédien, mémoire du metteur en scène, mémoire de l'historien, mémoire du critique, mémoire du spectateur sont autant de scènes où se joue et peut être discutée la problématique de la mémoire. Mémoire d'un être, mémoire d'un art... mémoires du théâtre.

Cet écheveau qui va de l'épistémologie à l'histoire du goût et des sensibilités et à la représentation de la société ne peut être débrouillé facilement. Aussi je ne présenterai que quelques aspects, fragments épars, pouvant peut-être être pertinents dans la compréhension de l'un et de l'autre, à partir de ce que je sais de l'un et de ce que je comprends de l'autre. Côté salle:

¹ Gaston Miron, «Monologues de l'aliénation délirante», *l'Homme rapaillé*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1970, pp. 58-59.

Percevoir un spectacle, c'est accomplir le double travail de mémorisation des signes et d'attention à leur changement. [...] Le travail de mémorisation est ce qui dans la fugacité, dans l'éphémère de la représentation théâtrale assure une sorte de permanence. [...] La mémoire du spectateur est un *exercice* qui permet le rapport aux autres représentations et la construction d'une *culture* théâtrale².

Côté scène: concevoir un spectacle, c'est opérer des choix parmi les réminiscences du provisoire, de l'aléatoire. De ce côté de la rampe, l'acteur et le metteur en scène ont eux aussi à expérimenter la mémoire, qui est tout à la fois un territoire de connaissance et de re-connaissance, de construction et de re-construction, ou mieux il s'agit plutôt pour eux de l'actualiser. La mémoire est un réservoir d'informations, de modèles, de pratiques avec ses règles de production, de conservation, d'utilisation et de transmission qui participe de la culture et de l'identité. C'est à ce stockage mnémonique que puise et s'alimente le théâtre.

Personne ne contestera que des liens manifestes unissent la langue à la mémoire. J'aborderai donc d'entrée la question de la mémoire par la langue. La mémoire est pour la relation sociale en général ce que la langue est pour la relation verbale en particulier. La langue, qui a partie liée avec l'institution, n'est qu'une variante de la mémoire. Partant, il y a lieu de se demander si de la même façon qu'il y a une langue légitime, opposée à la langue populaire ou orale, il y aurait une mémoire officielle, opposée à une mémoire populaire, orale, une mémoire théâtrale légitime acquise, transmise et constituée de préférence par l'écrit; mémoire scribe donc construite par un groupe détenant le pouvoir. Par l'écriture (celle du critique, de l'historien, mais aussi celle de l'acteur et du metteur en scène), qui introduit un principe d'ordre, arrive la possibilité d'orienter la mémoire. «L'écrit fonde une mémoire»³.

² Anne Ubersfeld, *l'École du spectateur*, Paris, Éditions sociales, 1981, pp. 323-324.

³ Georges Banu, *le Théâtre, sorties de secours*, Paris, Aubier, 1984, p. 7.

Les critiques et historiens disposent en effet de vastes scènes pour exercer leur activité manipulatrice sur la mémoire d'un peuple. Peuple, notons-le, dont fait partie cette élite en quête d'une image idéale d'elle-même qu'elle voudrait peut-être imposer à l'ensemble de la société. On observe à peu près partout en Europe et en Amérique cette rupture entre le peuple recherché par les élites ou les clercs et le peuple lui-même. Les élites s'acharnent à policer le peuple et tentent de gérer les modèles de représentation, mais le peuple rebelle et décevant n'est jamais conforme à ces modèles.

Comment ici ne pas parler de construction savante de la mémoire collective? Pourtant la lecture savante ne s'inscrit pas hors de la société. Il n'y a pas une mais des mémoires collectives, enchevêtrement de mémoires individuelles. D'où l'importance de considérer tout autant l'imposition que la perte de mémoire. Ici, passé et présent se renvoient leurs reflets comme un jeu de miroir.

La première question qui m'intéresse est de savoir comment les critiques dramatiques et les historiens du théâtre contribuent à la construction de la mémoire théâtrale et dans quelle mesure les histoires qu'ils écrivent sont des reflets ou des contrefaçons de la dramaturgie nationale. Je m'interrogerai plus tard sur la pratique théâtrale ou scribale des acteurs, des metteurs en scène, des praticiens du théâtre en général, quoique plus brièvement et uniquement pour présenter ici les assises d'un projet de recherche.

Pour poursuivre l'analogie avec la langue, je dirai que, jusqu'à tout récemment, les critères d'oralité et de scribalité sont ceux qui ont le plus souvent guidé les historiens québécois. Ceux-ci, en effet, ont choisi de faire porter leur réflexion sur les oeuvres publiées en écartant de leurs préoccupations les oeuvres inédites⁴. Or nous savons aujourd'hui avec notamment les études de Jean-Marc Larrue sur l'activité théâtrale à

⁴ Pensons ici au *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, 5 volumes, Montréal, Fides, 1978, 1980, 1982, 1984, 1987.

Montréal au début du siècle⁵, celles de Jean Cléo Godin sur la revue⁶ et les miennes sur le burlesque⁷, pour ne parler pour l'instant que de notre histoire passée, que l'on risque fort de mal évaluer les caractéristiques dominantes de notre histoire théâtrale (laquelle repose pour beaucoup sur la création et l'improvisation et cette tradition remonte au moins jusqu'au début du siècle), voire lui faire subir d'étonnantes distorsions, si l'on s'en remet aux seuls textes publiés⁸.

Seules quelques oeuvres de Michel Tremblay ont réussi à transcender, par leur qualité d'écriture scénique, leur théâtralité et leur universalité, cette absence de mémoire collective d'un peuple voué aux joies et aux douleurs de la création. De la même façon que les grands textes étrangers n'ont jamais véritablement parlé au public québécois dans sa vaste majorité, celui-ci préférant, et de beaucoup, remplir les salles où La Poutine, Tizoune et les autres l'exorcisaient par le rire, les reprises de textes du répertoire québécois sont devenues peu à peu inaudibles dans un univers où le changement, la rapidité, la brièveté ont brisé les anciennes structures, y substituant le provisoire et l'aléatoire⁹.

La construction de notre mémoire théâtrale devrait très certainement reposer sur un corpus d'interprétation élargi et, si l'on pense au nombre de plus en plus important de créations québécoises qui tiennent et ont

⁵ Jean-Marc Larrue, *l'Activité théâtrale à Montréal de 1880 à 1914*, Thèse de doctorat, Université de Montréal, 1987, 1021 p.

⁶ Jean Cléo Godin, «Une "Belle Montréalaise" en 1913», *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, 1984, et «Les gaietés montréalaises: sketches et revues», *Études françaises*, vol. 15, n° 1-2, avril 1979, pp. 143-159.

⁷ Chantal Hébert, *le Burlesque au Québec*, Montréal, HMH, 1981, 302 p.; id., *le Burlesque québécois et américain* (textes inédits), Québec, Presses de l'Université Laval, 1989.

⁸ Voir à ce sujet l'article de Jean Cléo Godin, «Sur le théâtre québécois inédit, 1900-1945», *Jeu*, n° 34, 1985, pp. 51-57.

⁹ Pierre Lavoie, «L'improvisation: l'art de l'instant», *Études littéraires*, vol. 18, n° 3, 1985, p. 103.

tenu l'affiche de nos scènes et surtout à la pratique expérimentale actuelle, à des productions autres que celles livrées par l'écrit.

On me permettra une parenthèse pour souligner au passage que cette distinction hiérarchisée entre l'écrit et l'oral, à laquelle j'ai d'abord fait allusion en parlant de la langue et à laquelle je réfère maintenant comme critère de sélection à questionner dans la construction d'une mémoire théâtrale, se retrouve de façon analogique dans la dissociation qui a longtemps perduré, dans le jeu de l'acteur, entre le mental et le corporel. Mais c'est là une autre question à laquelle je ne peux m'attarder compte tenu des limites imposées à cette présentation.

Vous vous imaginez devant quels trous de mémoire nous nous trouverions dans une cinquantaine d'années si *Broue*, la *Trilogie des dragons* ou encore certaines performances des joueurs de la L.N.I.¹⁰, pour ne donner que quelques exemples tirés de notre histoire récente cette fois, n'avaient pas retenu l'attention des critiques ou des historiens du théâtre. Bref si ceux-ci n'avaient pas écrit sur ce dont tout le monde a parlé pour y avoir assisté.

En ce qui concerne *Broue*, Michel Vaïs, qui signait, dans les cahiers de théâtre *Jeu*, une critique reflétant les sentiments contradictoires qu'a suscités chez lui la production, écrivait:

Ne mâchons pas nos mots. Le fait que la pièce de théâtre de la décennie — à certains égards — n'ait jamais été recensée dans *Jeu* est un scandale. Tout le monde en a parlé, sauf *Jeu*. Tout le monde l'a vue, moi aussi (et plutôt quatre fois qu'une, dans nos deux langues officielles), mais la revue québécoise de théâtre l'ignore superbement¹¹.

Évidemment, il s'agit ici d'une production populaire, pas très édifiante, qui au plan de la forme emprunte à la revue, genre dévalué et

¹⁰ Voir Robert Gravel et Jean-Marc Lavergne, *Impro, réflexions et analyses*, Montréal, Leméac, 1987, 159 p.

¹¹ Michel Vaïs, «Broue», *Jeu*, n° 40, 1986, p. 266.

banni par la «haute» culture, et qui, de surcroît, au plan du contenu, entretient des préoccupations marquées pour le «bas matériel et corporel»¹², selon l'expression de Bakhtine.

Peut-on imaginer que dans le traitement de l'information sur l'activité spectaculaire — et donc dans la mémoire théâtrale — on ne trouve pas trace de ces inscriptions majeures en un sens? C'est pourtant ce qui s'est produit plus tôt avec la revue, le burlesque, le mélodrame¹³, les variétés en général et c'est, d'une certaine façon, quoique sur un autre plan, ce qui risque aujourd'hui de se produire avec l'expérimentation théâtrale. Il est vrai que dans *Broue*, qui a mis au jour un langage oral, des images du manger, du boire, une large place est tenue par le corps, cette vieille guenille de la doctrine chrétienne. Mais la popularité de la pièce pourrait-elle justement être attribuée au fait qu'elle porte pour beaucoup sur un lieu de mémoire commun à l'humanité entière: le corps?

Ce coup d'oeil rapide sur la construction de la mémoire théâtrale est loin de laisser indifférent. Ces constats sur l'imposition comme sur la perte de mémoire questionnent fort sérieusement nos pratiques. La culture n'est pas une mémoire neutre. Les éléments de la culture, de l'histoire, ou plus globalement de la mémoire font toujours l'objet d'une sélection conditionnée par l'idéologie. La mémoire ne sert pas qu'à comprendre le passé ou à le connaître, elle sert aussi à interpréter le présent et à se positionner socialement. Il existe donc des mémoires courtes, des mémoires fraîches, des trous de mémoire, des choses qui nous reviennent en mémoire ou qui sortent de notre mémoire.

Résumons. Jusqu'à présent les chercheurs québécois se sont surtout penchés sur les pièces écrites pour en faire des analyses ou proposer une histoire, en d'autres mots construire une mémoire officielle du théâtre, délimiter un champ.

¹² Mikhail Bakhtine, *l'Oeuvre de François Rabelais*, Paris, Gallimard, 1970, p. 366.

¹³ Il faut noter ici la publication d'Alonzo Le Blanc sur ce qui a été le plus grand succès populaire de l'histoire théâtrale québécoise: *Aurore l'enfant martyr*, Montréal, VLB, 1982, 273 p.

Ce choix peut s'expliquer par le fait que la pièce écrite a été jusqu'à présent la seule permanence, le seul objet solide dans la nature fuyante de phénomène théâtral. Pourtant au théâtre, tout est texte, tout est signe, tout fait sens, et cela en dépit de la fugacité même des «voix et images de la scène»¹⁴.

«La difficulté d'écrire sur le théâtre: c'est parler du présent au passé, c'est discourir sur une absence, sur ce qui a été et qui ne sera jamais plus»¹⁵. Tentant de surmonter cette difficulté, les chercheurs en sont dernièrement venus à se préoccuper de la représentation, ne l'étudiant toutefois que comme produit fini. Or, compte tenu de la particularité de la création théâtrale actuelle ou de l'expérimentation théâtrale, une histoire du théâtre, au sens traditionnel du mot, ne semble plus possible. Afin de pouvoir rendre compte de l'évolution et donc de l'histoire du théâtre comme il se fabrique et comme il se présente de nos jours, ma collègue Irène Perelli-Contos et moi, avons mis au point une projet de recherche où l'objet d'étude est principalement axé sur la pré-représentation, c'est-à-dire sur les voies de l'expérimentation tout au long du processus de l'élaboration d'un spectacle. Les voies de l'expérimentation du théâtre actuel ne peuvent être étudiées autrement que dans cette phase de la création où la mémoire même est soumise à un véritable traitement ludique, expérimentée, actualisée. Pour tenter de comprendre comment le théâtre de recherche actuel nous dit le monde, il nous semblait capital de moins étudier l'objet (ou en tout cas pas seulement l'objet — entendons ici la représentation) que le processus et le contexte de la création, c'est-à-dire là même où travaille la mémoire, pierre angulaire de toute culture.

Ce projet de recherche, où l'oeuvre est prise en compte mais aussi et surtout la manière de la produire qui témoigne elle aussi de l'esprit

¹⁴ J'emprunte ici le titre de l'ouvrage de Patrice Pavis, *Voix et images de la scène: vers une sémiologie de la réception*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1985, 340 p.

¹⁵ Bernard Dort, «La mémoire et les questions», *TNT/Journal du Théâtre National de Strasbourg*, n° 5, septembre 1984, p. 38.

d'une société, porte donc sur les voies de l'expérimentation théâtrale à Québec. Pour chacune des productions retenues pour étude, toutes les étapes de l'élaboration du spectacle, depuis sa conception jusqu'à sa représentation devant le public, sont considérées. Ainsi les éléments constitutifs de la pré-représentation sont mis en rapport avec ceux de la représentation afin de repérer les transformations pour finalement dégager la structure de la production. Les préoccupations de l'équipe sont non seulement sémologiques, esthétiques, sociologiques, mais également écologiques puisque préoccupées par les détritiques de la création. C'est dans cette perspective seulement qu'une réelle contribution à la constitution d'une mémoire du théâtre saisie sur le vif nous paraît possible; car, comme Bernard Andrès, nous croyons, que «le théâtre de recherche ne fonctionne bien qu'en pré-représentation»¹⁶.

Après avoir parlé de la mémoire du spectateur et de celle du critique et de l'historien, de la mémoire du théâtre donc, j'en suis maintenant à la deuxième question qui me préoccupe, à savoir la mémoire des créateurs ou praticiens du théâtre, bref à la mémoire au théâtre.

«L'improvisation, écrit Pierre Lavoie [ou la création pourrions-nous dire], peu importe son port d'attache, doit posséder la culture qui la nourrit, doit partir d'elle pour pouvoir la transformer»¹⁷. Certes «la création et l'improvisation qui fascinent l'âme québécoise se vivent au présent, dans un présent unique et éphémère qui en fait tout le prix»¹⁸, mais elles se fondent l'une et l'autre sur une connaissance et une actualisation du passé dans le présent, sur la mémoire, sur l'histoire, sur la culture. Aussi faut-il s'inquiéter de la dérive des mémoires qui mettent en cause la relation à l'antériorité.

Sans être son unique facteur d'engendrement, le passé d'une pratique artistique en conditionne néanmoins le développement et une tradition — plus ou moins institutionnalisée — en

¹⁶ Bernard Andrès, «Notes sur l'expérimentation théâtrale au Québec», *Études littéraires*, vol. 18, n° 3, 1985, p. 46.

¹⁷ Pierre Lavoie, *op.cit.*, p. 106.

¹⁸ *Ibid.*

façonne la réception, à même un ensemble — mouvant — de référents socio-esthétiques; l'histoire du théâtre est ainsi ponctuée d'emprunts, de réhabilitations et de ruptures qui sont autant de modes d'appropriation de ce qui, dans le patrimoine national (et international, du reste), apparaît ou non légitime, pertinent, éclairant¹⁹.

Les relations à l'antériorité nourrissent l'imaginaire du praticien de théâtre dans ces parties essentielles de lui-même que sont le sentiment de sa propre identité et celui de son appartenance à une communauté. La mémoire, par les pistes de lecture qu'elle offre, et l'histoire, par son enseignement, expliquent toutes les deux le passé par le présent. L'une explore... l'autre impose. Les choix des praticiens ne sont pas indifférenciés et dans le cadre qui nous intéresse on pourrait se demander si la mémoire, «ce ventre qui digère» comme la définit Nietzsche, est inscrite dans notre théâtre ou si le théâtre québécois actuel est le reflet ou le moteur de la mémoire.

La mémoire au théâtre renvoie à des événements anciens dont on ne peut citer des extraits, ni consulter la réalité. La mémoire au théâtre, pour fonctionner au niveau de l'écrit, appelle la métaphore, l'analogie, car l'événement subsiste pour les temps à venir à condition qu'il suscite dans le témoin non pas tant un discours critique qu'un discours d'art où le souvenir et la subjectivité, la mémoire et le désir s'entrelacent²⁰.

L'imaginaire rétrospectif du créateur gère ses relations à l'antériorité, l'imaginaire prospectif de celui-ci gère ses relations à la posté(ori)té. L'avant, l'après, l'ailleurs sont ce à propos de quoi travaille l'imaginaire. L'imaginaire, la mémoire, la langue sont des concepts indispensables pour réfléchir sur la création, cette tentative d'exprimer, par un itinéraire social du moi, le rapport à la durée. Si l'histoire s'enseigne, la mémoire se partage.

¹⁹ Gilbert David, «Quelles pièces rejouer d'ici l'an 2000», *Jeu*, n° 47, 1988, p. 102.

²⁰ Georges Banu, *Mémoires du théâtre*, p. 14.

Jean-Marc Larrue

Mémoire et appropriation: essai sur la mémoire théâtrale au Québec

S'il est un thème omniprésent (je dirais volontiers obsessionnel) dans l'histoire théâtrale du Québec, c'est bien celui de l'appropriation et, plus globalement, de la propriété. Cette obsession n'est en fait qu'une quête vitale, la quête de l'identité. Dans l'histoire de notre théâtre, quête de l'identité et appropriation vont nécessairement de pair, car le théâtre d'ici fut d'abord un théâtre d'ailleurs: de Paris, de Londres, de Broadway.

Nous parlons d'appropriation, car c'est bien ce processus complexe qui caractérisa notre histoire, qui la façonna. Dans un contexte où toutes les scènes commerciales appartiennent à des étrangers, on s'approprie une parcelle de son pouvoir quand on ouvre sa propre scène; quand un artiste local se risque dans une carrière professionnelle, il s'approprie le statut d'un artiste étranger qui le précédait; quand un dramaturge d'ici écrit une oeuvre et que cette oeuvre est effectivement jouée, c'est une oeuvre étrangère de moins qui est jouée. Quand une activité théâtrale étrangère préexiste, en de mêmes lieux, à une activité autochtone, et quand cette activité étrangère vit du public autochtone, tout acte d'affirmation est un acte d'appropriation, toute revendication est une rébellion qu'il faut réprimer.

Au cours des décennies, les animateurs locaux ont dû, petit à petit, s'approprier tout le champ théâtral, de l'écriture à la production, de la diffusion à la critique, parce qu'il le fallait. Que notre destin théâtral se soit joué à coups d'appropriations, cela tient de l'évidence. Ce qui étonne cependant, c'est que de tentative d'appropriation en tentative d'appropriation, on ait systématiquement perdu la mémoire, comme si chacune de ces tentatives avait toujours été la première. Et, l'enthousiasme aidant, cette tentative marquait invariablement et enfin la naissance du théâtre national, peu importe du reste qu'elle réussisse ou qu'elle échoue à

moyen terme. Mais il ne faudrait pas croire que notre histoire n'a été qu'euphorique. Ce serait mal la connaître et mal nous connaître. Car, à ces bonheurs par trop éphémères succédaient les dures périodes de longue déprime. Notre histoire théâtrale est très cyclothimique!

En 1922, Victor Barbeau en était déjà agacé. Il affirmait: «Chaque fois qu'on monte une pièce canadienne, on croirait assister à une première»¹. Le seul tort de Barbeau avait été de limiter à la production d'oeuvres ce sentiment d'inédit. En fait, il était généralisé à toute l'activité théâtrale: chaque initiative y était une première, chaque première, le tout début et le début de tout. Et je ne sache pas qu'il y ait eu dans l'Histoire beaucoup d'exemples d'un théâtre national qui soit né aussi souvent que le nôtre. À lire les chroniques d'époque, on a même l'impression que c'est à cela qu'il passait le plus clair de son temps. Mais l'étonnement grandit encore quand on s'aperçoit qu'entre deux naissances il n'ait même pas pris le temps de mourir. Rarement aura-t-on vu dans l'Histoire un théâtre national naître si souvent et si peu mourir! Afin d'illustrer ce propos, permettez-moi de risquer une série, disons, euphorique.

Le 8 juin 1860 était publié, à Montréal, le *Prospectus du Théâtre français de Montréal*. Adressée aux «citoyens de Montréal», cette annonce, qui prenait parfois des allures de manifeste, rappelait que «depuis longtemps, les amis des arts regrettaient de voir une cité populeuse, intelligente et instruite comme celle de Montréal, privée d'un lieu convenable de réunion artistique où les classes éclairées — ou qui tend[ai]ent à le devenir — puissent se donner rendez-vous pour applaudir aux chefs-d'oeuvre de la scène dramatique française». Le document précisait plus loin que l'entreprise était «du tout au tout exclusivement montréalaise» et ouvrait la voie à une «scène où triompheraient nos bonnes moeurs et l'honnêteté de notre langage»². Notre première scène nationale naissait!

¹ Victor Barbeau, *les Cahiers de Turc*, IX, 2e série, 1er juin 1927, p. 239.

² Malgré nos recherches, nous n'avons pas pu trouver où ni comment ce document avait été publié. Il se trouve dans le Fonds Sénécal de la Bibliothèque nationale du Québec.

Vingt ans plus tard, en juin 1880, lorsque Louis-Honoré Fréchette donna, dans la même semaine, son *Papineau* et son *Retour de l'exilé* sur la scène de l'Académie de Musique, on célébra le premier jour de notre dramaturgie. «Nous ne doutons pas, affirmait le critique du *Nouveau-Monde*, que l'événement marque les débuts du théâtre national canadien»³, tandis que celui de l'*Opinion publique* «applaudi[ssait] enfin au triomphe des lettres et des arts dans notre pays»⁴. Quatre ans plus tard, alors que des artistes québécois⁵ et des artistes originaires de France fondèrent la Troupe ou Compagnie Franco-canadienne, notre première troupe locale à prétention professionnelle, on cria d'autant plus fort à l'avènement du théâtre national que la troupe commença sa carrière par la production d'une oeuvre consacrée à Louis Riel.

Le 17 janvier 1887, les critiques et les amateurs de théâtre eurent une nouvelle bonne raison de s'enfiévrer. Quelques artistes montréalais avaient décidé de transformer une petite salle de la rue Bonsecours en théâtre français. Il s'agissait du Théâtre Bijou. L'entreprise, malheureusement, fut aussi modeste qu'éphémère, mais l'initiative — faut-il le préciser? — était «sans précédent»! L'année 1893 marque les débuts retentissants de la Troupe de l'Opéra français de Montréal. Le fait aurait dû être mémorable au moins pour deux raisons. D'une part, cette troupe, constituée exclusivement d'artistes européens, était dirigée par des Canadiens français et tout son personnel technique, dont le peintre scénique Octave Ritchot, était également montréalais. D'autre part, et cela revêt plus d'importance encore, la Troupe de l'Opéra français élut domicile au Théâtre Français (l'actuelle discothèque Metropolis) qui, malgré son nom, était un théâtre anglais, le plus vaste du Canada. Nous avions notre salle, et c'était la plus grande! Le chroniqueur de *The Gazette* assista à la première. Il en rendit compte avec une froide lucidité.

³ Anonyme, *le Nouveau Monde*, 15 juin 1880, p. 1.

⁴ Anonyme, *l'Opinion publique*, volume XI, n° 25, 17 juin 1880, pp. 289-290.

⁵ Blanche de la Sablonnière (de son vrai nom, Angéline Lussier), Elzéar Hamel, Victor Brazeau, Louis Labelle et, plus tardivement, Julien Daoust.

Curiosity assisted by patriotism filled the spacious house as a Montreal theatre has seldom been filled on a first night⁶.

Patriotisme et théâtre: le mariage dura, nous le savons! La Troupe de l'Opéra français et son Théâtre de l'Opéra français durent brutalement cesser leurs activités au cours de leur troisième saison, en mars 1896, après avoir créé plus de 330 oeuvres et après avoir donné plus de 600 représentations. En dépit de cela et des éloges qu'elle reçut, la troupe fut rapidement oubliée. Il s'agissait pourtant de notre véritable première troupe professionnelle d'importance.

Deux ans et demi plus tard, en novembre 1898, une poignée d'artistes québécois et français affirmaient pourtant ouvrir la première salle montréalaise «où notre belle langue [sera] parlée»⁷. Aménagé au-dessus d'un magasin général, au coin des rues Sainte-Catherine et Papineau, le Théâtre des Variétés survécut une saison et demie, de façon fort modeste. Mais les événements se bousculaient. En même temps, la Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal créait les Soirées de famille qui rassemblaient, comme en une synthèse mais sans les évoquer, tous les buts visés au cours des entreprises antérieures. La prestigieuse société annonçait, sans complexe et avec une belle assurance, qu'elle allait permettre la naissance du théâtre au Canada français! Notre «Troupe nationale», ainsi qu'on s'empressa de l'appeler avant même qu'elle ait produit son premier spectacle, avait tout pour réussir. Elle jouissait du pouvoir indiscutable de la grande société de bienfaisance mutuelle, de l'appui déclaré du clergé, et la bourgeoisie canadienne-française était, d'emblée, gagnée à sa cause. Ses débuts éclipsèrent ceux, misérables, du Théâtre des Variétés. Il y avait de quoi!

Les Soirées de famille possédaient de puissants moyens et s'installèrent tout naturellement sur la grande scène du Monument national, «ce gardien fidèle de nos traditions et de nos souvenirs, [...] et où [devaient]

⁶ Anonyme, *The Gazette*, 3 octobre 1893, p. 5.

⁷ Anonyme, *la Patrie*, 4 novembre 1898, p. 6.

se trouve[r] les armes nécessaires à sa défense»⁸, et se virent chargées «de conserver toujours ardent et lumineux le feu sacré de notre patriotisme»⁹.

Le projet était ambitieux. Et on le dit nouveau. Les Soirées, à vrai dire, étaient plus qu'une troupe. Elles devaient faciliter la formation d'interprètes locaux, «étant pour ainsi dire le vestibule d'un conservatoire composé naturellement d'élèves des deux sexes», elles devaient aussi encourager l'activité des dramaturges, «car les Soirées donneront de jolies représentations d'oeuvres canadiennes qui pourront à la fois amuser, instruire et édifier»¹⁰. Les Soirées avaient une autre fonction, supérieure encore. Qu'on en juge!

Grâce aux Soirées et à leur répertoire franco-canadien, le public[canadien-français] de Montréal oubliera, nous l'espérons, la route de certains théâtres anglais où l'art est remplacé par l'immoralité, et qui, cependant, recrutent leur clientèle en grande partie parmi les Canadiens français¹¹.

Bref, «le théâtre canadien-français était né»¹². Pas pour longtemps, bien sûr, car les Soirées de famille ne parvinrent pas à combler les espoirs qu'on avait mis en elles. Elles ne déclenchèrent pas de vocation durable parmi leurs interprètes¹³, elles ne donnèrent pas l'élan attendu à la dramaturgie locale (sous ce rapport, elles eurent encore moins d'impact que les Compagnons de Saint-Laurent) et elles ne détournèrent pas du Théâtre Royal et des autres scènes anglaises, les Canadiens français qui les fréquentaient avec assiduité. Elles furent pourtant «notre grande oeuvre nationale», celle qui devait contribuer à résorber l'assimilation.

⁸ Collectif, *le Monument National*, Montréal, Éditions Sauvons Montréal, 1976, p. 1.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Germain Beaulieu, «les Soirées de famille», *l'Annuaire théâtral*, 1908-1909, p. 60.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*, p. 58.

¹³ À la célèbre exception de Juliette Béliveau.

C'est pendant l'existence des Soirées de famille que fut créée la première revue québécoise. Intitulée *l'Oncle du Klondyke*¹⁴, cette courte oeuvre dialoguée et chantée connut un succès retentissant.

Elle prouv[ait] que notre beau pays [pouvait] fournir les matériaux d'une oeuvre légère ou grave, et que c'est par suite de négligence ou de crainte puérile que nous sommes incessamment tributaires de l'étranger¹⁵.

Cette revue, tombée rapidement dans l'oubli, fut immédiatement suivie d'une quinzaine d'oeuvres du même genre. Ainsi, dix-huit ans après les créations de Fréchette et après une bonne cinquantaine de productions d'oeuvres dues à des auteurs locaux, notre dramaturgie nationale naissait enfin!

Le nouveau moment décisif de notre destin théâtral, ce fut évidemment la fondation, par Julien Daoust, du Théâtre National de la rue Sainte-Catherine, au mois d'août 1900. Reprenant sensiblement les visées des Soirées de famille, conservatoire en moins, Julien Daoust créait le «théâtre national» tant attendu. C'était là — est-il besoin de le redire? — le «commencement décisif»! Mais c'était bien davantage encore. Julien Daoust voulait «que les acteurs canadiens-français soient chez eux au théâtre et qu'ils y jouent le plus souvent des auteurs également canadiens»¹⁶. Partiellement atteint, cet objectif fut repris par le Théâtre Canadien français en 1913 — théâtre fondé, lui aussi, par Julien Daoust — et par le théâtre Arcade en 1916. Dès 1920 cependant, les artistes canadiens-français se trouvaient en minorité dans ces établissements et étaient repoussés dans des scènes périphériques (le Chanteclerc au nord de la rue Saint-Denis — l'actuel Rideau vert — et le Family — l'«actuel» Corona — à Sainte-Cunégonde, rue Notre-Dame est).

¹⁴ Revue de Durantel, créée le 30 mars 1899 au café-concert El Dorado (devenu les Foufounes électriques).

¹⁵ Sylvio, «Chronique de la quinzaine», *Passe-Temps*, vol. V, n° 105, 1er avril 1899, p. 66.

¹⁶ Jean Cléo Godin, «Julien Daoust, dramaturge: 1866-1943», *Histoire du théâtre au Canada - Theatre History in Canada*, vol. IV, n° 2, automne 83, p. 115.

Pendant que le Théâtre National tentait de s'implanter, un amateur entreprenant, Urbain Ledoux, ravivait l'enthousiasme général en annonçant la fondation de la Comédie française de Montréal. L'initiative fut saluée comme un coup d'audace inédit, quatorze ans après la première de la Compagnie Franco-canadienne et trois ans après le début des Soirées de famille auxquelles, d'ailleurs, cette «Comédie française» ressemblait à s'y méprendre. Ce «vrai»

théâtre national, composé presque entièrement d'éléments canadiens-français, [mettra] pour une fois en pratique cette théorie que les Canadiens, gens supérieurement doués, pourraient, s'ils le voulaient, faire aussi bien, sinon mieux que bien des étrangers en matière d'art. [Il pourra] former des sujets pour la scène, [...] creuser le premier sillon d'une école canadienne-française qu'accréditera l'avenir [...], n'est-ce pas là une oeuvre, une oeuvre sainement patriotique?¹⁷

Dans le domaine de la dramaturgie, nos nouveaux débuts euphoriques eurent lieu au Monument national en 1902, avec la *Passion* de Germain Beaulieu, mise en scène et interprétée par Julien Daoust, qui attira près de 30 000 spectateurs en trois semaines. Un «autre début», plus euphorique encore, fut la création de la revue *Ohé Ohé Française!* au Théâtre National en 1909, revue qui «dément[it] ceux qui ne croyaient pas que l'art théâtral ait pu exister chez nous»¹⁸. En 1920, *l'Étrange aventure*, de Henri Letondal et Oscar Mercier, créée au Chanteclerc, permettait tous les espoirs, puisque, s'il faut en croire les critiques, elle annonçait «l'aurore d'une nouvelle ère pour le Canada français»¹⁹. Quinze mois plus tard, on ne tarit pas d'éloges à l'endroit d'Auguste Choquette et de sa pièce *Claire*, qui marquait «une étape dans notre théâtre canadien»²⁰. On célébra bruyamment l'auteur. N'avait-il pas «écrit la première comédie

¹⁷ Gustave Comte, «M. Urbain Ledoux et son oeuvre», *le Monde illustré*, n° 911, 12 octobre 1901, p. 369.

¹⁸ Anonyme, *la Patrie*, 12 janvier 1899, p. 7.

¹⁹ Anonyme, *la Presse*, 27 janvier 1920, p. 10.

²⁰ Anonyme, *la Patrie*, 18 avril 1921, p. 7.

canadienne en trois actes»?²¹ En fait, *Claire* survenait dix-huit ans après les *Boules de Neige* de Louvigny de Montigny²², comédie en trois actes qu'on avait déjà qualifiée d'«unique» dix-huit ans, également, après la création des *Faux brillants* de Félix-Gabriel Marchand. Tout cela n'empêcha pas un observateur perspicace et éclairé de déclarer solennellement, en 1921, que «les auteurs de chez nous peuvent écrire des pièces, désormais»²³ ...

Quittons la dramaturgie et assistons, pour un temps, à la conversion du vieux Chanteclerc en Théâtre Stella en 1930. À cette occasion, Fred Barry et Albert Duquesne, «deux artistes de chez nous», donnaient enfin à Montréal «la scène qui lui avait toujours fait défaut». Ceci fit de l'année 1930, selon un historien, «l'une des meilleures [...] de notre histoire théâtrale»²⁴.

Mais rassurez-vous, je ne pousserai pas l'irrévérence jusqu'à vous rappeler que c'est en réalité en 1937, avec Fridolin et les Compagnons de Saint-Laurent, que tout débuta pour de bon, parce que Fridolin, lui-même, fut éclipsé en 1948 par sa propre métamorphose, Tit-Coq, et parce que, comme chacun sait, les choses vraiment sérieuses ne se produisirent qu'à partir de 1968!²⁵

Notre maître, à nous, ce n'est pas le passé! Le paradoxe de «cet art de la chose remémorée» dont on n'a qu'une mémoire fragmentaire, ainsi que la rappelle fort justement Georges Banu²⁶, ce paradoxe n'existe même pas chez nous. Notre empressement à effacer notre mémoire du théâtre n'a eu d'égale que la précipitation de notre éternelle fuite en avant. Et dans cette urgence, la remémoration, si vitale à l'histoire, n'a

²¹ Anonyme, *la Patrie*, 7 mai 1921, p. 20.

²² Pièce créée le 21 mai 1903 et primée lors du concours des auteurs dramatiques canadiens organisé par le Théâtre des Nouveautés.

²³ Anonyme, *la Patrie*, 23 avril 1921, p. 19.

²⁴ Jean Béraud, *350 ans de théâtre au Canada français*, Montréal, le Cercle du livre de France, 1958, p. 201.

²⁵ Année de la création des *Belles-soeurs* de Michel Tremblay.

²⁶ Georges Banu, *Mémoires du théâtre*, Arles, Actes Sud, 1987, p. 13.

LA MÉMOIRE THÉÂTRALE AU QUÉBEC / 69

été qu'une «moyen-âgisation» de tout ce qui avait été. On justifia, a posteriori et presque systématiquement, l'oubli et l'ignorance. Une ignorance entretenue, étayée, célébrée, qu'on se transmet sereinement et comme en un rituel savant, de chroniqueurs à la mémoire vacillante en mémorialistes aux sources incertaines, d'historiens fabulateurs en témoins mythomanes. Notre bilan n'a rien de glorieux! De sorte qu'entre deux moments théâtraux et euphoriques, on n'établit aucun lien, ne vit aucune continuité. Personne ne rappela aux fondateurs du Théâtre des Variétés de 1899 l'échec récent de la Troupe de l'Opéra français. Personne n'évoqua *l'Oncle du Klondyke* quand triompha *Ohé Ohé Française!*, personne ne se souvint de *Papineau* quand fut créée *Véronica*, personne ne vit en Fridolin un père Ladébauche rajeuni.

On ne peut pas en vouloir aux chroniqueurs et journalistes, desquels nous tirons l'essentiel de nos connaissances, de manquer de recul, de ne pas avoir mieux exercé leur mémoire, de ne pas avoir établi des rapports proprement historiques, de causalité ou simplement linéaires. Cela aurait été aux historiens — ou à ceux qui faisaient office d'historiens — de s'en charger. Ils s'en chargèrent effectivement, mais de curieuse façon. Du discours lacunaire et euphorique des témoins directs, ils ne retinrent que les lacunes. Leur discours, à eux, en devint laconique. Faute de mémoire continue, ils acquièrent rapidement la certitude, et la publièrent, qu'il ne s'était rien passé. C'est que, résolument engagés dans un présent qu'ils projetaient sans cesse dans un avenir à faire, ils trouvaient visiblement le passé bien encombrant. Un passé vide, fait de néant, est un passé léger et commode, un passé peu compromettant, un passé qui donne toujours raison; en somme, le passé qu'il fallait à ces historiens dont la cause n'était pas l'Histoire, mais Gratien Gélinas, les Compagnons de Saint-Laurent, le Théâtre du Nouveau Monde, le Théâtre Québécois. Notre grand témoin de l'histoire théâtrale a parfaitement, et bien malheureusement, illustré cette attitude quand, au terme de son long ouvrage, il qualifia la «période actuelle» (1947-1958) de «temps des grandes espérances»²⁷.

²⁷ Jean Béraud, *op. cit.*, p. 261.

Pour le reste, nos historiens se contentèrent de nous rappeler Louis-Honoré Fréchette, à genoux dans la neige, chantant à une Sarah Bernhardt éberluée et frigorifiée: «Oui, c'est au doux printemps que tu nous fais rêver»²⁸. Ils se complurent dans les descriptions aussi cocasses qu'irrésistibles des soirs de premières manquées dont Palmieri s'était fait le spécialiste. Ils les répercutèrent comme parole d'Évangile. Ils répétèrent, avec insistance, la déception d'Eugène Lassalle, le fondateur du Conservatoire qui porte encore son nom, devant l'absence d'un théâtre national, c'est-à-dire «exclusivement composé d'artistes du pays», alors que durant les deux saisons qui précédèrent cette fameuse déclaration, la scène la plus courue de Montréal avait été le Théâtre Arcade, l'établissement de l'est qu'animait une troupe canadienne-française! Ils firent leurs, également, les allégations impitoyables selon lesquelles la critique locale avait sans cesse oscillé du copinage à la francophilie servile, et ils furent bien heureux de se voir confirmer dans tout cela par les vedettes théâtrales d'après-guerre. Jamais ignorance ne s'était donné aussi bonne conscience!

Dans son discours de réception du doctorat honorifique que lui avait décerné l'Université de Montréal en 1949, Gratien Gélinas commença par rappeler, donc cautionner, le mythe de «cette société sans théâtre» que, plus de cent ans avant lui, lord Durham invoqua également, mais pour d'autres motifs. Gélinas en conclut à l'urgence de créer un théâtre d'ici, «un théâtre où notre public se verrait lui-même autant que possible», car «le théâtre doit être d'abord et avant tout national». Gélinas dramatisait un peu. En 1949, Fridolin avait tout de même douze ans. Et Gélinas de renchérir en évoquant «cette immense cathédrale du théâtre qui sera élevée un jour» et dans l'édification de laquelle «ce qui [l']intéresse [lui], c'est la structure, c'est le rude travail du maçon qui doit d'abord asseoir les fondations»²⁹. Gélinas, créateur de Fridolin, pouvait-il avoir oublié, ou ignoré, la revue? Ou est-ce le fait d'avoir accédé au «grand art», ainsi que l'affirmait Roger Duhamel, qui l'amena à renier ses origines? Avait-il oublié Julien Daoust? Et Armand Robi? Et Pierre Christe? Et Paul Gury? Et Armand Leclaire?

²⁸ *Ibid.*, p. 70.

²⁹ Gratien Gélinas, «Pour un théâtre national et populaire», *Amérique française*, n° 3, 1949, p. 38.

LA MÉMOIRE THÉÂTRALE AU QUÉBEC / 71

En 1949, Gélinas n'était pas dans les fondations, il était dans le clocher. Cette déclaration, faite devant les sommités intellectuelles et littéraires de la ville, parce qu'elle ne suscita aucune réaction, s'imposa en vérité historique. Elle nous rendit un fort mauvais service. Pas surprenant après cela qu'un historien ait proclamé que «la scène montréalaise dut, depuis le début du XX^e siècle, s'alimenter presque totalement à des compagnies françaises de passage, dont les représentations trop souvent espacées n'eurent aucun effet immédiat auprès d'un public amorphe»³⁰. Pas surprenant, également, que le père Legault ait été «bouleversé par la qualité des artistes professionnels» de l'entre-deux-guerres dont il avait, de son propre aveu, tout ignoré³¹. Pas surprenant, non plus, qu'on ait cru devoir attribuer «à l'incompétence de la critique, l'ignorance [présumée] du public»³². Rien de surprenant à tout cela, mais que de simplifications navrantes, de raccourcis faciles, d'incompréhensions aux conséquences durables!

Dans leur démarche appropriatrice, les gens de théâtre n'ont pas avancé en ligne droite, certes, ni en rangs serrés, mais ils méritaient un meilleur traitement. Leur appropriation du champ théâtral allait tous azimuts, parce qu'il fallait tout faire, tout le temps, tout de suite; parce que l'ennemi changeait et parce que nous changions.

Nous avons vu des courants, des — presque — écoles, qui se sont combattus et succédé en dramaturgie, en esthétique, en critique. Nous avons vu des Québécois, des Franco-américains, des Belges, des Français et des Suisses se liguier contre Broadway pour se déchirer ensuite les bribes d'un pouvoir institutionnel — et d'un marché — qu'ils savaient à leur portée. Nous avons vu, une à une, tomber entre nos mains, nous échapper, puis nous revenir encore chacune de nos instances théâtrales au cours des décennies.

³⁰ Anne Caron, *le Père Émile Legault et le théâtre au Québec*, Montréal, Fides, 1978, p. 15.

³¹ *Ibid.*, p. 46.

³² *Ibid.*, p. 15.

Notre histoire n'est pas faite d'avortements, notre théâtre n'est pas mort-né à répétitions méprisables. Sous son apparence d'éphémère, il y a une continuité, dans son éparpillement, il y a une cohérence, et dans l'essoufflement périodique, une volonté tenace. Cela, depuis vingt ans, ne cesse de nous étonner et de nous émouvoir. Car nous en sommes là, maintenant, dans cette phase cruciale de notre évolution où il nous faut reconstituer notre mémoire. Cette mémoire maltraitée, nous avons décidé, tacitement et par nécessité, de la révéler. L'entreprise est périlleuse car elle nous plonge dans l'inconfort, nous confronte à un passé qui évoque, pour nous, «la Longue Marche» de Gaston Miron, longue marche lourde de «rêves douloureux, charbonneux» que nous devons bien assumer et transcender.

L'histoire de notre théâtre est bien à l'image de notre société. Ce n'est pas là son moindre intérêt. Et c'est sa beauté!

(Jean-Marc Larrue bénéficie d'une bourse de recherche du Fonds FCAR.)

TABLE RONDE

Jean Cléo Godin, animateur

L'appropriation culturelle du théâtre québécois

JEAN CLÉO GODIN:

Lorsque j'ai commencé à préparer cette table ronde sur l'appropriation culturelle, il m'est arrivé d'en parler autour de moi, dans ma famille, où mon malin de fils m'a demandé s'il s'agissait de libre-échange; à des amis ensuite, qui ont tous eu la même réaction: «C'est quoi, ça?» Bonne question, et nous sommes justement ici pour la poser, et pour tenter d'y répondre...

Plus utile et savant que les amis, le *Petit Robert* m'a appris qu'il fallait au départ distinguer deux sens. Le premier semble s'appliquer à la didactique: c'est «l'action d'approprier», c'est-à-dire «de rendre propre à un usage, à une destination». En ce sens, le synonyme le plus... approprié serait «adaptation». Le second sens, plus universel sans doute, est pronominal: c'est «l'action de s'approprier une chose, d'en faire sa propriété». Voir, ajoute le dictionnaire, «occupation, prise, saisie» ou, plus brutalement, «conquête, usurpation, vol»!

Voilà pour une définition préliminaire de l'*appropriation*, et vous voyez déjà qu'elle couvre une aire sémantique vaste et qu'elle est propre à susciter de vives discussions ou même à lancer des polémiques déchirantes. Quant au *culturel*, il mériterait sans doute qu'on le définisse aussi, mais j'ai bien peur que cela pourrait nous entraîner dans des considérations fort compliquées et, possiblement, à des désaccords importants. Alors, si vous le voulez bien, nous ferons comme si tout le monde savait de quelle «culture» nous parlons, puisque nous sommes tous passionnés de culture théâtrale et que c'est plus particulièrement notre intérêt pour le théâtre québécois qui nous réunit ici ce soir.

Or, si nous survolons l'histoire du théâtre québécois depuis vingt ans, nous voyons tout de suite que la première appropriation dont il convient de parler est précisément celle de la culture: d'une culture québécoise et joualisante que nos dramaturges ont rendue «propre à un usage» théâtral, ce qui nous a permis, à nous tous, de nous «l'approprier», comme bien culturel et comme répertoire dramatique. Phénomène désormais bien connu, étudié partout et qui appartient déjà à l'histoire, mais dont on n'a peut-être pas encore mesuré toute l'importance. Dans l'espace francophone aussi bien que dans l'espace américain, je me demande s'il ne s'agit pas, de ce point de vue, de l'événement théâtral le plus étonnant de ce siècle. Exceptionnel par sa fulgurante évolution et par la convergence des éléments qui la nourrissent: appropriation d'une culture et d'une langue populaires s'élevant contre une langue de culture, définition d'une identité collective s'inscrivant idéologiquement dans une problématique nationaliste, sans oublier un renouveau dramaturgique peut-être plus difficile à évaluer, mais qui est indéniable. Le théâtre du Canada anglais connaîtra quelques années plus tard une évolution similaire, mais elle n'a fait que suivre l'exemple québécois. Et je crois que l'Afrique francophone poursuit en ce moment une aventure qui offre avec le théâtre québécois des années 60 et 70 beaucoup de ressemblances. D'autres exemples, en Belgique et en Suisse notamment, montreraient que l'appropriation culturelle réalisée dans le répertoire théâtral québécois a eu, au vingtième siècle, valeur exemplaire. Du coup, et pour la première fois de son histoire, le théâtre québécois est devenu exportable et est sorti de ses frontières.

Pendant un certain temps nous avons même donné l'impression de refuser toute importation, toute influence de l'extérieur, mais ce n'était qu'un malentendu; il serait plus juste de dire que nous avons modifié les contrats et rejeté la mode et la norme de Paris. À l'image du commerce international où nous aimons forcer les multinationales à se donner une production locale, nous avons entrepris de transformer les oeuvres étrangères, tantôt en les «appropriant» au goût du Québec, tantôt en nous les appropriant, en les faisant nôtres. Nous avons adapté et «radapté», déconstruit et reconstruit et, plus récemment, nous avons réussi en nous inspirant de plusieurs oeuvres et d'événements qui sont de toutes les époques et d'ailleurs, d'étonnantes créations québécoises, je pense au

cycle du *Roi Boiteux* de Ronfard, au *Rail* de Carbone 14, au *Vinci* de Robert Lepage.

Il faudra un jour écrire l'histoire de ces appropriations successives et de ses diverses manifestations, et je suis sûr que cette histoire nous éclairera beaucoup sur nous-mêmes. Il faudrait alors remonter au moins jusqu'à Julien Daoust: par exemple à son *Triomphe de la Croix* dramatisant l'histoire des premiers chrétiens, ou à son *Chemin des larmes*. Ce dernier cas est particulièrement intéressant, puisqu'il s'agit d'un mélodrame tiré d'un roman bien connu à l'époque, disponible sous le même titre en librairie et paraissant en feuilleton dans le quotidien *la Presse*, mais dont l'auteur était anonyme. J'ajoute que Daoust ne fait aucun effort ni pour cacher sa source, ni pour adapter son récit à la réalité québécoise alors que, par ailleurs, il s'était donné pour mission de doter le Canada français d'un théâtre *national*. Pour nous, la contradiction paraît flagrante, mais nous sommes d'une autre époque. Et ce que nous pouvons tirer de cet exemple, c'est deux choses. D'une part, que s'approprier une oeuvre *anonyme* peut suggérer une identification inquiétante: sans doute fallait-il que la société soit mal définie, elle-même anonyme, pour se donner de telles identités d'emprunt en croyant se doter d'un répertoire autochtone¹. Et ma deuxième observation, c'est précisément que, à cette époque, Daoust écrit entre 1900 et 1920, l'*emprunt* (nous dirions peut-être aujourd'hui *plagiat*) semblait la seule appropriation possible.

Du moins, dans les genres «sérieux», c'est-à-dire le drame et le mélodrame, et Deyglun perpétuera cette tradition jusque dans les années 50. Mais parallèlement, une autre appropriation se manifeste discrètement, par le biais des parodies qui appartiennent d'abord à la tradition de la revue burlesque. Ici encore, Daoust semble le pionnier lorsque, dans sa *Belle Montréalaise* de 1913, il créa sa parodie du *Midnight Express* qui est, en fait, une parodie d'un mélodrame joué avec succès à New-York et intitulé *The Honeymoon Express*. Si j'ajoute que dans cette revue sont

¹ Il est vrai que le grand succès de ce début du siècle fut la célèbre *Passion* que le même Julien Daoust (avec Germain Beaulieu) propose au public en précisant que leur oeuvre vaut bien mieux que celle d'Oberammergau.

créés deux personnages qui s'appellent Tit-Coq et La Poune, vous voyez aussitôt toute une tradition se dessiner, qui se développera d'une part autour des deux Tizoune et de La Poune aux Variétés, d'autre part avec les *Fridolinades* de Gélinas, lesquelles ont précédé la création de son *Tit-Coq*. Et pendant les dix années qu'ont duré les revues de Gélinas, les exemples d'appropriation par parodie n'ont pas manqué, le plus révélateur de l'évolution des mentalités étant peut-être son sketch de 1942 sur la fondation de Montréal, où Gélinas montre des comédiens français prétendant fonder Montréal un an avant Maisonneuve, pour faire profiter «les bons sauvages» des bienfaits de la civilisation»².

À vrai dire, nous n'en étions alors qu'à une phase négative de l'appropriation. L'étape suivante, franchie allègrement par Sauvageau et Ducharme, sera celle du «maghanage». *Wouf Wouf* et *le Cid maghané* sont deux oeuvres contemporaines des *Belles-Soeurs*: on n'a pas coutume de rapprocher ces trois oeuvres, et pourtant leur étude comparée serait très éclairante, dans une perspective d'appropriation. On retient surtout, dans *Wouf Wouf*, la parodie de *Phèdre*, mais Laurent Mailhot a bien montré la profusion des références culturelles que traînent les personnages avec eux: cette Marguerite Roberval, par exemple, dont le prénom renvoie à *la Dame aux camélias* mais qu'on appelle plutôt «Margot» (celle qu'on fait pleurer dans le mélodrame) et qui est «tour à tour Hélène de Troie, la fille de Barbe-Bleue, la nouvelle Brunehilde, Jeanne d'Arc au bûcher, Ophélie mal noyée, Bérénice sans Titus, Ariane ma soeur»³, etc. En somme, Sauvageau cherche à construire et définir un personnage que son seul nom de famille identifie au Québec⁴, à travers (et contre) une multitude de référents culturels qui ne sont pas pour autant assimilés. Même démarche chez Ducharme, qui affirme avoir simplement voulu rendre la pièce de Corneille «plus compréhensible et plus de par ici, moins

² Voir mon article «Les gaietés montréalaises: sketches, revues», *Études françaises*, vol. XV, n° 1-2, pp.143-157.

³ Laurent Mailhot, «*Wouf Wouf* ou l'homme aux abois» dans Jean Cléo Godin et Laurent Mailhot, *Théâtre québécois II*, Montréal, HMH, 1980, p. 52.

⁴ Lisette de Courval, au contraire, se distingue par la particule des autres «belles-soeurs»: dans cet univers dramatique, elle est «l'étrangère».

sérieuse et plus laide»⁵, et tient à préciser que la pièce n'est pas de lui mais (et voyez encore le pied-de-nez à la culture européenne) «d'un Castro dont j'oublie le petit nom et de Pierre Corneille»⁶! Cela dit, comment nier que ce «maghanage» constitue une forme efficace d'appropriation culturelle? Je ne l'ai jamais si fortement perçu que ce jour de novembre 1977 où, dans une conférence à Liège, j'ai cité des extraits de cette pièce, parmi d'autres. Or, après la conférence, on ne m'a posé des questions que sur cette pièce et je voyais bien, par ces questions, que ce «maghanage» québécois avait provoqué la jalousie de mes auditeurs liégeois. Ducharme avait osé faire ce qu'eux-mêmes, sans doute, rêvaient mais n'osaient pas, et ce sacrilège soulevait leur enthousiasme. Sacrilège nécessaire, aussi nécessaire que celui des *Belles-Soeurs* et qui, à mes yeux, lui est complémentaire. Dans les deux cas, on arrive à l'affirmation de soi, par-delà une certaine négation de l'autre: on aurait peut-être, ici, une première définition véritable de l'appropriation culturelle.

Depuis 1968, la situation a encore et rapidement évolué, notre rapport aux cultures étrangères s'est modifié, mais aussi notre problématique de l'identité. Il y a dix ans, aurait-on pu imaginer que l'expression «Allemagne québécoise» puisse décrire une période de cette évolution? La revue *Jeu* l'a pourtant utilisée, en 1987, à propos de l'esthétique théâtrale qui s'est imposée au début de cette décennie. Et s'il fut une époque où l'appropriation d'un répertoire québécois semblait exclure les grands classiques étrangers, on peut difficilement le concevoir depuis que Shakespeare — habillé chez les fripiers de la rue Ontario — est devenu le dramaturge le plus joué sur les scènes montréalaises. Le phénomène est peut-être trop récent pour qu'on en tire déjà des conclusions. Mais ce mode d'appropriation doit figurer avec tous les autres, sur lesquels nous voulons nous interroger — sur lesquels je voudrais tout de suite interroger les participants à cette table ronde.

⁵ Programme du *Cid maghané*, Théâtre de la Sablière (Sainte-Agathe-des-Monts), juillet 1968.

⁶ *Ibid.*

DANIEL LEMAHIEU:

Je me suis interrogé sur ce que pourrait être une appropriation culturelle à la lumière de la mémoire dont on a parlé précédemment dans ce colloque. Pour moi, la mémoire renvoie à l'oubli et les deux fonctionnent sur le mode du souvenir, lequel renvoie à la rêverie. Et c'est dans une certaine rêverie que j'ai imaginé sept gestes de l'ordre de l'appropriation culturelle. Le premier geste, c'est le côté propre et le côté sale. Dans le côté propre, on trouverait un aspect possédant, possesseur, possessif, possession et possédé et dès le moment où l'on est possédé par l'appropriation culturelle, on en devient aliéné; dans le côté sale, on trouverait une volonté de nier la pureté, de refuser l'acte d'appropriation. Cette saleté est à l'image de la lèpre, de la pollution, de la souillure qu'on exclut. Le deuxième geste oscille entre le côté propriétaire et le côté locataire. Le premier est à l'image de la poule qui fait des oeufs tous semblables, et dans l'optique de l'appropriation culturelle, il convient d'exclure tout ce qui s'éloigne du modèle. Le second, le locataire, c'est l'image du coucou qui fait des oeufs dans le nid des autres mais, à la différence de la poule, ces oeufs sont tous différents. À cet égard, l'appropriation culturelle peut se manifester par la dissemblance.

Le troisième geste peut s'exprimer dans une opposition entre l'acte de prendre sur soi et celui de sortir de soi. Si l'appropriation culturelle est une manière de prendre, elle renvoie à une attitude d'avarice, de prétention et de négation de l'autre et, par conséquent, elle contribue à momifier l'art et à l'inhumer dans des musées fermés. À cette manière de prendre s'oppose le geste de s'investir, d'offrir à l'autre ce qu'il y a de mieux pour se dépasser soi-même. C'est aussi une manière de sublimer les choses car l'intérêt de l'appropriation culturelle consiste à la fois à nier les choses, à les garder et à les dépasser. Et dans un geste de générosité, il conviendrait non pas d'exclure l'autre mais de le joindre à notre propre expérience.

Le quatrième geste de l'appropriation culturelle pourrait avoir l'image de ce qui est convenable et correct en opposition à ce qui apparaît comme inapproprié et incorrect. Chacun choisit entre les deux voies ce qui lui sied. Il en est ainsi pour le cinquième où l'on détermine d'une part ce qui est juste et, d'autre part, ce qui est injuste. L'appro-

priation culturelle, dans cette optique, pourrait alors varier entre la mesure et la démesure, entre la règle ou la loi et l'illégal ou l'inconnu, entre l'homogène et l'hétérogène, entre le classique et le contemporain, entre le modèle et le monstre.

Le sixième geste consiste en l'opposition que l'on peut établir entre la copie et le plagiat. On peut imaginer que le geste de l'appropriation culturelle est de l'ordre de la copie où il convient de reproduire les formes, les modèles, de rendre semblables les choses qui apparemment sont dissemblables, de couper les choses qui blessent. Ou alors on peut l'imaginer dans l'ordre du plagiat, du vol, du désir d'inventer une rhétorique appropriée au goût du jour et de trouver une manière de s'inspirer des maîtres de l'écriture, non pas pour les imiter mais pour se questionner soi-même. Le plagiat, c'est aussi transmuter les choses à la manière des alchimistes qui cherchent l'or de façon à inventer toujours cette chose difficile à atteindre en alchimie.

Le septième et dernier geste serait celui de la construction et la déconstruction. À cet égard, l'appropriation culturelle serait la construction d'une langue, d'une identité, d'un être reconnaissable et d'une communauté en opposition à une déconstruction, à l'aspect du montage, du collage d'éléments disparates. En conclusion, je termine ici avec une formule de Renoir qui soutient que plus on est particulier, plus on est universel et, dans ce sens, l'appropriation culturelle est une manière de creuser son particulier pour rejoindre l'universel.

JEAN CLÉO GODIN:

Nous avons déjà ample matière à réflexion. Monsieur Lemahieu nous a fourni de nombreuses métaphores. Je ne voudrais imposer ni un ordre ni un filon pour la discussion, mais je me permets de proposer, si c'est possible, qu'on retienne la métaphore de la poule et du coucou qui me paraît particulièrement appropriée dans la mesure où elle recouvre la mesure et la démesure, le convenable et l'inconvenant et finalement le particulier et l'universel.

MICHEL TREMBLAY:

Pour moi, l'appropriation culturelle est quelque chose de très simple; elle m'apparaît possible et souhaitable et devient un besoin à partir du moment où l'on pense, où l'on est convaincu que la propriété appartient à quelqu'un d'autre et que l'on a envie de se l'approprier. Je pense que l'appropriation culturelle est tout simplement un putsch culturel. Quand on a l'impression que la culture appartient à quelqu'un d'autre, on a envie qu'elle nous appartienne à nous et on s'en empare.

JOSEPH KWATERKO:

C'est le problème de l'affirmation de soi, de la négation de l'autre qui m'intéresse. La métaphore du putsch dans ce contexte-là me fait penser à la métaphore de «pogrom» culturel, si cette expression n'est pas trop forte. Je suis constamment confronté, en tant que celui qui parle de la littérature québécoise en Pologne, celui qui essaie de la traduire, qui essaie de la diffuser et de l'enseigner, à une tentation qui est à la fois une facilité et une attraction de la polonisation de la culture québécoise. Même si je ne suis pas spécialiste du théâtre québécois (mon domaine de recherche est le roman), je me permets de faire quelques observations et de replacer cette réflexion sur l'appropriation culturelle dans le contexte québécois. Je parlerais de l'engin idéologique de l'appropriation culturelle étrangère par la sienne propre. Quant à la réappropriation culturelle dans le théâtre québécois, il faut la replacer dans son contexte historique, notamment celui de la Révolution tranquille, celui du rattrapage en vertu duquel le Québec s'ouvre à cette diversité de filiations et d'interactions culturelles d'une part et, d'autre part, qui coïncide avec ce discours idéologique ambiant où le discours sur la littérature n'est pas subjugué par l'idéologie mais la littérature et le discours sur la littérature deviennent des éléments constitutifs de l'idéologie. La pratique littéraire n'a plus de rôle compensateur, mais elle devient une parole qui est apte à déclencher une prise de conscience de l'identité avec la communauté nationale et qui, en même temps, tente de faire émerger une conscience du nous ou de l'appartenance à l'espace géographique et à l'histoire faite, à l'histoire se faisant et à l'histoire qui reste à faire.

Dans le contexte de cette connivence entre l'idéologie et l'esthétique (ou le besoin du renouveau esthétique), ressort la question de la situation exotopique du créateur ou du dramaturge, entre autres, c'est-à-dire le problème de la compréhension de soi à travers l'altérité. L'exotopie, selon Bakhtine, est le processus de la compréhension de la culture autre ou étrangère à travers sa propre culture. Selon Bakhtine, ce n'est qu'aux yeux d'une autre culture qu'une culture étrangère se révèle plus complète et plus profonde. Pour peu qu'on soit familier avec l'évolution récente des vingt dernières années du théâtre québécois, on peut voir que cette mise à l'épreuve de l'étranger a pris des formes diverses et qu'il y a différentes pratiques de transformation, soit par le collage, le montage de textes étrangers, soit par le phénomène d'adaptation-version où les personnages et l'intrigue sont restitués en milieu québécois et enracinés dans l'oralité vernaculaire, qu'elle soit archaïque ou urbaine («joual»).

D'autre part, ces adaptations-versions ont eu pour effet, par des procédés parodiques dont le pastiche et toutes formes de subversions à l'égard de la norme, en l'occurrence étrangère, ou de la culture dite sérieuse, un «maghanage» de la culture. On pense ici au *Cid* de Ducharme. Ce phénomène n'est pas proprement québécois; il est universel. En Pologne, par exemple, dans la représentation d'*Antigone* par Wajda, la réappropriation passait par le jeu des accessoires: le personnage d'Antigone était coiffé du casque des ouvriers de Gdansk; donc le message idéologique passait par ce jeu symbolique.

Revenons à ces adaptations qui sont très souvent des traductions créatrices qui réactivent le sens sans pour autant viser la transparence ou un simple dédoublement. À travers ce transfert spatial, le texte requiert un autre sens car les adaptations altèrent et à la fois préservent le texte étranger dans sa littérarité, dans sa théâtralité. La majorité de ces adaptations laissent intacte la trame narrative, l'armature dramatique. Les situations dramatiques sont préservées.

Il y a d'autres traductions où l'on voit des textes qui portent sur la dramaturgie étrangère, traduits en québécois. On y perçoit une volonté de replacer la problématique du texte étranger au centre de la problématique identitaire québécoise, et cette volonté signifie parfois non pas

altération en tant que transfert de sens, mais transfiguration en tant que confiscation symbolique de l'altérité. Comme Annie Brisset le soulignait dans un article, on assiste dans certains textes à la pratique systématique de l'escamotage ou de la suppression de passages qui, précisément, construisent des situations dramatiques nécessaires à la compréhension du texte étranger. Dans le cas de ce texte, je me demande dans quelle mesure l'altérité possède encore une fonction, en ce sens que, tout en se prêtant à des effets esthétiques, on puisse encore parler d'exotopie au sens bakhtinien, c'est-à-dire au sens de la compréhension créatrice d'une autre culture par la sienne propre.

JEAN CLÉO GODIN:

Je note simplement, entre autres choses que Joseph Kwaterko nous a livré comme réflexion un autre couple oppositionnel que l'on pourrait peut-être ajouter à la liste que nous a fournie Daniel Lemahieu, qui me paraît particulièrement intéressante et sur laquelle nous pourrions revenir, soit le couple altération-préservation en regard à l'appropriation.

NORMAND CHAURETTE:

Je voudrais continuer dans la même voie que mes deux collègues étrangers mais j'éprouve certaines difficultés à schématiser les concepts proposés et je ne me livrerai pas à l'exercice de jonglage avec les dichotomies. Je perçois les termes d'appropriation et de culture dans une tout autre optique.

À la naissance, on s'approprie la vie. J'ai l'impression que la culture fait partie de nous. Je ne me pose pas ces questions lorsque j'écris et je ne suis pas à une étape de ma trajectoire où je peux répondre à ces questions. Je connais assez bien l'histoire du théâtre québécois pour comparer la situation actuelle à celle d'il y a vingt ans. Tant que le débat tournera autour de strictes questions de culture et précisément sur la forme, le style et la langue, on ne posera pas les bonnes questions.

Selon moi, l'écriture reste un phénomène particulier et, à ce point de vue, l'opposition particulier-universel soulevée précédemment m'apparaît pertinente. Il est juste d'affirmer que plus on est particulier, plus on est universel; mon expérience et mes lectures me l'ont confirmé. À chaque fois que je me suis approprié des choses dans d'autres cultures, dans d'autres écrits, il s'agissait de choses particulières auxquelles je pouvais m'identifier. Lorsque j'écris, je vise à rejoindre les gens, ne serait-ce qu'une personne. Ce désir est la seule chose qui me pousse à écrire.

Lors du Sommet de la Francophonie en septembre 1987 à Québec, on a présenté une lecture publique d'une de mes pièces ainsi qu'une autre d'un Franco-ontarien. Le débat qui a suivi a posé, entre autres, la question de l'universalité et le thème du dépaysement. Le public composé d'Européens, pour une bonne part, avait trouvé le dépaysement dans la langue de l'auteur franco-ontarien mais n'avait pas perçu l'équivalent dans ma pièce *Fragments d'une lettre d'adieu*, pourtant écrite dans une langue normative mais évoquant le paysage cambodgien. Ils admettaient toutefois que ma pièce apparaissait plus universelle mais j'ai été vexé qu'ils n'y aient pas perçu le dépaysement que je proposais en défaisant le noyau de la sensibilité, de la raison et de la culture. Les gens s'attardaient à la question de la langue. En conclusion, un intervenant avait affirmé qu'il était impossible pour les Québécois de monter et de jouer Racine malgré tous les efforts.

Pour moi, l'appropriation culturelle ne se situe pas au sens répréhensible mais au sens du don de ce qu'il y a en nous.

MICHEL TREMBLAY:

J'ai très souvent affirmé au cours des dernières années que tout être humain est universel. Chaque individu n'est pas plus universel dans un pays que dans l'autre. L'universalité d'une oeuvre ne se situe pas dans l'endroit et dans la langue dans laquelle cette oeuvre a été composée, écrite ou peinte. L'universalité se situe dans la qualité de l'oeuvre. Tout être humain qui pose un geste créateur est universel. La seule différen-

ce, c'est qu'il y a des cultures puissantes et des cultures dominées. La seule différence se situe dans la tête des cultures colonialistes.

PIERRE GOBIN:

J'ai été frappé dans la première intervention de Daniel Lemahieu à propos de l'opposition du juste et de l'injuste, de la mesure et de la démesure. Cela me rappelle la pièce *Dédé Mesure* de Jean-Claude Germain qui est une parodie des défilés de mode. Dès l'instant où l'on cherche à établir une mesure, on bascule dans la démesure. Le monstre c'est ce qui établit le juste et l'injuste. Cela me renvoie à la conversation sur le discours juste et le discours injuste dans Aristophane. Le discours juste est celui qui assimile et qui digère; le discours injuste est celui qui vomit et qui peut-être permet la réappropriation car il n'accepte pas de se plier à la nourriture. Ce n'est pas parce qu'on a mangé du lion que l'on deviendra un lion. Il y a là dans la dichotomie proposée par Daniel Lemahieu quelque chose d'assez inquiétant, car quand on veut liquider l'injuste et l'hétérogène, c'est précisément à ce moment-là que l'on bloque.

DANIEL LEMAHIEU:

Ce que j'ai énoncé sous forme de dichotomies constitue des paradoxes. Je puis être d'accord avec vous et je suis d'accord aussi sur le fait que le particulier n'est pas à entendre au sens de la particularité ou du folklore. Le particulier, c'est finalement être soi-même. J'ai fait allusion à la formule de Renoir qui disait que le particulier est universel et qui affirmait aussi qu'il n'existe ni de cheval blanc, ni de cheval noir, mais qu'il n'existe que des chevaux bêtes; alors l'intérêt de l'appropriation culturelle est peut-être de ce milieu-là. On peut affirmer que le juste, c'est l'injuste et vice-versa, mais dans le geste de l'appropriation culturelle, il y a le phénomène de l'hétérogène qui peut être tout à fait négatif, de la même façon que l'homogène peut être aussi négatif. Dès le moment où l'on énonce des paradoxes par rapport à ce que j'ai entendu dans les communications précédentes, il va de soi qu'il faille les résoudre. Chacun doit mener des gestes d'écriture, de mise en scène de langue pour sortir de ces paradoxes-là.

ANDRÉ-G. BOURASSA:

Je voudrais rappeler une expérience que j'ai vécue et qui m'a amené à opter pour ce thème de l'appropriation. Cela revient à l'image du putsch dont a parlé Michel Tremblay précédemment. Au Festival de théâtre de la francophonie se trouvaient beaucoup d'Africains qui discutaient de cette espèce de révolte qu'ils avaient vis-à-vis du français et du besoin qu'ils avaient de revenir à des langues nationales. Mais comme les langues nationales de ces pays sont tellement nombreuses et tellement morcelées, ils avaient décidé par la force des choses de ne pas être joués. Je me suis alors écrié que le français dans les années 80 n'appartient pas qu'à la France. Ce n'est pas s'aliéner que d'écrire en français. Cette langue est aux Africains autant qu'aux Québécois, autant qu'à tout le monde qui a décidé de parler français.

Pour reprendre un autre exemple, on sait depuis longtemps qu'Oedipe n'appartient plus à la Grèce; depuis Freud, à tout le moins, on sait qu'Oedipe est en chacun de nous dès notre naissance. Oedipe n'est pas grec. Je pourrais même prendre une pièce de Racine, comme *Phèdre*, et dire qu'aujourd'hui il n'y a pas beaucoup de pièces dont on puisse dire que c'est une pièce française (ou espagnole ou anglaise). C'est une pièce de théâtre où nous pouvons à peu près toujours nous retrouver et la faire nôtre aussi bien que n'importe quelle pièce québécoise.

SERGE OUAKNINE:

Il y a quinze ans, j'enseignais à l'Université de Paris VIII et j'avais un étudiant africain qui avait reçu le Prix Georges Pompidou pour une pièce intitulée *Les femmes sont drôles*, une sorte de pastiche des *Femmes savantes*. Il s'agissait de femmes africaines qui parlaient exactement comme des pseudo-femmes de Molière sauf qu'elles étaient noires. Cet auteur est un coucou qui rêvait d'être une poule. Il a si bien réussi l'imitation que la poule lui a donné un prix [...]. La question que je pose est: qu'est-ce qui donne envie au coucou de vouloir ressembler à une poule et qu'est-ce qui fait qu'une poule réussit à pondre ses oeufs de telle sorte que tous les oeufs lui ressemblent. Je m'interroge sur

l'authenticité de l'artiste. Celui-ci ne doit chercher ni à être un coucou qui veut s'approprier le nid de l'autre, ni à être une poule qui veut ressembler au discours dominant. L'artiste c'est celui qui écoute le son de sa propre voix et, s'il est authentique, transgresse le coucou et la poule.

ANNE UBERSFELD:

La question de l'appropriation des cultures me touche particulièrement parce que j'ai beaucoup d'étudiants africains inscrits au doctorat et que le problème des rapports de la culture et de la langue me préoccupe. Je me demande à quoi sert une culture autre. Pour revenir à l'image du coucou, je voudrais rappeler Diderot pour qui le coucou est le modèle du conformisme par opposition au rossignol qui est le modèle de l'originalité.

Pourquoi avons-nous le besoin d'une culture autre? On peut en avoir besoin pour toutes sortes de raisons. Il n'y a pas de réponse unifiée. Nous pouvons en avoir besoin parce que la culture est une culture dominante. Il y a aussi une possibilité de communiquer par le véhicule d'une culture autre, par un art autre qui a fait ses preuves quelque part ou dont on connaît les tenants et les aboutissants. C'est ainsi que l'art grec servait aux Romains.

Je vais vous citer un exemple théâtral d'appropriation culturelle sans rapport de dominant à dominé. C'est Ariane Mnouchkine qui utilise le japonais pour communiquer, parce que cela lui parle. Alors, de même, je crois que les Africains utilisent le français parce qu'il est dominant, mais ils l'utilisent surtout pour des raisons véhiculaires; parce qu'il y a plus de gens qui utilisent cette langue qu'un dialecte africain. De là, des problèmes insolubles pour le théâtre africain sur lesquels il bute sans arrêt. En conséquence, les Africains ne peuvent développer leur théâtre d'une manière populaire. En définitive, la langue française leur sert à dire des choses qu'ils ne pourraient pas dire sans l'apport de la culture française.

MICHEL TREMBLAY:

La France, après plus de huit cents ans de culture, peut se payer le luxe de passer à travers d'autres cultures pour se dire des choses à elle-

même venant d'une troisième culture. Les Québécois en sont encore à utiliser leur sensibilité pour se parler à eux-mêmes. Une culture devrait toujours commencer par se parler à elle-même. Les Grecs anciens se parlaient à eux-mêmes. Maintenant on s'est approprié la Grèce comme Eugène O'Neill l'a fait au début du siècle avec *l'Orestie*. Peut-être, en viendra-t-on à utiliser une deuxième ou troisième culture pour se parler à soi-même mais on en est encore à déblayer le territoire.

JEAN-PIERRE RYNGAERT:

On peut se persuader que ce que l'on fait tend à l'universalité, mais je suis préoccupé par les rituels de passage, les moyens qui vont aider, non pas à rendre universelle l'oeuvre de l'artiste, mais à faire en sorte que les gens qui la reçoivent osent accepter qu'elle leur est destinée. On a un certain nombre de résistances qui font qu'en face de l'oeuvre étrangère, ça ne fonctionne pas. Il faut accepter de lever un certain nombre d'interdits comme le fait, en tant que Français, d'avoir apprécié les *Belles-Soeurs* de Michel Tremblay.

Récemment, j'ai proposé à des étudiants de l'UQAM des textes français contemporains qui posaient des difficultés d'interprétation. Après deux heures de jeu, ils s'étaient approprié le texte parfaitement bien. C'est le même cas pour une pièce de Lemahieu que j'ai proposée l'an dernier. Les étudiants ont réussi assez rapidement à s'approprier la langue après avoir levé les interdits.

JEAN CLÉO GODIN:

Une des distinctions qu'on oublie souvent de faire dans le débat actuel, c'est celle entre l'appropriation de la langue et celle de la culture. Il y a une ressemblance entre l'Afrique et le Québec. À partir du moment où les Africains s'approprient la langue française, ils arrivent plus facilement à s'approprier leur propre culture africaine tout en l'exprimant dans ce français tropicalisé qui est une langue véhiculaire.

BENOÎT LAPLANTE:

Michel Tremblay a dit que les Québécois devraient commencer par se parler à eux-mêmes. Alors comment expliquer sa traduction de *Lysistrata* et les références au théâtre grec dans ses oeuvres.

MICHEL TREMBLAY:

Je parlais de la langue tout simplement et pas nécessairement des emprunts aux autres cultures comme je l'ai fait. Comme tout a été dit au théâtre, il est évident qu'on a recours à une deuxième ou à une troisième culture [...].

À partir du moment où les acteurs français résistent aux oeuvres dramatiques québécoises et qu'on accepte les compromis, il s'agit d'une sorte d'auto-colonialisme, d'abdication. *Albertine* n'a pas été retraduite en français mais on y a changé des expressions québécoises pour des expressions françaises.

DANIEL LEMAHIEU:

Je déplore qu'on doive modifier le texte québécois en France. Il y a d'autres auteurs qui travaillent sur la langue et les traductions qu'ils proposent tiennent compte de la matité de la langue et restent aussi difficiles que les textes de Tremblay. L'accent n'est pas important. L'intérêt réside dans le rythme, le contenu du texte. On n'imagine pas de changer des notes à une partition musicale, pourquoi le ferait-on dans un texte dramatique?

BENOÎT LAPLANTE:

Le problème de la langue et des particularités existe aussi aux U.S.A., notamment lorsqu'on veut monter au nord une pièce de Tennessee Williams. En général, on ne sait pas exactement quel accent lui donner.

Cela vaut aussi pour les pièces britanniques contemporaines jouées aux U.S.A. et vice-versa. Les oeuvres de la Grèce antique jouées aujourd'hui en grec moderne illustrent aussi cet aspect de la langue. La question de la langue dépasse largement les rapports entre l'ancienne colonie et la métropole française.

RENATE USMIANI:

Le problème des accents entre la France et le Québec n'est pas unique. On le retrouve aussi en Allemagne où l'on a eu de la difficulté à trouver des acteurs pour jouer une pièce de Kreutz écrite en dialecte.

PIERRE GOBIN:

Je me demande si Michel Tremblay n'a pas résolu le problème dans les *Belles-Soeurs* en établissant à l'intérieur du discours de l'identité un personnage qui «perle» comme en «Urope». Il y a une technique semblable à celle qu'emploie Genet dans les *Nègres*. Il faut un témoin qui permette de marquer l'identité. Je me demande s'il n'est pas nécessaire d'avoir un élément qui serve de bouc émissaire ou de distanciateur pour reconstituer la cohésion.

JEAN-MARC LARRUE:

On trouve tout à fait normal qu'on fasse des adaptations et qu'on traduise des pièces qui nous viennent du monde entier. Je ne vois pas pourquoi cette pièce qui vient de nous est sacrée, à moins qu'on discute du caractère sacré du texte en général.

MICHEL TREMBLAY:

À partir de quel moment peut-on ajouter des expressions sans trahir la pensée de l'auteur?

JEAN-MARC LARRUE:

Voici une illustration historique qui m'apparaît le comble de l'appropriation culturelle. Au début du siècle, au Québec, les scènes françaises se multiplient mais sans succès. Cela s'expliquerait par le fait que les Québécois avaient été habitués à l'esthétique américaine avant de voir des pièces françaises. Quand le Théâtre National ouvre, il présente une esthétique et un répertoire français selon la mode de Paris. Ces premières tentatives sont un échec jusqu'au jour où le directeur du T.N., Georges Gauvreau, invite Paul Cazeneuve, un Français formé aux U.S.A., à prendre la direction artistique du T.N. et à «remplir la salle». Sa réaction a été de présenter en français des spectacles américains et c'est ainsi qu'il s'est approprié son public.

À l'époque, les grands succès de Broadway étaient des adaptations américaines de grands succès parisiens de sorte que le démarrage du théâtre professionnel est attribuable à cette opération qui consiste à présenter au public québécois, qui est un public aliéné ou approprié par un autre, des traductions québécoises de succès parisiens. À partir de là s'est développée une dramaturgie inspirée de l'esthétique américaine. Il y avait un malaise car on ne s'était pas défait du modèle français pour sombrer dans la norme américaine. Il y a eu un mouvement de va-et-vient qui a abouti à des genres originaux comme le mélodrame religieux, la revue québécoise. L'appropriation ne se pose pas en terme de morale, elle est une question de survie. On peut en définitive tout s'approprier.

[INTERVENANT NON IDENTIFIÉ]:

Pour moi, une pièce de théâtre contient une langue et une culture. Et le fait de l'adapter implique que l'on mette de côté sa culture d'origine. Je donne l'exemple de la trilogie de Pagnol que j' imagine difficilement jouée en québécois ou dans une autre langue car ce qu'on apprécie chez Pagnol, c'est l'accent du midi. Une pièce de Tremblay transformée dans une autre culture perd de sa valeur.

MICHEL TREMBLAY:

Au théâtre, ce qui est merveilleux, c'est que chaque production d'une même pièce est distincte. Au cinéma, l'oeuvre est figée sur la pellicule. Au théâtre, j'aime beaucoup qu'on brasse les classiques parce que, de toute façon, les grands textes sont toujours victorieux.

NORMAND CHAURETTE:

Il faut se méfier des positions très catégoriques. Peut-on affirmer qu'une mise en scène qui s'écarte de la tradition trahisse nécessairement l'auteur? Si *le Malade imaginaire* de Molière, monté par André Montmorcency, n'est plus la véritable pièce de Molière, où peut-on trouver le vrai Molière et qui a le droit de le monter? Il faut accepter en tant qu'auteur d'avoir accès à plusieurs mises en scène différentes de nos pièces.

MICHEL VAÏS:

Je veux rappeler certaines choses à propos de l'appropriation et de l'adaptation des pièces. Les pièces québécoises jouées en France depuis vingt ans traduisent un effort pour rejoindre le public. Inversement lorsque des pièces françaises sont jouées au Québec, on observe aussi un certain niveau d'adaptation. Par exemple, *le Tourniquet* de Victor Lanoux a été joué au Québec dans une traduction québécoise intitulée *l'Ouvre-boîte*. Lorsque la pièce a été reprise à la Nouvelle Compagnie Théâtrale, l'auteur avait refusé qu'on en fasse une adaptation québécoise et a imposé qu'on monte vraiment le texte original. Malgré tout, il y a quand même eu un certain nombre de mots qui ont été changés pour rejoindre un public composé de jeunes.

J'étais en France lorsque les premiers films québécois sont arrivés sur les écrans parisiens et je me rappelle que les premiers films de Gilles Carle arrivaient dans un premier temps doublés en français, ensuite sous-titrés en français et, plus tard, il y a eu des films québécois non sous-titrés. Donc, il y a toutes sortes de moyens légitimes pour rejoindre le public.

Lorsque Ovila Légaré jouait du Pagnol il y a trente ans, il avait recours à un accent du midi tout à fait inécoutable pour des méridionaux. Il s'agit d'un accent du midi pour consommation locale. À la rigueur, une pièce française adaptée en québécois n'est faite que pour les Québécois et non pour les Français de passage.

GEORGES BANU:

Le théâtre est fait pour un public précis à un moment précis... Lorsque Pitoëff monte Tchekhov pour la première fois en France, il insiste pour qu'il soit entièrement «adapté», donc vidé d'une certaine façon de sa «russité» afin de rejoindre le public. Au nom d'un certain projet initial, on risque de perdre beaucoup plus au niveau de la communication théâtrale directe et immédiate si on ne fait pas ces corrections dues au fait que le théâtre est un phénomène vivant. Par exemple, lorsque Jean-Claude Carrière adapte *la Cerisaie* de Tchekhov, il garde les éléments russes reconnaissables mais adapte d'autres éléments difficiles à saisir pour un étranger, ce qui est tout à fait compréhensible.

Au Japon, il y a d'un côté le choc culturel avec l'Occident et d'un autre, on constate une appropriation extraordinaire de la culture occidentale. Aucun occidental n'arrive à jouer le kabuki, mais les Japonais jouent mieux que quiconque la musique occidentale. D'une certaine manière, le problème de l'appropriation est lié à la volonté de s'approprier et de rester soi-même. Il n'est pas facile de résoudre les deux. L'Orient est complètement à l'opposé de l'Occident et en même temps se l'approprie. L'inverse n'est pas valable. L'Occident ne peut pas s'approprier l'Orient, il peut l'imaginer, l'utiliser seulement.

(Transcription de Marcel Fortin, sauf pour les interventions initiales de Jean Cléo Godin et de Daniel Lemahieu qui ont remis une version écrite.)

John Hare

L'histoire du théâtre au Québec; à la recherche de l'objet

Si je demandais à mes collègues en littérature de me définir l'objet d'étude dans un cours de théâtre québécois, on me répondrait sans doute qu'il s'agit des oeuvres écrites par les auteurs québécois. En fait l'histoire du théâtre d'ici s'étudie de la même façon que les autres genres littéraires. On en présente le même découpage en périodes: la Nouvelle-France; de la conquête à la fin du XIX^e siècle; de 1900 à 1945, avec parfois une coupure en 1918; de l'après-guerre, 1945, jusqu'en 1960; enfin, l'époque contemporaine. Nous savons que ces dates ne correspondent pas toujours à une réalité bien objective, mais elles se sont souvent imposées par tradition. Et maintenant que l'équipe de l'Université Laval nous a livré l'impressionnante somme que constitue le *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, nous voici confrontés à un autre découpage en périodes, découpage qui risque de s'imposer: les oeuvres d'avant 1900; de 1900 à 1939; de 1940 à 1959; de 1960 à 1969; de 1970 à 1975. Par la suite, les oeuvres, dont les pièces de théâtre, vont nous être présentées en tranches de cinq ans.

Nous savons cependant que le théâtre n'est pas simplement un genre littéraire, des textes, mais que c'est d'abord et avant tout une activité. Des sondages dans la presse périodique montréalaise entre 1863-64 et 1933-34, montrent bien la progression de spectacles en français et la part des troupes professionnelles, ainsi que le peu de place faite aux oeuvres écrites par les auteurs d'ici dans ce qu'on appelle la vie théâtrale.

TABLEAU 1

THÉÂTRE FRANÇAIS À MONTRÉAL: représentations

SAISON	STATUT DE LA TROUPE	
	professionnelle	amateur
1863-1864	37	...
1873-1874	10	9
1883-1884	45	2
1893-1894	250	11
1903-1904	725	7
1913-1914	880	2
1923-1924	885	58
1933-1934	320	80
	+400 (burlesque)	

Nous voyons très bien qu'entre 1883-84 et 1893-94, il s'est produit un changement d'importance dans le monde du théâtre à Montréal. Et c'est justement dans l'oeuvre documentée de Jean-Marc Larrue sur le théâtre de cette ville entre 1890 et 1899, qu'on trouve l'explication¹.

Donc toute pièce jouée au Québec peut devenir un objet d'étude en histoire du théâtre, les pièces jouées en français n'est-ce pas? C'est ainsi qu'il faut comprendre le sens du chapitre premier intitulé: «350 ou 25 ans de théâtre!» dans l'ouvrage de Godin et Mailhot. Ils font remarquer que «dans ces 350 ans de théâtre, figurent aussi bien les pièces d'auteurs étrangers, jouées ici soit par des troupes locales, soit par des comédiens venus d'ailleurs, que les pièces d'auteurs canadiens»².

Mais l'activité théâtrale en langue française ne se fait pas en vase clos; il y a dans nos villes les plus importantes - Québec et Montréal-

¹ Jean-Marc Larrue, *le Théâtre à Montréal à la fin du XIX^e siècle*, Montréal, Fides, 1981, 141 p.

² Jean Cléo Godin et Laurent Mailhot, *le Théâtre québécois*, Montréal, Hurtubise HMH, 1970, p. 20.

À LA RECHERCHE DE L'OBJET / 97

une activité concurrente en langue anglaise. Celle-ci se voit dès la fin du XVIII^e siècle; pour la période 1783-1825, on énumère 1066 représentations en anglais contre seulement 95 en français³. Le même phénomène ressort d'une analyse des pièces jouées à Montréal entre 1890 et 1899: 1395 pièces anglaises, contre 477 françaises⁴. Ne faut-il pas tenir compte des oeuvres en langue anglaise lorsqu'on fait l'histoire du théâtre au Québec?

Et la quête de l'objet de nos recherches ne s'arrête pas là. Laurent Mailhot, dans son étude si riche en perspectives intitulée «Prolégomènes à une histoire du théâtre québécois», montre la complexité du problème:

Qu'est-ce qu'une histoire du théâtre? C'est une histoire par le théâtre, un spectacle démonté et remonté. Ce n'est pas la liste, fût-elle illustrée et commentée, des pièces créées avec succès ou avec un échec retentissant. Le théâtre se cache, s'exhibe, aussi bien dans la chaire, les journaux et revues, les conférences et les polémiques que sur les tréteaux. C'est là qu'il faut aller le chercher, pas seulement dans les programmes, costumes, salles et troupes⁵.

Il y a donc toutes les autres formes de spectacles: cirques, foires, parades, montreur d'ours et de marionnettes, etc., sans oublier la danse...

Nous voici encore confrontés avec le problème de notre objet d'étude. Toute activité humaine se poursuit selon un rythme qui lui est propre. C'est ainsi que depuis toujours, on cherche les convergences des mouvements qui ordonnent les manifestations extérieures de la vie en périodes structurales, afin de mieux les comprendre. Chaque discipline, chaque forme d'activité, doit développer sa propre chronologie; et cette chronologie, cette périodicité, permet une meilleure compréhension des forces qu'influence la forme d'art en question.

³ Baudoin Burger, *l'Activité théâtrale au Québec (1765-1825)*, Montréal, Les Éditions Parti pris, 1974, 410 p.

⁴ Jean-Marc Larrue, *le Théâtre à Montréal*, p. 127.

⁵ *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, n° 5, 1984, p. 19.

Commençons par les pièces d'auteurs d'ici. Voici bien sûr des objets d'étude privilégiés en histoire du théâtre; il s'agit des auteurs (dramaturges) qu'on nomme canadiens, canadiens-français ou québécois. Mais encore faut-il se rapporter aux oeuvres jouées et non seulement aux oeuvres publiées. Et encore on doit se rapporter aux dates de création. Est-il possible de quantifier les créations québécoises? Au milieu des années 60, Guy Beaulne prépare une liste des créations québécoises de 1606 à 1966⁶. Il énumère 404 pièces de théâtre créées de 1901 à 1966⁷. Édouard Rinfret, pour sa part, publie une liste chronologique dans le tome 3 de son répertoire analytique⁸. Cependant, son tableau ne donne que le nom de l'auteur; il inclut aussi les pièces publiées et habituellement la date de publication ne correspond pas à la date de création. (Rinfret énumère ainsi 442 pièces créées et publiées de 1901 à 1966.) Pour le premier demi-siècle, il faudrait aussi ajouter les quelque mille pageants joués un peu partout au Québec.

En ce qui concerne le nombre de créations depuis 1966, on peut se rapporter à la revue *Jeu* qui publie des chiffres de créations québécoises à la scène, à la radio et à la télévision pour la période de 1965 à 1973: 728

⁶ Guy Beaulne, «Répertoire du théâtre de langue française au Canada», (1966), 35 p. Manuscrit déposé au Centre de documentation des lettres québécoises de l'Université de Montréal. Beaulne divise l'histoire du théâtre en quatre périodes: première époque: 1606 à 1900; deuxième époque: 1900 à 1930; troisième époque: 1930 à 1950; quatrième époque: 1950 à nos jours (1966).

⁷ Lors du «Teach-in» tenu à l'Université Laval, le 12 avril 1969, on donne le chiffre de 325 pièces jouées entre 1606 et 1966 au Québec. *Rapport du Teach-in sur la création et la recherche dans le théâtre québécois*, [Québec, 1969], p. 54. La même année, la revue *Théâtre-Québec* publie des statistiques qui révèlent que, de 1952 à 1969, on avait présenté 99 spectacles québécois sur 458. Le mot spectacle était pris dans un sens très large: pièces, comédies musicales, revues de fin d'année, fêtes et spectacles pour enfants. (Chiffres cités par Pierre Lavoie dans *Jeu*, n° 6, 1977, pp. 55-56.)

⁸ «Tableau chronologique d'auteurs dramatiques d'après la date de la première présentation ou publication de leur oeuvre», dans *le Théâtre canadien d'expression française. Répertoire analytique des origines à nos jours*, Montréal, Leméac, 1977, tome 3, pp. 381-387.

créations dont 164 à la radio, 40 à la télévision et 524 à la scène⁹. Pour la période de 1975 à 1981, nous avons une compilation faite par Lorraine Camerlain¹⁰. Cependant il ne semble pas y avoir des critères similaires d'inclusions dans les deux cas: c'est ainsi que, en 1972 et en 1973, on énumère 122 et 126 créations québécoises respectivement. En 1975, on n'énumère que 34, 38 l'année suivante et 53 en 1977. Le problème de l'inclusion dans les listes différentes est évident: Rinfret, pour sa part, ne donne que 85 titres pour la période 1967-1973 contre 481 dans le numéro 6 de *Jeu*. En fait, le nombre élevé de créations collectives et la difficulté de les repérer expliquent les différences dans les chiffres¹¹.

Malgré les difficultés et les problèmes de documentation, nous présentons un premier graphique indiquant la courbe des créations québécoises de 1900 à 1981, à partir de trois sources indiquées plus haut. Même sous sa forme préliminaire, le graphique n° 1 permet de distinguer déjà certaines périodes et certaines dates charnières. Afin de mieux dégager les dates de rupture, des moments de forte augmentation, nous indiquons le nombre accumulé de créations par groupe de cent: 1920-100; 1932-200; 1952-300; 1966-400; 1968-500; 1970-600; 1971-700; 1972-800; 1973-900; 1976-1000; 1978-1100; 1979-1200; 1981-1300.

⁹ Pierre Lavoie, «Québec/bilan tranquille d'une révolution théâtrale», dans *Jeu*, n° 6, 1977, pp. 47-61. Les chiffres sont tirés d'un travail fait par Pierre Lavoie et Jacques-C. Plante, *le Théâtre québécois (1965-1973). Recensement des créations et des représentations théâtrales sous diverses rubriques*, mémoire de maîtrise ès arts, Université de Montréal, 1975, 657 p.

¹⁰ «Chronologie fragmentaire des créations québécoises depuis 1975» dans *Jeu*, n° 21, 1981, pp. 129-168.

¹¹ Fernand Villemure n'énumère pas moins de 415 créations collectives produites au Québec entre 1965 et 1974. Voir «Aspects de la création collective au Québec», dans *Jeu*, n° 4, 1977, pp. 57-71. Pierre Lavoie pour sa part indique que si Villemure donne le chiffre de 299 créations collectives entre 1970 et 1973, lui n'en relève que 150. Il explique l'écart par l'exclusion des créations pour enfants ainsi que les spectacles créés dans le cadre des projets Perspective-Jeunesse (pour les personnes âgées, les malades, les prisonniers, etc.). (Voir son article dans *Jeu*, n° 6, 1977, p. 48.)

Faudrait-il se limiter aux seules oeuvres jouées sur scènes? Nous savons que, depuis la fin des années 20, les Québécois ont accès au théâtre par le truchement de la radio et, à partir de 1952, par celui de la télévision. Le graphique n° 2 indique la part respective des pièces jouées sur scène et des radiothéâtres de 1932 à 1970; ce graphique a été préparé à partir des chiffres fournis par Pierre Pagé¹². Il n'est pas sans intérêt de constater l'augmentation substantielle de pièces à la radio à partir de 1938. À partir de 1952, la télévision présente un nombre important de pièces aussi, surtout jusqu'au début des années 60. Le graphique n° 3 présente les chiffres des téléthéâtres de 1952 à 1977¹³.

Enfin, le graphique n° 4 présente les résultats d'une première tentative de quantifier les créations québécoises autant sur scène que sur les ondes. Il va sans dire que ce graphique est loin d'être complet; il faudrait ajouter les pageants, certaines créations collectives, et aussi les pièces pour enfants. Les travaux en cours, autant sur le théâtre de la métropole que sur celui des régions éloignées, vont permettre d'obtenir bientôt un portrait plus fidèle du développement du théâtre en langue française au Québec et au Canada.

¹² Pierre Pagé, avec la collaboration de Renée Legris et Louise Blouin, *Répertoire des oeuvres de la littérature radiophonique québécoise, 1930-1970*, Montréal, Fides, 1975, 826 p.

¹³ Pierre Pagé et Renée Legris, *Répertoire des dramatiques québécoises à la télévision, 1952-1977*, Fides, 1977, 252 p.

APPENDICE: CHIFFRES DES CRÉATIONS

1. PIÈCES

(Sources: 1901-1964: Guy Beaulne; 1965-1973: *Jeu*, n° 6; 1974: moyenne des années 1975-1981; 1975-1981: *Jeu*, n° 21.)

1901 -	3	1928 -	7	1955 -	5
1902 -	9	1929 -	11	1956 -	10
1903 -	12	1930 -	13	1957 -	9
1904 -	27	1931 -	7	1958 -	11
1905 -	9	1932 -	16	1959 -	8
1906 -	3	1933 -	10	1960 -	6
1907 -	5	1934 -	1	1961 -	6
1908 -	4	1935 -	1	1962 -	1
1909 -	2	1936 -	3	1963 -	5
1910 -	0	1937 -	5	1964 -	9
1911 -	0	1938 -	9	1965 -	23
1912 -	3	1939 -	...	1966 -	20
1913 -	2	1940 -	1	1967 -	48
1914 -	3	1941 -	2	1968 -	42
1915 -	2	1942 -	2	1969 -	61
1916 -	2	1943 -	2	1970 -	77
1917 -	2	1944 -	1	1971 -	80
1918 -	2	1945 -	5	1972 -	90
1919 -	5	1946 -	1	1973 -	83
1920 -	6	1947 -	7	1974 -	53
1921 -	5	1948 -	3	1975 -	34
1922 -	6	1949 -	7	1976 -	38
1923 -	5	1950 -	4	1977 -	53
1924 -	4	1951 -	6	1978 -	65
1925 -	3	1952 -	6	1979 -	72
1926 -	7	1953 -	4	1980 -	61
1927 -	12	1954 -	5	1981 -	50

2. RADIODHÉÂTRES

(Source: Pierre Pagé, *Répertoire des oeuvres de la littérature radiophonique québécoise, 1930-1970.*)

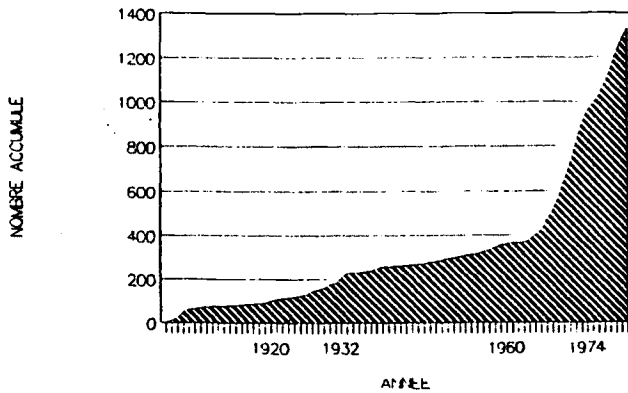
1932 -	17	1945 -	67	1958 -	42
1933 -	12	1946 -	70	1959 -	36
1934 -	6	1947 -	58	1960 -	31
1935 -	2	1948 -	12	1961 -	17
1936 -	2	1949 -	5	1962 -	2
1937 -	...	1950 -	40	1963 -	0
1938 -	53	1951 -	48	1964 -	2
1939 -	22	1952 -	55	1965 -	5
1940 -	7	1953 -	46	1966 -	0
1941 -	35	1954 -	52	1967 -	0
1942 -	33	1955 -	53	1968 -	0
1943 -	27	1956 -	38	1969 -	0
1944 -	36	1957 -	42	1970 -	5

3. TÉLÉTHÉÂTRES

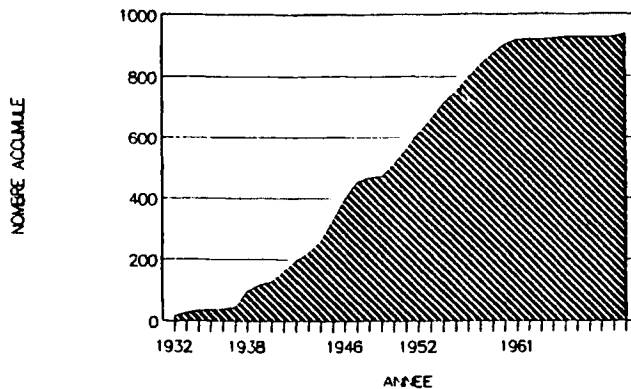
(Source: Pierre Pagé et Renée Legris, *Répertoire des dramatiques québécoises à la télévision, 1952-1977.*)

1952 -	10	1961 -	18	1970 -	4
1953 -	12	1962 -	10	1971 -	9
1954 -	27	1963 -	8	1972 -	7
1955 -	26	1964 -	8	1973 -	11
1956 -	25	1965 -	4	1974 -	6
1957 -	32	1966 -	9	1975 -	3
1958 -	45	1967 -	5	1976 -	8
1959 -	14	1968 -	8	1977 -	7
1960 -	24	1969 -	4		

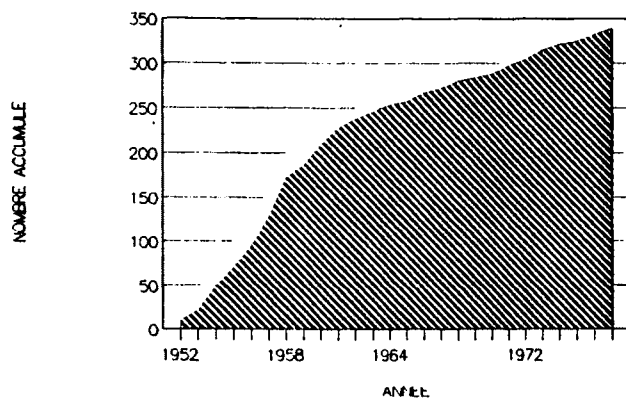
GRAPHIQUE 1
PIECES QUEBECOISES, 1901-1981



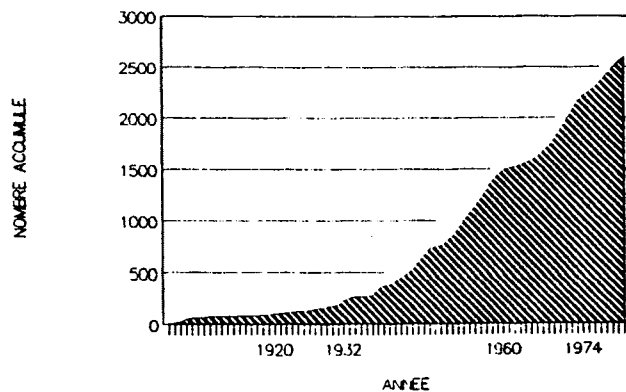
GRAPHIQUE 2
THEATRE RADIOPHONIQUE, 1932-1970



GRAPHIQUE 3
TELETHEATRES, 1952-1977



GRAPHIQUE 4
CREATIONS QUEBECOISES, 1901-1981



Renée Legris

De la mémoire collective à l'histoire du théâtre médiatique

En cette fin de siècle où la mesure du temps est totalement modifiée par la perception que nous avons de nos réalités culturelles qui défilent à toute allure, il est bien nécessaire de s'arrêter et de parler de mémoire et d'appropriation. Aux prises avec cette vitesse acquise grâce aux médias électroniques auxquels s'ajoutent satellites et ordinateurs, ces relais à nos images, est-il meilleur moyen d'en atténuer les effets vertigineux que de lui opposer l'ancrage des discours historiques et des temps d'arrêt que sont les colloques? À tout le moins pour évaluer les traces de ce passé qui échappe et en considérer les valeurs et les moments significatifs pour l'Histoire.

C'est dans ce contexte qu'il faut replacer le théâtre — ce théâtre sur scène auquel spontanément l'on pense quand il s'agit de théâtre — mais aussi le théâtre à la radio et à la télévision. Ces théâtres médiatiques se trouvent inscrits dans la réalité électronique du XX^e siècle, tout particulièrement au Québec, comme lieu vital de création d'une dramaturgie et d'une pratique théâtrale spécifique. Création d'une écriture sonore que la mise en ondes pour la radio a développée. Création d'une écriture télévisuelle qui s'est constituée au cours des trente-cinq dernières années dans le secteur de la production télévisée, et plus encore qui s'est spécifiée avec l'évolution et les facilités du développement technologique.

Une mémoire sonore qui s'effrite

Au tout début des recherches québécoises sur le théâtre médiatique¹, il y a eu la mémoire sonore. Mémoire de l'auditeur, souvenirs du sonore qui ont suscité des intérêts et une nouvelle évaluation des valeurs de cette production comme théâtre. Et ce n'est pas sans nostalgie que nous découvrons que cette mémoire, encore collective² il y a quelques années, s'effrite, se dissout et se perd avec les générations qui disparaissent. De même en est-il pour la radio et la télévision qui ont façonné dans l'imaginaire des auditeurs et spectateurs des perceptions audio-visuelles dont on perd de plus en plus le souvenir.

En réponse aux opinions discutables de ceux qui disaient alors que la production radiophonique et télévisée, diffusée en direct et jugée éphémère, avait peu d'intérêt, il fallait apporter des faits qui modifient les jugements de générations plus ou moins hostiles à la nouveauté médiatique et surtout distinguer les productions commerciales et médiocres des autres, conçues à partir d'autres critères et d'expériences esthétiques différentes de celles qui étaient pratiquées sur scène.

Le problème n'était pas simple, puisque à l'éphémérité des diffusions s'ajoutaient d'autres aspects. Entre autres, l'absence de reprises de la représentation médiatique rendait très fragile l'étude de ce théâtre qui avait cependant été reçu (entendu ou visionné) en une seule fois par plu-

¹ Au cours des années 70, quelques chercheurs de l'UQAM ont pris conscience qu'une partie de la littérature dramatique s'était écrite pour la radio-télévision et que peu à peu l'intérêt pour le théâtre avait été développé, grâce à ce média, dans des publics qui ne lui étaient pas familiers. Depuis 1985, des travaux sont en cours à l'Université Laval et à l'UQTR, qui s'ajoutent à ceux de l'UQAM sur ce corpus médiatique.

² Pendant de nombreuses années, avant la télévision des années 50, la population du Québec était majoritairement et collectivement à l'écoute des productions dramatiques, tant feuilletonesques que théâtrales. À l'instar des traditions populaires, le théâtre radiophonique jouait un rôle culturel important et suscitait une mémoire commune.

sieurs milliers de Québécois³. Le problème de la réception s'est aussi posé, plus clairement que pour le théâtre sur scène beaucoup plus publié et analysé, car dès la fin des années 60, la critique de cette production médiatique a été presque totalement abandonnée, alors qu'elle était florissante, féconde même, avant 1965⁴.

Cette situation de manque a grandement nui à la constitution d'une «réception» du théâtre radiophonique et télévisé et aux rapports qui se créent entre l'exigence critique et la production. Entre temps, l'apparition du vidéo a permis de pallier le manque d'archives audio-visuelles et Radio-Canada s'est mis à conserver plus systématiquement les dactylogrammes des pièces et un nombre significatif de documents vidéos⁵.

Depuis les années 50, le théâtre radiophonique et télévisé a donc laissé des traces, inégalement selon les périodes. Et à la mémoire défaillante, se sont substitués bon nombre de documents pour faire le travail d'analyse de la production en vue de l'Histoire⁶. L'éphémérité des

³ Très peu de productions dramatiques sur scène ont eu, au cours de leur histoire, une telle assistance.

⁴ Particulièrement dans le journal *le Devoir*.

⁵ Si la question de l'éphémérité de la production est devenue d'une certaine façon moins problématique que celle du théâtre sur scène comme production, le problème de la programmation et de la diffusion d'un nombre suffisant de dramatiques se pose maintenant: les conditions de production définies par Radio-Canada, en termes de priorité, de financement et de programmation, transforment les enjeux et les défis de la création dramatique, de la prolifération des oeuvres et du développement culturel des Québécois. La vie du théâtre n'est jamais étrangère à l'évolution de la conscience collective et individuelle d'un peuple.

⁶ La production dramatique dans les deux médias a commencé à connaître son déclin au début des années 80. Et l'on peut dire que les programmes, qui demeurent aujourd'hui moins nombreux, n'ont plus ni les conditions de production ni l'impact culturel et social qu'ils pouvaient avoir avant ces années. La préséance étant donnée à l'information tant à la radio qu'à la télévision, le théâtre est passé très loin dans la liste des priorités de diffusion. Les deux formes dérivées du théâtre à la télévision, le téléroman et les variétés de type vaudeville ou parodie, ont drainé toute une partie de la programmation.

oeuvres et l'absence de texte étant en partie conjurées, il est souhaitable de passer de la mémoire aux archives et des archives à l'Histoire.

Ainsi force nous est donnée de constater après investigations que, à la radio tout autant qu'à la télévision, le théâtre a été conservé de façon privilégiée, à Radio-Canada⁷. Il devient donc possible au-delà de la mémoire individuelle de travailler à l'histoire du théâtre médiatique, du moins sur la dramaturgie et sur les formes du jeu scénique et télévisuel à partir de spécimens représentatifs.

L'histoire du théâtre télévisé est un champ d'investigation presque vierge⁸ et la recherche actuelle s'appuie encore à l'occasion sur la mémoire pour en retrouver les composantes et éclairer les rapports que le théâtre médiatique entretient avec le théâtre sur scène. Cependant les possibilités d'accès à la documentation de Radio-Canada permettront de constituer, au-delà des seuls répertoires, les grandes tendances de la production. Une première recherche a permis de mettre en lumière quelques jalons dans cette production et un questionnement qui tente d'identifier les aspects spécifiques de ce langage.

Jalons à une histoire du théâtre télévisé

De 1953 à 1980, la Société Radio-Canada a été le lieu de diffusion du téléthéâtre québécois, et de nombreuses créations ont permis à nos

⁷ Ce qui était classé comme éphémère par la critique l'est moins que ne le sera la production du théâtre sur scène de la même période. On trouvera une liste des oeuvres conservées à la radio dans le *Répertoire des dramatiques québécoises à la télévision 1952-1977*, Fides, 1977.

⁸ Malgré des recherches bibliographiques nombreuses, il ne nous a pas été possible de trouver des ouvrages récents, nombreux et spécialisés sur la question du théâtre télévisé. Les études américaines et françaises datent pour la plupart des années 50, à l'exception d'un ouvrage publié par le Centre anglo-saxon de Rouen, *Shakespeare à la télévision de la BBC*, qui explore à partir de travaux d'analyse et d'interviews de réalisateurs quelques questions sur le travail du jeu scénique et cinématographique dans les productions pour la télévision.

auteurs de faire connaître leurs oeuvres. Au début des années 80 cependant, la programmation des dramatiques a été réduite de plus en plus au profit d'autres formes, dont les téléromans et la revue qui occupent la plus grande partie de la programmation de ce que Radio-Canada dénomme les dramatiques. La production des téléthéâtres apparaît, depuis la fin de cette décennie, dans une phase qu'on est tenté de qualifier de décadente, par son traitement tout autant que par la réduction qu'on en a faite dans la programmation. Et si les politiques culturelles et budgétaires ne changent pas au cours des prochaines années, la réduction en sera encore plus importante.

Une étude des grands moments de ce théâtre et des conditions de la production qui les ont rendus possibles devra faire l'objet de recherches particulières. Pour l'instant, nous nous contenterons d'en présenter quelques aspects — des jalons pour l'histoire.

La période des années 50 a été particulièrement prolifique. La télévision en est encore à ses débuts et l'ensemble des politiques régissant la programmation est défini à partir de critères culturels plutôt élitistes, non entachés pour ainsi dire par les finalités mercantiles de marchés de commanditaires ni uniquement orientés vers de vastes auditoires. Radio-Canada a encore le monopole des ondes et aucune station privée ne vient créer une concurrence commerciale et un niveau de production douteux. En ces années-là, l'on compte plus de dix téléthéâtres — des créations québécoises — par année⁹. De 1953 à 1960, et aussi pour les années 1961, 1972 et 1976, le téléthéâtre est en pleine montée. Plus encore, en 1956 et 1957, CBFT a même présenté jusqu'à dix-neuf et vingt-neuf téléthéâtres d'auteurs québécois, sans compter les oeuvres étrangères adaptées au média. En 1971 et 1973, et de 1978 à 1983, la production se restreint à cinq ou six téléthéâtres par année. Les années suivantes sont encore plus pauvres car ce nombre inclut souvent les oeuvres étrangères.

⁹ Il existe aussi tout un répertoire des oeuvres étrangères, théâtre classique, américain, contemporain qui est diffusé à la télévision.

Il est reconnu par les critiques en communications que l'entrée sur les ondes de Télé-Métropole, en 1960, a modifié les politiques culturelles de CBFT. Tout d'abord pour des questions de cote d'écoute et, par la suite, pour des raisons de restrictions budgétaires, la programmation de Radio-Canada a beaucoup limité le nombre des téléthéâtres, après en avoir été le promoteur pendant des années¹⁰.

Il n'en reste pas moins que CBFT a diffusé, comme téléthéâtres, plus de cinq cents créations québécoises depuis 1953, ce dont fait état le *Répertoire des dramatiques québécoises à la télévision, 1952-1977*¹¹, et que ce nombre de téléthéâtres, bien qu'approximatif, est significatif d'un intérêt des auteurs pour cette écriture et du public pour cette production, et cela pendant plus de trente ans.

Les séries dramatiques

Au cours des premières années de la diffusion des téléthéâtres, pour susciter une continuité d'écoute pour des spectateurs encore néophytes, des séries dramatiques ont permis de regrouper sous un même titre des téléthéâtres écrits par divers auteurs. La programmation présentait chaque année plusieurs séries diffusées pour son public. *Trente secondes*, *Corridors sans issue* (1953), *Théâtre populaire* (1956-58), *Théâtre d'une heure* (1963-66), *Scénario* (1960-61), *Festival du Théâtre d'amateurs* (1966), *Théâtre du dimanche* (1960-62), *Théâtre d'été* (1954), *En Première* (1958-59), *Première* (1959-60), *Prix Louis-Philippe Kammans* (1974), *Jeudi-théâtre* (1962-63), *Aéroport* (1980), *Scénario* (1976-77), *Témoi-*

¹⁰ On constate, grâce à la communication de John Hare, que le mouvement de la production entre le théâtre sur scène et le théâtre médiatique est souvent inversement proportionnel.

¹¹ Pierre Pagé et Renée Legris, *Répertoire des dramatiques québécoises à la télévision 1952-1977*, Éditions Fides, 1977, 282 p. Malgré le déclin progressif de la diffusion depuis 1980, il faut compter par ailleurs avec la production des adaptations de théâtre étranger (répertoriées dans *Vingt-cinq ans de dramatiques à la télévision de Radio-Canada, 1952-1977*, Éditions Radio-Canada, 1978) qui manifeste aussi de l'importance du théâtre au Québec.

gnages (1972-1973) regroupaient des oeuvres de soixante à quatre-vingt-dix minutes et ont créé des repères et des habitudes d'écoute chez les téléspectateurs.

Un autre genre de séries a été proposé comme *Trio* (1955-1956) et *Quatuor* (1955-1959), qui présentaient les oeuvres d'un auteur en tranches d'une demi-heure, sur trois ou quatre semaines. Ces dramatiques se composaient pour ainsi dire d'actes, étalés dans le temps.

Perspectives socio-esthétiques

Comme l'a fort bien indiqué Pierre Pagé dans l'introduction au *Répertoire des dramatiques québécoises à la télévision, 1952-1977*, c'est le modèle dramatique qui semble avoir informé nombre de programmes à la télévision: «la forme dramatique, par sa structure dialogique, est le modèle même du discours télévisuel». Il est notoire en effet que, dès les débuts de la télévision québécoise, les dramatiques ont été à l'honneur tant par leur valeur esthétique que par leur structure dialogique qui s'est imposée comme format:

La télévision répugne au monologue, qui manque de variété et qui ne donne pas l'image de la participation. Le théâtre, au contraire, qui met en scène un débat intellectuel et utilise le langage comme ressource esthétique, devient alors le prototype d'un discours de communication avec le public¹².

À cette dimension s'ajoute l'importance que, dans sa théorie de l'esthétique sociale, Pagé accorde à une autre spécificité du théâtre télévisé: la structure de l'audition-réception. Le téléthéâtre est une production dont la connaissance passe d'abord par l'image et, contrairement aux publications, il ne peut être lu et relu pour en saisir toutes les nuances. «La dramatique de la télévision n'apporte donc pas l'équation classique écriture-lecture, mais une nouvelle proposition écriture-audition»¹³.

¹² *Répertoire des dramatiques québécoises à la télévision, 1952-1977*, p. 28.

¹³ *Ibid.*, p. 31.

Les conséquences de l'organisation de l'écoute familiale, différente de celle du théâtre sur scène, sont de la rendre plus difficile et moins favorable à la compréhension des oeuvres. D'où un certain élitisme et la nécessité de créer une écoute rituelle, ce que les séries de téléthéâtres ont favorisé jusqu'aux années 70.

Incidences de la technologie sur la production

Pour l'histoire du téléthéâtre, l'évolution de la technologie n'est pas sans avoir eu une incidence sur le type d'écriture dont il est possible de reconnaître les tendances selon les époques. Il faut ainsi noter que, jusqu'au début des années 60, le téléthéâtre était diffusé en direct et par conséquent se définissait surtout par les conditions de réalisation propres au théâtre en studio. La définition des unités d'espace et de temps en était fortement marquée, et les situations dramatiques puisaient surtout dans les drames psychologiques et sociaux la matière des oeuvres choisies. Il s'ensuit que, à compter des années 70, les auteurs et réalisateurs tentent d'explorer d'autres formes narratives et dramatiques. Certains, dont Jean-Paul Fugère, choisissent de faire des dramatiques documentaires, forme conjuguée du documentaire et du théâtre qui fait éclater la dramatique télévisuelle. Il produira entre autres *Johanne et ses vieux* (24 octobre 1976) de Guy Dufresne. Il est ainsi devenu possible et praticable de composer avec les divers aspects de la mise en scène de type cinématographique.

Ces expériences ont un écho à la scène. À peu près à la même époque, alors que certaines troupes commencent à faire éclater les limites spatiales de la scène — comme en témoignent les expériences des théâtres de la Cartoucherie en France, du Grand cirque ordinaire et de l'Espace libre au Québec — le théâtre explore d'autres espaces, parfois même extérieurs, comme l'a réalisé à plusieurs reprises Jean-Pierre Ronfard.

Jalons historiques de la programmation

Malgré toute la prudence qui est requise à cette étape de la recherche, nous croyons nécessaire de risquer la mention de certaines

oeuvres spécifiques qui auront marqué, par leur qualité ou la renommée de leur auteur, la littérature télévisuelle et l'auront fait évoluer. Dans leur ensemble, les téléthéâtres ont maintenu une bonne qualité de production. Mais on ne peut laisser dans l'ombre l'excellence de certains. *Zone* de Marcel Dubé (16 mai 1953) donna le ton par ses qualités dramatiques. Puis, ce fut *Chambre à louer* (21 novembre 1954). À la même époque, Yves Thériault passait de la radio à la télévision et donnait *Tant va la cruche* (28 juillet 1954), *la Marque dans la peau* (11 mars 1955), *le Marcheur* (15 janvier 1956). André Laurendeau présentait *la Vertu des chattes* (30 juin 1957) et Jacques Languirand, *les Grands Départs* (1^{er} octobre 1957). Pierre Perrault donnait ensuite *Au coeur de la rose* (30 novembre 1958). L'année 1961 fut féconde: *les Traitants* de Guy Dufresne (15 janvier); *la Porte close* de Maurice Gagnon (2 avril), *Comme je vous aimais* d'Eloi de Grandmont (23 août); *Isabelle* de Pierre Dagenais (12 novembre). En 1963, il faut souligner *Sous le règne d'Augusta* de Robert Choquette (7 février) et *les Mains vides* de Claude Jasmin (29 septembre). Le même présentait quelques mois plus tard *Blues pour un homme averti* (12 novembre 1964). En 1965, trois oeuvres doivent être rappelées: *Tuez le veau gras* de Claude Jasmin (17 janvier), *le Marin d'Athènes* de Réal Benoit (14 mars) et *Un cri qui vient de loin* de Françoise Loranger (28 novembre). En 1968, Jacques Brault présentait *la Morte Saison* (31 mars), Hubert Aquin, *Table tournante* (22 septembre) et André Langevin, *la Neige en octobre* (20 octobre). En 1969, on retrouve Hubert Aquin, *Vingt-quatre heures de trop* (6 mars) et on découvre Michel Tremblay, *Trois petits tours* (21 décembre). En 1970, l'oeuvre qui émerge est celle de Françoise Loranger, *Une maison... un jour* (4 octobre). En 1971, la saison est riche: *Voyages de nocces* de Pierre Dagenais (3 janvier); *Au retour des oies blanches* de Marcel Dubé (7 février); *En pièces détachées* de Michel Tremblay (7 mars), et *Encore cinq minutes* de Françoise Loranger (4 avril). En 1972, il faut mentionner *Double-Sens* d'Hubert Aquin (30 janvier) et, d'André Langevin, *les Semelles de vent* (5 novembre).

En 1973, *le Bon Monde, n'écrivez jamais au facteur* (21 janvier) de Michel Faure; *Drôle de couple ou du tac au tac*, (13 mars) de Robert Choquette; *l'Homme aux faux diamants de braise*, (7 octobre) de Jean-Robert Rémillard. En 1974, *Goglu* (3 mars) de Jean Barbeau; *Aujourd'hui peut-être* (17 mars) de Serge Sirois et *Il est une saison* (29 septembre) de Marcel Dubé et Louis-Georges Carrier. En 1975, *Un arbre chargé d'oi-*

seaux (30 mai) de Louise Maheux-Forcier et *C'était le fil de la vie* (30 novembre) de Marcel Dubé; *l'Océan* (28 mai) de Marie-Claire Blais; *le Temps devant soi* (17 décembre) de Gilles Archambault. En 1977, *Plus ça change moins c'est pareil* (17 janvier) de Ronald Prigent; *Vendredi, 16h45* (30 janvier) de Pierre Gauvreau; *Procès devant juge seul* (13 mars) de Claude Jasmin. Notons, en 1979, *Loto-nomie* (25 février) de Jean-Pierre Plante et *Un aller simple* (25 mars) de Monique Proulx, diffusé à CBVTQ. Au cours des années 80, dans une programmation très réduite, il ressort quelques titres d'une nouvelle génération d'auteurs. De 1981 à 1986, *Entre le soleil et l'eau* de Sylvie Sicotte-Gélinas; *Fermer l'oeil de la nuit* de Francine Ruel; *l'Été* de Nicole France; *Antoine et Sébastien* de Françoise Tessier-Dumoulin; *Api* de Robert Gurik, *À voix basse* de Gilles Archambault; *les Grandes Marées* de Jacques Poulin; *Encore un peu* de Serge Mercier; *la Chose la plus douce au monde* de Pierre Morency; *Appelez-moi Stéphane* de Louis Saia et Claude Meunier; *Arioso, le Piano rouge* et *Un parc en automne* de Louise Maheux-Forcier; *Noces de juin* de Marcel Beaulieu (prix du 30^e anniversaire de la télévision); *Bonne fête, maman* d'Elizabeth Bourget (la dernière création québécoise de Paul Blouin); *les Hauts et les bas d'la vie d'une diva* de Jean-Claude Germain; *Terre des jeux* de Jean-Marie Lelièvre.

Ces oeuvres que nous proposons à l'attention de la critique nous semblent émerger de l'ensemble par la qualité de leur texte, la fermeté de leur style et l'originalité de leur contenu. Certains auteurs, comme Pierre Dagenais, connaissent l'art des situations complexes et du suspense policier. Dagenais, qui avait produit des oeuvres d'une très grande originalité à la radio, a créé à la télévision des dramatiques policières intéressantes par leur structure: *Lie de vin*, *Voyage de noces* et *Au prochain crime, j'espère*. La première a été réalisée par lui, les deux autres pièces ont été réalisées par Jean Faucher. D'autres comme Guy Dufresne ont le don de faire revivre l'histoire, d'autres enfin comme Robert Choquette, Françoise Loranger ou Yves Thériault savent présenter des types humains caractérisés et les drames psychologiques liés à une vision sociale du Québec. Ainsi en est-il dans les oeuvres de Françoise Loranger *Un cri qui vient de loin*, *Une maison... un jour* et *Encore cinq minutes*.

Nous souhaitons que des analyses plus exhaustives des divers aspects (dramaturgique, télévisuel et théâtral) de ces oeuvres soit faites afin de permettre une sérieuse évaluation d'ensemble de l'expérience dramatique à la télévision. Une meilleure connaissance des genres et des styles en dépend.

Nous voudrions toutefois attirer l'attention sur ces oeuvres qui ont innové dans l'utilisation du média et fait progresser le langage télévisuel lui-même dans son exercice dramatique. Nous pensons particulièrement à l'étonnante progression des oeuvres d'Hubert Aquin qui, dans *Passé antérieur*, et surtout dans *Table tournante*, *24 heures de trop* et *Double-sens*¹⁴, a poursuivi une recherche formelle analogue à celle de ses romans. Il faut signaler que cinq sur les six oeuvres d'Aquin ont été réalisées par Louis-Georges Carrier, qui a insufflé un style particulier à cette écriture télévisuelle. Enfin, Michel Tremblay a renouvelé plusieurs aspects de l'écriture dramatique dans son oeuvre *En pièces détachées* et dans *Trois petits tours*, toutes deux réalisées par Paul Blouin, dont l'écriture télévisuelle fondée sur les lois du nombre d'or a défini un style et créé une esthétique de l'image télévisuelle qu'on retrouve trop rarement à la télévision. De même le théâtre de l'absurde, *les Grands départs* de Jacques Languirand, repris au théâtre sur scène et réalisé par Louis-Georges Carrier, apporte-t-il un autre éclairage sur la production télévisée.

Lorsque la critique examine la production des dramatiques télévisées, elle ne doit pas oublier que l'oeuvre reçue par le public n'est pas le résultat du seul texte de l'auteur, mais le fruit d'une collaboration avec un artiste dont l'action s'exerce grâce à un autre ordre de moyens: le réalisateur. C'est pourquoi nous devons rappeler ici les noms des réalisateurs qui ont créé le plus d'émissions et se sont spécialisés dans la dramatique à un moment ou l'autre de leur carrière: Louis-Philippe Beau-

¹⁴ Une édition critique de ces productions est en préparation qui présentera dans sa complexité la production radiophonique et télévisuelle d'Aquin. L'équipe interuniversitaire de recherches sur l'édition critique des oeuvres médiatiques d'Hubert Aquin est logée à l'Université Laval et comprend entre autres les professeurs Paul-André Bourque, Vincent Nadeau, François Baby et Renée Legris.

doin, Guy Beaulne, Louis Bédard, Paul Blouin, Jean Boisvert, André Bousquet, Louis-Georges Carrier, Pierre Dagenais, Claude Désorcy, Fernand Doré, Charles Dumas, Jean Dumas, Jean Faucher, Florent Forget, Jean-Paul Fugère, Jacques Gauthier, Georges Groulx, Jean-Paul Ladouceur, Paul Leduc, Paul Legault, Jean Léonard, Maurice Leroux, J. Martin, Bruno Paradis, Guy Parent, Pierre Pétel, Fernand Quirion, Roger Racine, Gérard Robert, Jean-Pierre Sénécal, Jean Valade, René Verne. À compter des années 80, Gilles Sénécal et Jean-Yves Laforce s'ajoutent à ces réalisateurs. Quelque peu différente de celle de leurs prédécesseurs, leur technique d'écriture télévisuelle se rattache parfois au baroque ou se fige dans une passivité statique des effets de caméra qui s'apparente au traitement du téléroman.

Parmi ces réalisateurs, il faut signaler le nom de ceux qui ont été les piliers des téléthéâtres depuis près de vingt ans et dont l'oeuvre a permis d'imposer par leur qualité et leur style une tradition de réalisation. Il s'agit de Paul Blouin, Jean-Paul Fugère, Fernand Quirion, Florent Forget, Louis-Georges Carrier et Jean Faucher, dont il faudra un jour étudier les productions dans une perspective historique et esthétique afin de mieux saisir l'apport de leur savoir à la production culturelle du Québec dans le domaine de la télévision. La plupart d'entre eux ont d'abord pratiqué à la scène et ils en ont conservé le caractère esthétique dans leurs réalisations et leur art de faire jouer les comédiens.

Qu'apportera une recherche sur les spécificités de cette écriture que l'on considère encore trop souvent comme marginale — tant à cause de son «hybridité» que de son destinataire (le public de masse)? Où se posera la coupure épistémologique entre cette production médiatique qui emprunte tant au théâtre sur scène et que Grotowski assimile au théâtre riche¹⁵. Le théâtre riche est l'apanage du théâtre de divertissement

¹⁵ Bien sûr, il y a lieu de rappeler ici l'une des catégories de classement des pratiques théâtrales proposée par Grotowski dans son ouvrage *Vers un théâtre pauvre* (Lausanne, La Cité, 1971, pp. 17-18). Cette distinction qu'il applique entre autres au théâtre médiatique est des plus exactes. Et l'on ne saurait évaluer la production dramatique des médias, tant ancienne que récente, sans avoir pour horizon cette distinction: théâtre riche / théâtre pauvre. Mais on ne saurait non plus

auquel appartient une grande partie du théâtre médiatique. Nous ne saurions l'ignorer dans une histoire générale du théâtre au Québec. Identifier la réalité du jeu scénique avec les instruments actuels de la sémiologie et de l'esthétique, saisir en quoi la télévision transforme l'espace par le cadrage et le mouvement, la voix et le geste, et se démarque des autres éléments caractéristiques du théâtre, telles sont les préoccupations qu'une étude historique devrait avoir afin de spécifier l'expérience téléthéâtrale et son évolution.

Pour aller plus avant, il faudra aussi interroger le jeu scénique. Le jeu du comédien s'est en partie modifié par le fait que les micros n'obligent plus à faire porter la voix vers une salle vaste où le son tend à se perdre. Le jeu scénique pour les partenaires (comédiens, décorateurs, musiciens, costumiers) de la réalisation télévisée est en principe ce qui se modifie le moins, de la scène à la télévision. Comme l'a signalé Truffaut dans diverses interviews: du côté de la rampe, le théâtre, le cinéma et la télévision sont moins différents que du côté du spectateur.

Bien sûr, le rituel de la réception télévisuelle est différent de celui du spectacle sur scène¹⁶. Il manque le noir — les ténèbres de la salle et même de la scène qui servent de signes de passage, de coupure, pour ainsi dire, avec le réel quotidien et permettent l'entrée dans l'univers du jeu scénique. Il manque la foule avec soi ce qui n'est pas une mince modification dans la perception de la réalité du spectateur: l'anonymat versus la familiarité familiale, ci-haut évoquée. Le retrait hors de la vie quotidienne au théâtre et la fonction cathartique sont aussi modifiés. Mais le spectacle, lui, demeure dans son entité (cerné par l'espace), même s'il est transformé par l'intervention de la caméra qui travaille — souvent à l'instar de l'éclairage sur scène — à découper des espaces, à cadrer des personnages, des objets, à suivre des mouvements. Même si le théâtre médiatique établit d'une façon générale le même type de rapport au texte

tenter de les éclairer dans leur réalité historique sans avoir comme référent le théâtre sur scène des époques équivalentes, pour en saisir la spécificité, l'originalité et les faiblesses, les étapes de développement et les périodes de stagnation.

¹⁶ Comme l'a noté Pierre Pagé dans l'introduction au *Répertoire des dramatiques à la télévision québécoise, 1952-1977*, pp. 31-32.

(dramaturgie) que le théâtre sur scène, il n'est pas négligeable d'étudier comment l'intervention de la caméra dans le système de représentation et d'images télévisuelles¹⁷ transforme la forme du contenu. Et sur ce point la position théorique et pragmatique de Grotowski est significative¹⁸.

Plus encore, il apparaît avec un peu de recul que les productions télévisuelles, dès leur origine, ont fait porter leur recherche sur la technologie et les techniques de réalisation, pour tenter de mettre en valeur les nouveaux médias, sans préjuger des autres aspects du théâtre dont les recherches actuelles et celles des trente dernières années ont favorisé l'exploration¹⁹. Les expériences de Grotowsky et autres demeurent l'apanage de peu de troupes de théâtre ici, et surtout elles n'ont pas rejoint ou si peu le théâtre médiatique. C'est plutôt par le biais de certaines productions rattachées à la danse et d'où le texte linguistique est généralement absent qu'on retrouve ces pratiques originaires des écoles d'Europe de l'Est.

Le jeu dramatique en souffre, et la fonction du comédien devant la caméra ne s'est guère modifiée depuis trente ans, pas plus que ne se sont transformées de façon significative depuis vingt ans la conception et la représentation de l'espace téléthéâtral à la télévision. En effet, sorti du studio, le téléthéâtre s'est de plus en plus déployé dans l'espace extérieur, nature ou villes, au point que la représentation télévisuelle qui travaillait avec d'autres codes que ceux du cinéma, à partir d'un même instrument de base, la caméra, ne joue plus depuis quelques années. Il en ressort

¹⁷ La télévision doit présenter des images «belles», visuellement intéressantes, la couleur favorisant une certaine esthétique. Toute l'orientation du décor, des beaux objets, de la lumière sert un effet de sens dont l'isotopie «richesse» tend à définir la réalité théâtrale de la télévision. Là encore l'analyse et la mise en perspective historique sont essentielles pour replacer dans son contexte l'esthétique théâtrale.

¹⁸ *Op. cit.*, pp. 17-18.

¹⁹ Il s'avère que ce que j'appellerais une structure absente — relative à cette expérience /corps/ et /psychisme/, et qui ne structure pas le téléthéâtre, là où elle serait plus recevable et praticable — est un manque fondamental du théâtre médiatique qui aurait pu en faire une partie importante de ses créations.

que cette sorte de traitement de la dramatique, qui en fait l'équivalent d'un film, a opéré une mutation majeure dans l'histoire du téléthéâtre et que le texte, de «dramaturgie» qu'il était, est devenu de plus en plus «scénario»²⁰.

Ces quelques jalons que nous venons de tracer offrent une perspective encore très préliminaire aux études sur le téléthéâtre. Il est certain que ces études, par leur ouverture sur les questions d'écriture télévisuelle et de dramaturgie, permettront de mieux saisir l'originalité de la production québécoise, ses rapports au théâtre sur scène et ses affinités avec l'écriture cinématographique. Elles pourront aussi confirmer les particularités esthétiques, thématiques et sémiologiques de ces oeuvres, de même que le rôle de cette production dans notre histoire culturelle. Et pour s'approprier ce théâtre québécois, en saisir l'identité et la valeur culturelle, il faut aller au-delà de la seule mémoire et transformer en savoir les connaissances par trop imparfaites que nous en avons aujourd'hui.

²⁰ Les recherches faites par l'équipe de l'Université Laval sur les dramatiques d'Hubert Aquin sont très révélatrices pour l'instant de la pratique spécifique de l'écriture de l'auteur et des transformations que propose le traitement télévisuel apporté par le réalisateur. Il en est de même au théâtre, du moins dans certaines pratiques de réalisation de pièces historiques et autres, ce dont témoignait récemment André Brassard à Radio-Canada MF.

Annette Saint-Pierre

La page d'histoire du Québec au Manitoba

Le théâtre joué au Manitoba remonte au milieu du XIX^e siècle, alors que le théâtre écrit n'apparaît que vers 1870. C'est l'heure où l'humble scène des maisons d'enseignement invite des talents locaux à souligner, par des pièces de circonstances, les événements patriotiques et religieux de la jeune colonie. En même temps, des adultes amateurs rassemblent ceux qui ont la nostalgie de leur pays natal. Pour créer un répertoire, on puise à des sources françaises, anglaises et canadiennes.

Pour vous parler de l'apport du Québec au théâtre manitobain ou de sa page d'histoire au Manitoba, j'ai divisé mon exposé en trois parties:

- 1. Le théâtre avant 1925.**
- 2. Le théâtre entre 1925 et 1970.**
- 3. Le théâtre depuis 1970.**

Le théâtre avant 1925.

Cette année 1925 n'est pas un choix arbitraire car elle marque la fondation du Cercle Molière, la plus ancienne troupe francophone du Canada. Avant la fondation de ce cercle, le théâtre était l'affaire de tout le monde, aussi bien dans les villes de Saint-Boniface et de Winnipeg que dans les villages naissants sur les bord de la Rouge et de la Seine.

Ouvrir cette page d'histoire nous rappelle à quel point le répertoire du Québec a alimenté celui du Manitoba. En effet, dès la fin du XIX^e siècle, on donne la parole aux Lebardin, Lévesque, Dion et Moinaux.

Selon Édouard Rinfret¹, *l'Expiation* de Lebardin est jouée à Hull en 1905 par le Cercle Crémazie; au Manitoba, elle est montée dès 1871 par les Pères Jésuites. Il s'agit d'un assassin qui s'empare du château de ses victimes; une fois ses prisonniers libérés, il avoue son crime. Excellent scénario pour onze personnages masculins dont certains doivent connaître le chant ou la musique.

Le Départ pour la Californie, joué aussi souvent que *l'Expiation*, a pour action dramatique le conflit entre un oncle et son neveu. La brigade de feu, en 1883, monte *les Jeunes Captifs* du même auteur; ensuite des troupes villageoises répètent l'expérience des sapeurs de Saint-Boniface. Ce drame, qui s'apparente au roman de l'époque comme les deux pièces précédentes, met en relief des actes malhonnêtes de brigands qui font place à des actes d'héroïsme.

C.T.P. Lévesque se taille une bonne place au Manitoba. On applaudit son drame *Vildac* où figure la noblesse; les revers de fortune qui engendrent une leçon dans *les Deux Cousins*; les péripéties de *la Famille du perruquier*, les imprudences d'un bon vivant dans *le Savetier et le financier*. Mais c'est *la Malédiction* qui vient en tête du palmarès: un drame dans lequel un Espagnol trahit son père pour passer au camp des Mahométans. Si une pièce est souvent choisie dans le but de plaire au public, ces drames de Lebardin et de Lévesque dans lesquels le bien triomphe du mal devaient apporter une lueur d'espoir à une population dont les droits des faibles étaient violés par les plus forts.

Au début du XXe siècle, on découvre Régis Roy. L'étoile de ce dramaturge, plus canadien que ses prédécesseurs, luit pendant plus d'un quart de siècle. *Consultations gratuites*, *le Sourd ou l'auberge pleine*, *la Cause de Baptiste* et *l'Auberge du numéro 3* sont jouées assez de fois pour que l'on connaisse par coeur certaines répliques. Le personnage de Baptiste, mis à toutes les sauces, inspire des amateurs de l'écriture théâtrale.

¹ Édouard Rinfret, *le Théâtre canadien d'expression française*, tome III, Montréal, Leméac, 1976, p. 316.

LA PAGE D'HISTOIRE DU QUÉBEC AU MANITOBA / 123

Dans certains cas, on jette un coup d'oeil du côté de l'histoire, escomptant découvrir ce qui motivait le choix des pièces qui connurent le plus de succès, telles que *les Manifestes électoraux* de Hugolin, joués tant de fois entre 1911 et 1918. La comédie traite d'un politicien qui, lors de sa campagne électorale, se fait prohibitionniste dans un comté, alors qu'ailleurs il fera disparaître les entraves au commerce de l'alcool². Ces politiciens irresponsables, à l'image de Larocque dans *les Manifestes électoraux*, salissent leur blason dans le scandale de la construction du Palais législatif. Fait intéressant: *les Manifestes électoraux* sont joués la première fois dans le petit village de Fannystelle, un an avant leur publication en 1912.

Suite à la popularité de *la Tour du Nord* de Faure, on peut dire que la vie de château charme les Français et certains Canadiens; ainsi toutes pièces qui s'inscrivent dans ce registre connaissent les faveurs du public.

Au fil des ans, des drames historiques sont au programme des troupes: *les Anciens Canadiens*, *la Prise de Québec*, *Chomedey de Maisonneuve*, etc.' Le patriotisme que l'on s'évertue à inculquer au Québec a des échos au Manitoba: il tombe à point sur un sol que l'on défend contre la Confédération. Côté comédie, *Chicot* de Braseau enchante les «vrais» Canadiens installés sur les terres de La Broquerie, Letellier et Richer. La comédie compte trois personnages masculins dont un vieux garçon, amateur d'aventures galantes. Dans la région où la pièce connaît un grand succès, il existe, au village de Lorette, un club de «vieux garçons» décrié par monsieur le curé. On peut se demander si le *Chicot* de Braseau n'exerçait pas un certain attrait sur les «vieux garçons» comédiens.

² Le gouvernement refusait le droit de vote aux femmes en dépit d'une pétition qui avait récolté plus de 5 000 signatures en 1893. Quand le gouvernement conservateur de Roblin sera remplacé par le gouvernement libéral de Norris, le Manitoba sera la première province à accorder le droit de vote aux femmes, en 1916.

Je baisse le rideau sur cette période dont le bilan révèle 90 pièces en un demi-siècle³. Là où les colons sont d'origine européenne, l'image du Québec est absente, ainsi que dans les institutions où les responsables du théâtre viennent de France, de Belgique ou d'Angleterre. Par ailleurs, dans les milieux où la population a des racines au Québec, le théâtre canadien est à l'honneur. Les comédiens sont à l'aise dans la peau de personnages canadiens et l'auditoire reconnaît les situations cocasses, tragiques et moralisantes de la scène.

Ce théâtre écrit fut importé du Québec par deux groupes: les Jésuites et les hommes de profession libérale. Les Jésuites éducateurs avaient joué, dirigé ou du moins vu du théâtre au Québec. Leurs connaissances furent donc exploitées à profit dans un milieu qui s'ouvrait à la vie universitaire; aussi leur va-et-vient continu entre le Québec et le Manitoba a-t-il été fort bénéfique pour le répertoire théâtral. De même, à une époque où les francophones étaient frappés d'ostracisme par *the Establishment*, les jeunes diplômés devaient prendre le chemin de l'Est s'ils voulaient se faire avocats, médecins, dentistes, etc. Une anomalie qui a duré jusqu'à la deuxième guerre mondiale. À l'instar des Jésuites, ils ont fait connaître aux Manitobains des pièces créées au Québec.

Le théâtre entre 1925 et 1970.

À la fondation du Cercle Molière en 1925, les Manitobains applaudissent déjà aux efforts des cercles dramatiques. Cependant, voyant que la nouvelle troupe présente un théâtre français de qualité, les groupes amateurs disparaissent les uns après les autres entre 1925 et 1950. Hélas! le Cercle Molière ne courtise que les dramaturges européens. Heureusement les directeurs du théâtre au Collège de Saint-Boniface jouent des pièces des pères Poulin, Dragon, Desjardins, Laramée, D'Auteuil, Dugré et Gauvreau, sans omettre celles de l'Oblat, le père Laurent Tremblay. Par

³ Voir Annette Saint-Pierre, *le Rideau se lève au Manitoba*, Winnipeg, Éd. des Plaines, 1980, pp. 224-301.

le truchement de cette pléiade de Jésuites québécois, des pièces historiques, patriotiques ou religieuses côtoient les grands drames français sur la scène manitobaine.

Quand le théâtre de la Coulisse ouvre ses portes en 1951, sa saison débute par *le Presbytère en fleurs* de Léopold Houllé. La fondatrice, une Belge, voulait donner à son théâtre une orientation différente. Mais La Coulisse ne connaît que cinq saisons. *Le Presbytère en fleurs*, joué plus de 200 fois sur les scènes du Québec dans les années 30, arrivait en retard au Manitoba où l'on négligeait de se tourner vers l'Est pour s'approvisionner.

Je ne crois pas me tromper en disant que La Coulisse aurait pu créer et retenir un public si elle avait su tirer une meilleure leçon de son premier succès, une pièce canadienne, en dépit du fait que le Cercle Molière régnait déjà en maître.

La population manitobaine a dû attendre 26 ans avant de voir un théâtre canadien à l'affiche du Cercle Molière. Ce sera l'initiative d'un de ses membres, Gilles Guyot, qui monte *Chambres à louer* de Marcel Dubé. Une bonne partie du public ignorait l'existence même de ce théâtre. Les journaux anglais et français présentent Dubé et cette famille peu fortunée qui parle une langue de chez nous. *Chambres à louer* plaît énormément au public des années 60.

Deux ans plus tard, des jeunes comédiens du Cercle Molière, désireux de s'initier à la mise en scène, arrêtent leur choix sur trois pièces de Félix Leclerc. En 1965, ils récidivent en montant *les Deux Têtus de Cabastran*. Dans le village d'Otterburne, les Clercs de Saint-Viateur et leurs collégiens remportent un grand succès avec *Zone* de Marcel Dubé.

Zone, à son tour, révèle au public l'existence du théâtre canadien. Le Tarzan et la Ciboulette de Dubé sont immortalisés et le tournant est de bon augure. Les jeunes étudient le théâtre de Dubé et ils écoutent Félix Leclerc sur les ondes de Radio-Canada. Au moment où éclate la culture de la province-soeur, la chanson, d'après le témoignage de Patricia Gendreau, enchante déjà les Manitobains. Le phénomène allait avoir des retombées positives sur le vécu quotidien, l'éclosion d'un sentiment

d'appartenance, et l'épanouissement d'une fierté latente. On se sentait moins isolé en se découvrant des affinités nouvelles.

Pendant près d'un demi-siècle, une moyenne d'une pièce canadienne est jouée annuellement au Manitoba; mais si l'on exclut le théâtre collégial de ce répertoire, on peut parler de recul dans le théâtre canadien chez nous. Il faudra attendre que le Québec prenne une plus grande place au soleil pour que les responsables du théâtre reconnaissent le mérite de certains dramaturges et fassent vibrer les plus sensibles, les plus vulnérables aux réalités de chez nous.

Depuis 1970.

Vers 1964, la direction du Cercle Molière invite des membres de sa troupe à tâter le terrain de la mise en scène. Ces derniers s'en tiennent encore aux auteurs étrangers. Cependant Christiane LeGoff avait présenté, en 1967, *Bousille et les justes* de Gratien Gélinas. En 1968, Roland Mahé prend la barre du Cercle: il signe les mises en scène de *Jacques ou la soumission* et *Délire à deux* d'Eugène Ionesco, *Du vent dans les branches de Sassafras* de René de Obaldia et *les Rosenberg ne doivent pas mourir* d'Alain Decaux. Mais Mahé vient de terminer un stage d'études à l'École nationale de théâtre où il a côtoyé des metteurs en scène et des comédiens de réputation, tout en se familiarisant avec des textes québécois. Témoin de la montée d'un sang neuf, il s'interroge sur l'opportunité d'offrir au public manitobain les primeurs de la dramaturgie québécoise.

Alors que les années 1968-1969 voient monter la popularité de Michel Tremblay, Mahé juge bon de mettre à l'affiche *les Belles-Soeurs*. En dépit des avertissements sur les thèmes et le langage, la pièce fait choc au Manitoba... comme au Québec. Et depuis ce nouveau pas, une pièce québécoise figure régulièrement au programme de chaque saison théâtrale. *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou* ébranle la plupart des spectateurs et, si certaines figures familières jurent de ne plus remettre les pieds au théâtre, d'autres commencent à s'y intéresser pour de bon.

À part des pièces de Tremblay, le public du Cercle a vu le théâtre de Gélinas et de Leclerc. Mentionnons aussi *Manon Lastcall* de Jean

Barbeau, *Bonne fête, maman*, d'Élizabeth Bourget, *Coup de sang* de Jean Daigle, sans parler de l'adaptation des romans *Maria Chapdelaine* et *Un homme et son péché*.

La venue des troupes québécoises au Manitoba a largement contribué à l'enracinement du théâtre. On peut retracer dès la fin du XIX^e siècle la venue des premiers Montréalais; ensuite la troupe de l'Union Théâtrale dans les années 40 et 50, plus tard le Théâtre du Nouveau Monde et le Théâtre Maintenant. Voir un Gélinas diriger *Bousille et les justes* au théâtre Playhouse de Winnipeg, une Louise Dussaut dans sa pièce *Môman*, une Yvette Brind'amour à la tête d'*Emmanuel à Joseph à Davit* et de *la Sagouine* d'Antonine Maillet, une Michelle Rossignol présentant *Avant la nuit... Offenbach* de Michel Garneau, tout cela a donné au public manitobain l'occasion d'apprécier les piliers du théâtre québécois. De plus, la venue des troupes québécoises au Manitoba a parfois suscité la fondation d'une petite troupe, le désir de créer un théâtre manitobain ou encore la décision de monter sur les planches.

L'an dernier, Gratien Gélinas et Huguette Oligny, dans *la Passion de Narcisse Mondoux*, ont soulevé pendant une semaine les applaudissements d'une salle remplie. Et, cette année, nous n'en attendons pas moins du spectacle *Paris-Berlin* de Monique Leyrac.

Que dire maintenant des artistes du Québec qui acceptent de se rendre au Manitoba? Parmi ces personnalités qui ravivent notre goût du théâtre, il faut nommer Janine Sutto, Albert Millaire, Marie Tifo, Louise Marleau, etc. Mentionnons aussi le dynamisme de jeunes Québécois venus étudier au Manitoba ou occuper un poste à Radio-Canada, et que l'on retrouve sur le plateau du Cercle ou de l'Université. Comédiens ou auteurs de textes, ils apportent une bouffée d'air frais à nos activités théâtrales.

Pour Roland Mahé, directeur du Cercle, se tourner vers le Québec, c'est s'abreuver à de véritables sources. Pour d'autres, ce sera l'héritage français ou métis, mais comme la plupart des Franco-Manitobains sont d'ascendance québécoise, ce théâtre exerce sur eux une certaine fascination.

Aux textes importés du Québec, et à la visite de ses artistes, il convient d'ajouter l'aide financière et celle des metteurs en scène qui, par des ateliers ou des séminaires, ont accepté de mettre leurs compétences au service d'une minorité. Je fais une parenthèse pour rendre hommage à Jean-Guy Roy de Radio-Canada qui, dès son arrivée au Manitoba, a milité au sein du Cercle Molière. De retour au Québec, il s'intéresse encore au Manitoba qui le revoit régulièrement — pour la vingt-cinquième fois cette année — comme comédien, metteur en scène ou dramaturge.

Conclusion

Sensible à la «résistance française» d'un petit peuple, le Québec a accepté et accepte encore de partager ses richesses culturelles avec une province qui lui est très reconnaissante. Cependant, je me dois de souligner une chose: les pièces québécoises écrites dans une langue humiliée révoltent ceux et celles qui luttent de façon héroïque pour le «beau dire» de la langue. Les éducateurs se donnent trop de mal pour accepter qu'on sabre volontairement dans leur travail et détruise ce qui leur coûte tant d'énergie et, dans certains cas, tant d'argent. Par ailleurs si, selon Fernand Dumont, «l'homme va au théâtre pour se retrouver à la fois tel qu'il est et tel qu'il rêve d'être»⁴, le Manitobain qui vit en anglais au travail, quelquefois aussi à la maison, se reconnaît de moins en moins dans une langue défaite. Pour lui renvoyer son image, on réussirait mieux à le faire par le truchement de la langue anglaise.

Aujourd'hui, à l'image du Québec qui un jour a senti le besoin de se donner un théâtre en sacrifiant sa qualité au début, le Manitoba entend relever le même défi. Les mots que Sacha Guitry adressait aux Montréalais, en 1927, résonnent encore dans l'âme de l'artiste manitobain:

Je voudrais voir se créer chez vous une littérature canadienne, un théâtre canadien [...]. Je voudrais que l'un d'entre [vous] porte à la scène l'âme canadienne. Je voudrais

⁴ Cité par Jean Cléo Godin et Laurent Mailhot dans *le Théâtre québécois*, Montréal, HMH, 1970, p. 13.

LA PAGE D'HISTOIRE DU QUÉBEC AU MANITOBA / 129

vous voir adopter cette idée que le théâtre doit jouer un rôle dans votre évolution. Ne vous contentez pas d'accueillir les pièces des autres, permettez à ceux d'entre vous qui pensent d'exprimer leurs idées, franchement, honnêtement, durement; lutez contre l'hypocrisie⁵.

Se donner un théâtre au Manitoba, ce sera rédiger une page de ce même feuilleton, une page à laquelle le Québec aura contribué par son exemple, sa ténacité, son succès et la fureur de vivre sa véritable identité.

⁵ Allocution au Club Saint-Denis, texte cité par Jean Béraud, *350 ans de théâtre au Canada français*, Montréal, Cercle du Livre de France, 1958, p. 190.

Le théâtre québécois: une histoire de famille

Ceci est une réflexion sur le concept du théâtre et de l'histoire, du théâtre historique, des histoires du théâtre. Je me consacrerai surtout au théâtre des années 70, ce qu'on est convenu d'appeler le «nouveau théâtre québécois», car il s'agit là d'une période qui a vu de profonds changements dans la structure et dans la thématique du théâtre québécois, changements qui ont eu lieu parallèlement à des mutations sociales.

L'histoire du théâtre au Québec est aussi, surtout au XIX^e siècle, l'histoire du drame de l'histoire. L'affirmation d'une identité «canadienne-française», on l'a assez dit, passa par une prise de conscience historique dont l'oeuvre majeure, l'histoire du Canada de François-Xavier Garneau, fut écrite dans le sillage du rapport Durham. Mais cette conscience nationale avait déjà, et même avant Durham, commencé à se manifester au Québec: les discours des orateurs tels que Papineau, Nelson et autres, et les colonnes des journaux tels que *le Canadien* et *la Minerve* en font foi.

Le théâtre aussi accède à une prise de conscience nationale même avant le rapport Durham. On remarque déjà en 1834 une pièce intitulée *le Statu quo en déroute*, écrite par un certain Elzéar Bédard et publiée à Plattsburgh aux États-Unis¹. Il s'agit là sans doute d'une sorte d'histoire écrite dans le vif du sujet; à Montréal, à la même époque, le public applaudissait *Napoléon à Sainte-Hélène*, une scène historique conçue par l'acteur français Firmin Prud'homme, ainsi que *l'Avare*, *Georges Dandin* et *le Malade imaginaire* de Molière. Et si ces pièces ne relèvent pas de l'histoire du Canada français, les sentiments républicains d'un Prud'homme et la critique de la bourgeoisie d'un Molière répondaient si bien aux

¹ Voir la liste préliminaire des pièces québécoises du XIX^e siècle établie par Robert Claing.

prédilections patriotiques du public qu'au moins une fois celui-ci refusa d'entonner le *God Save the King* au lever du rideau².

Mais la conscience nationale au théâtre canadien-français ne devient conscience historique qu'au milieu du siècle, malgré des pièces comme *le Jeune Latour* d'Antoine Gérin-Lajoie (1844), drame historique acadien où l'autorité du père, capitaine anglais, ne parvient pas à s'exercer sur le fils, demeuré fidèle à ses racines. C'est à partir de 1860 que l'histoire du Québec commence à être la toile de fond de plusieurs pièces: de *Jacques Cartier ou Canada vengé* de Joseph-Louis Archambault à *Riel*, pièce de Charles Bayèr, en passant par *l'Intendant Bigot* de Joseph Marmette, *Papineau*, *Félix Poutré* et *le Retour de l'exilé* de Louis Fréchette, et *Il y a cent ans*, pièce de Laurent-Olivier David, écrite en 1876 pour commémorer le centenaire de la révolution américaine³.

L'objectif commun de ces pièces historiques du XIX^e siècle ne laisse pas de doute. Citons pour mémoire Laurent-Olivier David qui écrivit au tournant du siècle: «Je souhaite que [nos littérateurs] puisent dans notre Histoire, notre glorieuse Histoire, l'inspiration d'oeuvres fortes et morales dont l'effet sera bienfaisant»⁴. Histoire avec un H majuscule, et toujours glorieuse: il s'agissait de montrer que les défaites (du Québec, de Riel) étaient autant d'occasions données aux Canadiens français pour montrer leur courage et leur esprit de sacrifice. En d'autres termes, on tournait la défaite historique en victoire littéraire, victoire du mot sur l'événement. Moralisatrices, ces pièces vantent les vertus des hommes du passé (jusqu'à faire, dans la pièce de Louis Fréchette, un héros de Félix Poutré) d'autant plus que les hommes politiques du présent laissent à désirer. C'est un Laurent-Olivier David fictif, personnage d'une pièce d'Elzéar

² Voir John Hare, «Panorama des spectacles au Québec: de la Conquête au XX^e siècle» dans Hélène Beauchamp, Bernard Julien et Paul Wyczynski, *le Théâtre canadien-français*, Montréal, Fides, «Archives des lettres canadiennes», t. V, 1976, p. 69.

³ Voir Étienne-F. Duval et Jean Laflamme, *Anthologie thématique du théâtre québécois au XIX^e siècle*, Montréal, Leméac, 1978.

⁴ Cité par Jacques Cotnam, *le Théâtre québécois, instrument de contestation sociale et politique*, Montréal, Fides, 1976, p. 46.

Paquin intitulée *Riel* (1896), qui résume le mieux ce point de vue. Venu parler à deux des lieutenants du célèbre métis qui, après l'arrestation de leur chef, se sont réfugiés aux États-Unis, David fait la réflexion suivante sur le sens du mot exil:

Nous avons des hommes d'État, dans la capitale du Canada, qui sont loin d'avoir, aux yeux de la patrie, autant de mérites et de gloire que vous deux et que tous vos compatriotes faits prisonniers. Ce sont des misérables beaucoup éloignés du patriotisme et d'une politique fondée sur le bien de la nation. Voilà pourquoi la plus grande partie du peuple qu'ils représentent les a bannis, expulsés de son estime, de son respect et de sa confiance⁵.

À la place des hommes politiques qui pactisent avec le Canada anglais, cette pièce propose l'image du martyr (Jeanne d'Arc) et de l'exilé (Napoléon), tous deux punis pour s'être opposés à la puissance anglaise. La défaite de Riel devient donc la victoire de l'image de l'intransigeant, celui qui peut se vanter d'avoir «fait trembler le trône de la fière Albion⁶».

Dans la première moitié du XX^e siècle, on compte d'autres oeuvres dramatiques qui vantent les prouesses des héros imaginés du passé québécois. Pour n'en citer que quelques-unes: *Dollard des Ormeaux* du magistrat Bourbeau-Rainville, *Montcalm et Lévis* de Sir Adolphe-B. Routhier, et une pièce écrite par le Frère Marie-Victorin, intitulée *Peuple sans histoire*, dans laquelle une jeune domestique de Lord Durham écrit sur le rapport de celui-ci «tu mens» et signe Madeleine de Verchères⁷. Mais la situation change sensiblement après la Deuxième Guerre mondiale. L'époque de la *Nouvelle Relève* et du *Refus global* sera celle, au théâtre, d'un changement radical des thèmes: Fridolin et Tit-Coq ne sont que les premiers d'une série d'anti-héros dont le caractère se révèle non pas dans

⁵ Cité par Duval et Laflamme, *op. cit.*, p. 185.

⁶ *Ibid.*, p. 191.

⁷ Voir Jean Béraud, *350 ans de théâtre au Canada français*, Montréal, Cercle du Livre de France, 1958, pp. 156-159.

un discours dramatique pris pour lui-même mais dans le contact de leur langage (parfois pauvre) avec une réalité québécoise actualisée. On écrit moins de pièces historiques, et celles qu'on écrit comme *Un fils à tuer* d'Éloi Grandmont (1949) sont moins historiques que psychologiques.

Deux études récentes par des collègues anglophones font état du théâtre historique québécois avant et après la Révolution tranquille⁸. Ces deux critiques soulignent avec justesse la qualité contestataire des pièces de Jacques Ferron (*les Grands Soleils*), de Réjean Ducharme (*le Marquis qui perdit*), et de Jean-Claude Germain (*A Canadian Play/Une plaie canadienne*), entre autres, et l'une d'elles fait ressortir le caractère carnavalesque de nombre de ces oeuvres⁹. On peut ajouter aussi que dans beaucoup de cas (à l'exception peut-être de Ducharme) le caractère caricatural et franchement impie de ces pièces a un objectif politique aussi précis que celui des dramaturges du XIX^e siècle: il s'agit ici de nous faire accepter une interprétation de l'histoire qui valorise l'expérience d'une classe ouvrière (souvent confondue avec l'habitant) aux dépens de la bourgeoisie, et qui considère l'histoire du Québec comme une étape dans un processus historique révolutionnaire, comparable à l'histoire des pays du tiers-monde. Telle est, certainement, l'interprétation historique que nous offre Léandre Bergeron dans son «show politique» intitulé *l'Histoire du Québec en trois régimes*, du Lénine international (et internationaliste) de Robert Gurik et, jusqu'à un certain point, des *Grands Soleils* de Ferron.

Mais ce qui frappe en étudiant le théâtre québécois, à plus de dix ans d'intervalle, est que, à partir des années 70, l'histoire du Québec se raconte moins dans les quelques pièces à caractère franchement historique que dans d'autres pièces dont le sujet n'est pas l'histoire. C'est la famille qui devient, avec les *Belles-Soeurs* de Michel Tremblay, le haut lieu du théâtre.

⁸ Voir Jane Moss, «Playing with History: Quebec Historical Plays from the Quiet Revolution to the Referendum» qui paraîtra bientôt dans *The French Review*, et Renate Usmiani, «Playwright as Historiographer: New Views of the Past in Contemporary Québécois Drama», *Canadian Drama/Art dramatique canadien*, vol. 8, n° 2 (1982), pp. 117-128.

⁹ Voir Moss, article cité.

C'est une constatation banale mais qui en dit long sur le «nouveau» théâtre québécois. La cuisine, la chambre, voilà les lieux préférés des dramaturges des années 70. Et dans ces décors se passent des drames qui sont très souvent des drames de famille. On pense à Tremblay pour qui la notion de famille englobe toute une variété de personnages qui habitent, dans le cycle des Belles-Soeurs, le même quartier du Plateau Mont-Royal. On pense à Garneau dont les personnages sont souvent des couples, parfois (dans *Quatre à quatre*) plusieurs générations d'une même famille. On pense à Ducharme (frères et soeurs) et à Germain qui fait, dans *Si les Sansoucis [...]* et dans *le Roi des mises à bas prix*, la chronique même d'une famille québécoise.

Loin d'être un théâtre intimiste, un portrait de la vie privée, le théâtre des années 70 est avant tout «québécois», c'est-à-dire collectif, instrument d'une prise de conscience nationale. Et c'est justement dans la mesure où cette collectivité est définie par la notion de la famille que ce théâtre constitue un changement radical dans l'évolution des formes dramatiques au Québec. Car la tragédie de *Sainte Carmen de la Main*, par exemple, est celle de toute une société en train de chercher sa propre «musique», pour ainsi dire, et de se libérer à la fois des contraintes du passé et de celles imposées par une certaine structure sociale dans le présent. L'héroïsme des années 70 passe par les situations les plus simples, dans des efforts de libérations qui, s'ils sont extériorisés sur la scène (dans *Ben-Ur* de Barbeau, par exemple) se jouent surtout à l'intérieur du personnage lui-même.

Ce n'est pas que les dramaturges des années 70 aient refusé la notion de la pièce historique; comme on l'a déjà remarqué, cette période compte un certain nombre de pièces sur l'histoire. C'est que, de façon générale, l'histoire vue des années 70 est une histoire de famille. On pourrait dire que la cuisine, dans le théâtre des années 70, est devenue champ de bataille, champ où s'affrontent les diverses forces en lutte dans la société québécoise. «Les Canadiens français sont un peuple foncièrement malheureux» disait Tremblay peu après les premières représentations des *Belles-Soeurs*¹⁰, et ce malheur, pour Tremblay, comme pour Barbeau

¹⁰ Interviewé par Claude Gingras, *la Presse*, 16 août 1969, p. 26.

et Garneau, vient surtout du passé, d'un concept catholique et conservateur des relations hommes-femmes. D'où la nécessité de réinventer la famille, d'en finir avec les structures du passé. Que cette réinvention passe par une mise en question du mariage hétérosexuel à la faveur de l'homosexualité (Tremblay) ou par une restructuration des rapports au sein du couple traditionnel (Garneau), c'est la société québécoise dans tout ce qu'elle a hérité du passé qui est en jeu. La famille, haut-lieu de l'idéologie catholique du XIX^e et de la première moitié du XX^e siècle devient, dans le théâtre des années 70, le symbole même d'une société en train de subir d'importants changements.

Le théâtre de cette époque est une histoire de famille aussi dans la complicité qu'il attend de la part des spectateurs. Complicité qui laisse très souvent la place à une réflexion critique («ce qui est important, dit Tremblay, ce n'est pas d'avoir une seule et unique interprétation de la pièce, mais bien que les spectateurs en parlent quand ils quittent la salle»¹¹ mais qui présuppose une appartenance à la nation québécoise et qui propose le partage d'un langage culturellement intime (le joul) ainsi que de situations et de références ethniques. Même les pièces sur des événements historiques revêtent un caractère familial et familial. Les pièces de Françoise Loranger, *le Chemin du Roy* (écrite avec Claude Levac) et *Medium saignant*, dépendent d'une réaction collective (et programmée) de la part du public qui doit prendre parti *pour* les Québécois et *contre* les Anglais. *Strauss et Pesant (et Rosa)* de Michel Garneau crée, dans le décor familial d'une chambre à coucher, des «archétypes québécois»¹², dont la reconnaissance dépend de la conscience collective. Même dans *les Grands Soleils* de Jacques Ferron, pièce écrite en 1958 mais dont la popularité se situe dans les années 70, l'histoire passe par l'évocation de certains archétypes québécois (tel Mithridate le «robineux») et par une «scène préliminaire d'exorcisme» collectif, si bien qu'André Major a écrit après avoir vu la pièce en 1968: «c'est à un spectacle

¹¹ Interviewé par Roch Turbide, *Voix et images*, vol. VII, n° 2, hiver 1982, p. 223.

¹² Michel Garneau, cité dans *le Droit*, 25 avril 1969, p. 11.

folklorique que nous conviait le TNM, dimanche soir»¹³. Dans les fresques historiques proposées par les troupes de création collective le cadre familial est d'autant plus important que ces troupes dépendaient énormément de la réaction du public (puisqu'elles improvisaient jusqu'à 80% de la production à chaque fois). Ainsi Laurent Mailhot décrit le spectacle historique du Grand Cirque Ordinaire intitulé *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc?* comme des «situations communes, vécues à la fois individuellement et collectivement, [qui] dessinent à grands traits la condition populaire au Québec»¹⁴. La même notion de «communauté» est présente dans plusieurs pièces féministes telles que *la Saga des poules mouillées* de Jovette Marchessault qui, dans sa préface, définit son propre effort en tant que dramaturge comme une tentative d'échapper à «l'isolement qui a tué tant de femmes écrivains»¹⁵.

Mais c'est surtout dans le théâtre de Jean-Claude Germain qu'histoire et famille ne font qu'un. Grande entreprise de création culturelle, le théâtre de Germain invite le spectateur à participer à l'élaboration d'une nouvelle mythologie québécoise dont la base est constituée par le rejet de ceux des mythes du passé qui font entrave à la liberté individuelle et collective. L'universalité, pour Germain, présuppose la particularité, et l'on vient voir son théâtre parce qu'on veut entrer dans la collectivité québécoise. «Pour un touriste qui vient nous voir, dit Germain, qui entre dans une salle de théâtre, il reçoit de façon globale une connaissance de la société québécoise»¹⁶. Il convient d'insister sur le mot «globale»; on chante avec les acteurs, les acteurs viennent dans la salle. En un mot il règne chez Germain une ambiance d'intimité (plus au Théâtre d'aujourd'hui que dans d'autres salles) qui donne un sentiment d'appartenance.

¹³ *Le Devoir*, 30 avril 1968; extrait reproduit dans Jacques Ferron, *Théâtre I*, Montréal, Déom, 1969, p. 123.

¹⁴ Laurent Mailhot, «T'es pas tannée, Jeanne d'Arc?», *Jeu*, n° 5, printemps 1977, p. 34.

¹⁵ Jovette Marchessault, *la Saga des poules mouillées*, Montréal, Éditions de la Pleine Lune, 1981, p. 7.

¹⁶ «Entretien(s)», *Jeu*, 13 (automne 1979, p. 184.

Germain se débarrasse très tôt de la famille traditionnelle; dans *Diguidi, Diguidi, ha! ha! ha!*, la famille, déjà pourrie par l'ignorance sexuelle et les mythes catholiques du passé, éclate pour être remplacée par la «famille» des acteurs; ce n'est pas un hasard si Germain donne à sa troupe le nom de P'tits Enfants Laliberté. C'est dans le contexte des familles — familles traditionnelles ainsi que «familles» politiques et autres — que l'histoire du Québec se définit. «Le Québec, dit Germain, est une société qui n'est pas historique mais qui est *familiale*»¹⁷. Il s'agit alors de dépasser la notion de la famille pour effectuer ce que Germain appelle le «passage à l'histoire», c'est-à-dire à une conscience historique. Mais en attendant, Germain va essayer de créer une notion d'appartenance nationale où la famille deviendra synonyme de la collectivité québécoise.

Commençons par l'héritage, ce qui s'est passé de famille en famille. C'est le sujet de deux pièces, *Si les Sansoucis [...]* et *le Roi des mises à bas prix*. Famille divisée, dans la première, qui fait son propre procès et qui finit par imposer à un individu (Farnand) le poids d'un passé dont il ne saura, dans la seconde, que faire. Car dans cette pièce le drame se réduit à un problème d'espace; n'ayant pas assez de place dans son salon pour les objets qui représentent son héritage culturel, Farnand se rendra compte, petit à petit, du besoin «d'un pays pour entreposer les meubles»¹⁸. Le drame de la famille Sansouci est devenu drame national, car l'héritage du passé ne peut être assumé que par la collectivité qui, seule, peut créer un espace assez grand pour que le passé puisse prendre sa place à côté du présent.

Si la famille ne paraît pas dans les pièces proprement historiques de Germain (*Un pays dont la devise est je m'oublie, Mamours et conjugat*) le dramaturge a créé une ambiance où l'histoire perd tout son côté mythique pour ne devenir que la «petite histoire» de gens qui revivent, à leur façon, les événements dont une autre génération tirait des leçons d'héroïsme. Pas de héros ici; tout est réduit à la vie quotidienne, au langage quotidien, familial, et surtout au jeu où tous s'avouent acteurs. Ce

¹⁷ *Ibid.*, p. 65.

¹⁸ Jean-Claude Germain, *le Roi des mises à bas prix*, Montréal, Leméac, 1972, p. 96.

phénomène, plutôt que de distancier le public, le rapproche de la scène; on ne critique pas les personnages, on sympathise avec les acteurs qui essaient de les représenter mais qui n'y parviennent pas toujours (on pense à Berthelot Petitboire qui a joué le Christ crucifié en oubliant d'enlever ses claques). «Mes personnages sont toujours des gens qui jouent», dit Germain¹⁹, et c'est cette familiarisation du théâtre, ce besoin d'enlever tout mystère au phénomène théâtral, qui rapproche le théâtre de Germain des fêtes de famille.

Histoire de famille aussi, la vaste fresque de Jean-Pierre Ronfard, *Vie et mort du Roi Boiteux*. L'histoire ici, comme chez Germain, est réduite à l'échelle humaine; pendant douze heures, échelonnées sur quatre jours, le public partage la vie de famille des Ragone, devenue un voyage à travers les continents, à l'intérieur de l'histoire. Le spectateur voyage lui aussi, mais avec les comédiens plutôt qu'en face d'eux: pause repas, rencontres amicales entre acteurs et public, tout crée une ambiance familiale semblable à celle du théâtre de Germain. Mais ce qui fait l'originalité de l'entreprise de Ronfard est la juxtaposition de la vie historique de la famille Ragone et de celle, beaucoup plus ordinaire, de la famille Roberge. Il s'agit dans ce dernier cas, comme l'ont remarqué Jean Cléo Godin et Pierre Lavoie, d'un univers qui n'est pas loin de celui des *Belles-Soeurs* de Michel Tremblay²⁰. Car c'est en fin de compte la vie ordinaire qui finit par être historique et la vie historique par être ordinaire.

Quelle importance donner à ce phénomène qui semble se produire tout au long des années 70 et 80? Il s'agirait peut-être, d'une part, d'un effort d'appropriation d'une histoire qui, dans la période qui suit la Révolution tranquille, ne doit plus déterminer l'avenir. S'approprier l'histoire, ce n'est pas l'embellir, ce n'est même pas la regarder telle qu'elle paraît dans les livres hérités d'un passé fortement mis en question. Au contraire, s'approprier l'histoire c'est faire de l'Histoire (avec un H majuscule) son histoire. C'est proprement familiariser l'histoire, la

¹⁹ «Entretiens», *loc. cit.*, p. 36.

²⁰ Préface à la *Vie et mort du Roi Boiteux* de Jean-Pierre Ronfard, Montréal, Leméac, 1981, p. 18.

domestiquer, avant de pouvoir l'intégrer au présent. Il s'agirait aussi, sans doute, dans ce théâtre, d'un décentrement du concept de l'histoire telle qu'elle est vécue, telle qu'elle se fait dans le présent. Ce n'est plus aux grands événements qu'on s'intéresse (exception faite de Ferron), encore moins aux héros jadis proposés par l'abbé Groulx. Même les tractations politiciennes, telles que décrites par un Dubé, par exemple, n'intéressent que peu les dramaturges. Faire de la famille le centre de l'univers dramatique québécois, c'est affirmer le rôle des individus, des familles, et des collectivités dans la création de l'histoire québécoise à venir. L'histoire n'est plus un refuge contre la dure réalité du présent; elle est cette réalité.

Vivien Bosley

Réception et appropriation du théâtre québécois en Alberta

Rapprocher le Québec et l'Alberta dans une discussion culturelle — ou autre, jusqu'au moment des dernières élections — n'est pas chose de tous les jours. Il y a pourtant un précédent dans le numéro du *Canadian Theatre Review* de l'été 1988. Dans une interview avec Denis Salter, Marie-France Bruyère du Théâtre Petit à Petit mentionne l'Alberta dans sa conversation. Ce n'est pas un moment flatteur pour l'Alberta. Dans son image, nous voyons une société en retard de dix ans sur le Québec en matière théâtrale, une société où les hommes pleurent en regardant *Life After Hockey* de Ken Brown et où le peuple a des sensibilités différentes de celles du Québec. Elle reconnaît, pourtant, qu'il y a probablement une certaine réciprocité de situation quand elle dit: «We could put all this backwards and ask someone in Alberta how he sees Quebec theatre»¹. C'est précisément la question que je me propose d'aborder dans cette communication. Je ferai d'abord une esquisse des attitudes de la population en général envers le Québec; ensuite je tracerai le développement récent du théâtre en Alberta, et finalement je discuterai de certaines représentations spécifiques pour préciser la réception publique et critique de deux ou trois des pièces dont la liste est jointe.

Deux événements portant sur les affaires francophones ont mérité de grandes manchettes dans les journaux de l'Alberta récemment. Un des députés du Parlement provincial a essayé de poser une question en français. Les réponses à cette question ont rempli les pages de lettres des lecteurs pendant plusieurs semaines. Presque en même temps, les parents et les élèves des écoles francophones ont fait la grève devant le bureau de la Commission scolaire séparée pour résister à l'intégration des élèves

¹ *Canadian Theatre Review*, n° 55, été 1988, p. 22.

dans le programme d'immersion. Un tel intérêt dans les affaires francophones est rare. La réaction du public était plutôt négative: la réaction officielle encore plus. Le 26 septembre 1988, Don Getty, premier ministre de l'Alberta, proclame que le bilinguisme canadien est une sorte de punition imposée à l'Ouest par le Québec. *Le Franco-Albertain* du 7 octobre commente ainsi cette intervention:

Il est rare qu'un homme public va accumuler tout un tas de bêtises dans une même semaine. Mais en Alberta, on peut compter sur le Premier Ministre pour faire ce tour de force. Le bilinguisme, la loi 72, la Gendarmerie Royale, les subventions fédérales, le Québec, la francophonie albertaine, tout y passe.

Le Québec figure rarement dans la perception publique en Alberta et la réaction publique ne lui est pas sympathique.

Dans la population, il y a quand même un public de théâtre qui a appuyé une floraison scénique inattendue depuis une vingtaine ou une trentaine d'années; c'est donc une floraison qui coïncide avec le foisonnement du théâtre québécois. Quelles sont les caractéristiques des théâtres qui les rendaient accueillants ou pas aux pièces venues du Québec?

À quelques exceptions près, la fondation de toutes les compagnies actuelles date des années 60-70 dans toutes les provinces de l'Ouest. Ce qui nous frappe quand nous examinons les listes des pièces montées par le grand théâtre principal de chaque centre municipal, c'est combien les programmes se ressemblent à Calgary, à Winnipeg, à Victoria. Chacun se sent obligé de monter les derniers succès de Londres ou de New York — donc une série de Stoppard, Ayckbourn, Frayn, Neil Simon, Sam Shepard; un peu de Shakespeare, de Shaw, de Noël Coward, et une ouverture internationale vers Brecht, Ibsen et Tchekhov. La plupart de ces théâtres ont une deuxième production dans le même bâtiment, production qui se dit toujours avant-gardiste malgré le temps: Beckett, Ionesco et, à un niveau différent, Joe Orton et George Walker. Le milieu des années 70, surtout à Edmonton, marque la genèse d'un nombre extraordinaire de petits théâtres. Ces théâtres jouent un rôle capital dans l'histoire du théâtre, car ce sont ces théâtres qui ont permis l'expression d'une voix canadienne. Certaines troupes telles que le Theatre Network et le Workshop West d'Edmonton ont comme mandat de monter exclusivement des pièces soit

écrites par des auteurs de la région, soit développées en création collective par la troupe elle-même. Ces théâtres commandent le respect d'un public enthousiaste et sont reconnus pour leur contribution à la vie culturelle locale et leur intérêt pour les préoccupations du public. La reconnaissance de l'importance de leurs activités se manifeste dans le débat actuel sur les subventions accordées aux théâtres par les municipalités — et qui sont jugées inadéquates par de nombreuses personnes — et, dans certains rares cas, dans un acte d'hommage tel que la Semaine Persephone décrétée par le maire de Saskatoon en janvier 1984, en reconnaissance de la contribution faite par le théâtre local à la vie culturelle de la ville.

Tout ceci pour prouver que le théâtre représente une force vivante dans l'Ouest, qu'il reflète les préoccupations de la société, et qu'il l'incite en même temps à réfléchir sur certaines questions.

Parmi ces questions se trouve la problématique de l'expression de l'identité canadienne et, plus précisément, celle de l'identité de l'Ouest; plus précisément encore dans le contexte de cette communication: est-ce que l'on peut constater un vis-à-vis avec l'identité des autres régions du Canada et est-ce que le théâtre québécois a réussi à s'inscrire d'une façon pertinente dans l'expression culturelle de l'Ouest mieux que l'identité québécoise dans la perception politique de la région? Pour éviter de faire une liste nécessairement fastidieuse de toutes les mises en scène en anglais des pièces québécoises en Alberta, cette étude examinera à titre d'exemple le cas de deux pièces qui nous aidera à préciser certaines tendances dans la réception du théâtre québécois.

Prenons d'abord *les Belles-Soeurs*. La première chose à noter, c'est que cette pièce qui s'est avérée le coup de trompette pour l'expression théâtrale québécoise a dû attendre jusqu'en 1980 pour sa première représentation en anglais en Alberta. Les raisons de ce retard sont multiples: d'abord le fait qu'elle exige quinze actrices; rares aujourd'hui sont les spectacles avec plus de six ou huit acteurs; fréquents ceux qui n'en ont que deux ou quatre. Les théâtres au budget de misère ne peuvent pas payer quinze actrices et rejettent automatiquement les pièces à grande distribution, qui demeurent exclusivement le fait de troupes d'amateurs. C'est pour cette raison que le Walterdale Theatre, théâtre communautaire d'Edmonton qui fête son trentième anniversaire cette saison et qui jouit

d'une réputation solide pour l'expérimentation, l'a mise à l'affiche. J'en étais à ce moment-là la directrice artistique, et ce que nous avons projeté avec Pierre Bokor, directeur artistique du Théâtre Français d'Edmonton, c'était une mise en scène double, avec anglais et français en alternance. Malheureusement, à l'exception de notre Germaine Lauzon, qui est professeure de français, toutes les actrices bilingues venaient du côté français. De plus, les difficultés de décor, de répétitions, de programmation l'ont emporté sur notre bonne volonté et nous avons été obligés de monter deux productions différentes, mais presque simultanées.

En parlant des deux mises en scène et en faisant, en particulier, la comparaison entre les deux, les critiques ont signalé une autre difficulté, celle de la réception. Les échos du succès retentissant des *Belles-Soeurs* au Québec et même à Paris ont eu peu d'effet dans l'Ouest du Canada. L'engagement de Michel Tremblay ne touche pas les Albertains. Les messages nationalistes se dissolvent dans ce que l'on appelle sa perception folklorique. Le public et les critiques savent qu'il existe un rapport entre ce qu'on voit sur la scène et ce qui se passe dans la vie politique du Québec, mais ils ne savent pas l'articuler. Keith Ashwell, dans *The Edmonton Journal* du 23 mai 1980, exprime ainsi ce malaise: «The parallels with what Tremblay perceives theatrically as reality and the need for the referendum, and its result, are as "clear" as can be in this play»; c'est-à-dire, pas clair du tout. Dans *NeWest Review* de mai 1980, Mary Alice Thompson fait une critique comparée des deux spectacles et commente ainsi la façon dont ils se terminent:

The ending Michel Tremblay wrote for the play tends to be far-fetched. Mourning Germaine is comforted by a rain of stamps to the singing of «O Canada». Walterdale preserves this ending and its specific equation of materialism with Canada, but Théâtre Français has provided a more realistic ending with a less obviously political intent. Outside the women chant the words of the catalogue, all the wonderful things that the stamps will buy. This change, re-inforcing the universal at the cost of the specific (if misguided) application, I consider an improvement.

On aurait donc préféré que le message politique soit supprimé. Le message humain en eut été énoncé plus clairement, car sur le plan de la souffrance humaine, les critiques sont d'accord que c'est une pièce signifiante et importante. Dans la version anglaise, Stephen Heatley, le metteur en scène, a choisi précisément de rehausser les éléments stylisés de la pièce avec une chorégraphie élaborée qui évoque un chœur grec et parfois des danses folkloriques américaines.

La barrière idéologique est renforcée par la question de la langue. Si la langue de Tremblay constitue un élément essentiel de son expression de révolte contre le *statu quo*, cet élément est imperceptible à un public qui n'a accès qu'à une traduction. Comme dit Ashwell à ce sujet: «I think a lot must be lost in the translation of the picturesque and crudely blunt and aggressive language of an archetypal French-Canadian play».

Malgré la distance géographique, idéologique et linguistique qui sépare un public albertain de sa forme originale, les critiques perçoivent dans la pièce des éléments avec lesquels ils s'identifient. Mary Alice Thompson l'exprime ainsi: «The realism and fantasy combine to give a marvelously complex picture of the energy and suffocation of these women's lives»; et pour Ashwell, c'est «a richly descriptive, turbulent play».

L'image d'une vie familiale turbulente, qu'on retrouve dans la plupart des pièces de Tremblay, domine la perception du théâtre québécois en Alberta. Il y a pourtant une autre image qui s'impose à l'imagination publique. Si l'on examine la liste des pièces jouées, on verra que celles qui l'ont été le plus souvent — et qui contiennent donc des éléments qu'on veut s'appropriier — sont *Hosanna* et *Damnée Manon, sacrée Sandra*. *Hosanna* fait son début sur les tréteaux de l'Alberta en 1974, et la représentation la plus récente date de 1983. Est-ce que nous pouvons constater un changement dans le climat public au cours de ces neuf ans? La réponse à cette question est plutôt paradoxale si nous nous fions à la critique; on a l'impression que les professionnels sont restés à la traîne du public dans ce domaine. Dans un article de *The Albertan* du 12 décembre 1974, Paul Hepher mentionne la distance nécessaire imposée par la traduction, mais parle du caractère rhapsodique de la pièce et de sa

mise en scène. Il croit prudent, pourtant, d'avertir le public de l'aspect choquant de la pièce:

You don't have to worry about trash or filth being staged at the University Theatre. *Hosanna* is much too good a play (and for that matter much too moral a play) for those descriptions to fit.

Mais il continue:

Hosanna is a contemporary play with a contemporary message and the Alternative Theatre Company should be congratulated for staging it for the calibre of the production².

Les mêmes félicitations figurent dans la critique du *Calgary Herald* de la même date. Jamie Portman commence par critiquer les gens qui s'étaient opposés à l'idée de voir représenter *Hosanna* à Calgary:

Michel Tremblay's celebrated play *Hosanna* has arrived safe and sound in Calgary putting to shame those local personages who recently indulged in such hand-wringing over the propriety of giving it a public performance at all.

Il fait la distinction entre l'effet superficiel et la signification profonde de la pièce:

For all the notoriety which *Hosanna* seems to enjoy in some circles, it is by no means a sensationalistic vehicle unless those responsible for its staging wish it to be so [...] As a play, *Hosanna* is pretty blatant in itself, but it can also be remarkably compelling, given a production of sensitivity and integrity.

² «Contemporary» se traduit par «shocking» dans le vocabulaire critique du théâtre.

Ayant critiqué le public pour ses idées bornées et loué les qualités de la pièce, Portman rend son jugement final: «Yet when all is said and done, *Hosanna* is still soap opera.»

Trois ans plus tard, les critiques se croient obligés encore une fois de faire des commentaires sur le niveau de sophistication de la société théâtrale et du public. Robert Greenwood, dans *The Albertan* du 16 décembre, loue la pièce aux dépens d'un théâtre conservateur que remet en question un public éveillé et exigeant:

My only regret is that Theatre Calgary hadn't been courageous enough to do this kind of things before; that it has, in a very real sense, waited for the audience to come to it rather than going out and challenging them sooner. Theatre, good theatre, is ahead of its time. It's rough and rugged. It's unblinking and uncompromising. It is unfortunate that this choice, on a season which has been described as one «that could be the envy of any regional theatre group», is better-late-than-never.

Eric Dawson, dans le *Calgary Herald*, réagit d'une façon plus violente et beaucoup plus négative:

No-one walked out, no-one booed and there was hardly a murmur of distress at the scatological nature of the text... When it was over, one fine woman felt called upon to whisper in my ear as I left the QR Centre that, with this production, theatre in this city has finally come of age. Nonsense. This vile little melodrama may have broken the barriers against the aggressive presentation of a homosexual milieu on the stages of this country upon its première in 1973 but four years later it serves no other purpose than to grate of the sensibilities of every man and woman with a remote claim to sentience.

Et pour finir, il fait écho à la conclusion de Jamie Portman, selon lequel la pièce n'est rien de plus qu'un «soap opera».

À Edmonton, la situation est différente à cause du public, qu'on sent moins susceptible, ou de la critique qui est moins moralisatrice. Keith Ashwell, dans *The Edmonton Journal* du 13 janvier 1976, ne traite pas de la mise en scène de *Hosanna* au Citadel Two comme d'un exercice visant à épater les bourgeois, ni ne condamne les spectateurs dont les horizons sont limités:

What Tremblay [...] does is perform a beautifully crafted vivisection; what we recognise amongst all that pulsing mess is nothing less than flesh and blood. And there's the rub! What an intense play. What insight, what natural development of dialogue and what a command of conversation.

Ce qu'il souligne, c'est l'universalité de la pièce, non la spécificité géographique ou culturelle:

[...] at some time or other I think we've all had a sneaky curiosity about sexual duality. Of this, with infinite subtlety, Tremblay reminds us before getting our consciences off the hook by the sight and sound of such floundering «degeneration».

Les critiques semblent avoir oublié cette représentation quand ils discutent de la deuxième mise en scène de la pièce en 1983, au Workshop West. Chez Lynne van Luven, dans un article du *NeWest Review* de mars 1983, nous observons le ton de condescendance utilisé à Calgary:

Gerry Potter has not directed the play as perfectly as he might have, but he must be praised for daring to do so at all in this still-sexually and politically conservative city.

John Charles, dans *The Edmonton Sun* du 18 février 1983, élève la pièce au-dessus des préjugés réels ou imaginaires du public pour la discuter dans des termes proprement théâtraux. Il aime la pièce, mais pas sa mise en scène:

[...] Workshop West's production is drably solemn. They're not giving us entertainment, they're giving us «culture». And much of Michel Tremblay's beautifully constructed play becomes tedious in the process» (18 février 1983).

Dans la perception albertaine, le théâtre québécois constitue un défi. Ne pas le relever revient à refuser de se confronter aux vérités essentielles de la vie théâtrale. Mais l'important, c'est cette vérité essentielle et universelle, pas nécessairement québécoise ou autre; et si l'on réagit favorablement à ces pièces, c'est parce qu'elles sont de bonnes pièces, tout simplement.

Citer la critique est facile. Rendre compte de la réception publique s'avère plus difficile. Faisant moi-même partie de ce public, je refuse de le considérer comme aussi borné que la critique veut nous le faire croire. Comme nous l'avons vu, il faut qu'une pièce — venue du Québec ou d'ailleurs — sache dépasser les frontières linguistiques et culturelles qui s'imposent. Mais je ne vois aucun signe que l'Alberta ne soit pas tout à fait disposée à s'appropriier les pièces de ce genre. Historiquement, ce à quoi le public albertain s'attend du Québec, c'est la mise en cause de certaines de ses valeurs et une expression puissante et directe. La nouvelle vague d'importation vient d'arriver. *Being at Home With Claude* de René-Daniel Dubois a connu un grand succès au Phoenix Theatre d'Edmonton, en mars 1988. Liz Nicholls accueille favorablement la pièce et fait un commentaire intéressant sur son soi-disant «message politique» dans *The Edmonton Journal* du 13 mars:

I don't pretend to understand, as some critics have evidently written, that the play, set in 1987, is a kind of «Quebec political allegory».

Elle souligne au contraire l'aspect universel de la pièce:

To see *Being at Home With Claude* is to be reminded, graphically, and with a sort of romantic exuberance, of the life of the passions that burn under the grimy surface of modern life. It's not that people lead desperately impoverished lives that will make you weep. It's their infinite capacity for love and dignity.

L'appropriation de pièces de ce genre continuera sûrement, et même si le portrait du Québécois fictif qui se présente sur la scène ne correspond nullement à celui du Québécois moyen, au moins c'est un portrait qui s'exporte et qui peut être approprié dans l'Ouest lointain.

Pièces québécoises présentées en traduction en Alberta.

Jean Barbeau, *Solange*: Edmonton, Citadel Theatre, février 1978. Calgary, Theatre Calgary, janvier 1981. Edmonton, Coyote Theatre, Fringe Festival, août 1985.

Denise Boucher, *The Fairies are Thirsty*: Edmonton, Northern Light Theatre, avril 1982.

Marcel Dubé, *A Time of Lilacs*: Edmonton, Studio Theatre, novembre 1966. *The White Geese*, Edmonton, Studio Theatre, mai 1974.

René-Daniel Dubois, *Being at Home with Claude*: Edmonton, Phoenix Theatre, mars 1988.

Gratien Gélinas, *Yesterday the Children were Dancing*: Edmonton, Citadel Theatre, avril 1972.

Robert Gurik, *Api 2927*: Edmonton, Citadel Theatre, janvier 1979.

Roland Lepage, *le Temps d'une vie*: Edmonton, Workshop West, mai 1979.

Théâtre PARMINOU, *Intimate Invasion*: Edmonton, Workshop West, novembre 1987.

Michel Tremblay, *Albertine in Five Times*: Edmonton and Calgary, Taragon Theatre Production, septembre 1986.

Michel Tremblay, *les Belles-Soeurs*: Edmonton, Walterdale Theatre, mai 1980.

Michel Tremblay, *Bonjour, là, bonjour*: Edmonton, Studio Theatre, mai 1979.

THÉÂTRE QUÉBÉCOIS EN ALBERTA / 151

Michel Tremblay, *Damnée Manon, sacrée Sandra*: Edmonton, Theatre 3, janvier 1980. Calgary, Lunch Box Theatre, avril 1981.

Michel Tremblay, *la Duchesse de Langeais*: Edmonton, Fringe festival, août 1985.

Michel Tremblay, *Forever Yours, Marie-Lou*: Edmonton, Citadel Theatre, mars 1975. Theatre Calgary, 1984.

Michel Tremblay, *Hosanna*: Edmonton, Citadel 2, janvier 1976. Calgary, Alternative Theatre Co., décembre 1974. Theatre Calgary, décembre 1977.

Michel Tremblay, *The Impromptu of Outremont*: Edmonton, Northern Light Theatre, septembre 1984.

Michel Tremblay, *Surprise, Surprise*: Calgary, Lunch Box Theatre, octobre, 1977. Edmonton, Workshop West, novembre 1980.

Alonzo Le Blanc

L'institution théâtrale francophone à Montréal au début du XX^e siècle

J'aurais le goût de commencer cet exposé en vous lisant une anecdote tirée du volume *Si j'ai bonne mémoire* de Sacha Guitry, où cet homme de théâtre raconte sa vie, son enfance, sa jeunesse, mais aussi sa carrière et la connaissance qu'il avait acquise de plusieurs hommes, je devrais dire aussi de plusieurs femmes de théâtre. Il avait connu Alfred Jarry, grâce à un ami commun, Eugène Demolder. Jarry vivait dans une mesure pitoyable au bord de la Seine, à la Demi-Lune, près d'Essonnes. Sacha Guitry raconte ceci:

Jarry était doué d'une grande adresse à l'arc et à la sarbacane, aussi bien qu'au pistolet. Monté sur le toit de sa maison, il s'amusait un jour à «tirer» les pommes d'une voisine. Elle poussa des cris:

— Arrêtez, misérable, vous allez tuer mes enfants!

Il lui répondit:

— Je vous en ferai d'autres, Madame!¹

Pour un colloque intitulé «Mémoire et appropriation», voici une forme étrange d'appropriation! Si les auteurs des divers répertoires nationaux vivaient, ne peut-on pas imaginer chez eux, devant toute interprétation nouvelle de leur oeuvre, une réaction de même nature: «Arrêtez, misérable, vous allez tuer mes enfants!» Et de se faire répondre: «Je vous en ferai d'autres!»

¹ Sacha Guitry, *Si j'ai bonne mémoire*, Paris, Plon, 1934, p. 185.

Le sujet de ma communication, c'est de montrer comment la collaboration entre comédiens français et comédiens canadiens-français a rendu possible, au tournant du siècle, vers 1900, l'implantation à Montréal d'une institution théâtrale francophone permanente. Or tel est, à peu de choses près, le sujet traité au début de ce colloque par mon collègue Jean-Marc Larrue et sur lequel il est revenu hier soir lors de son intervention auprès des participants de la table ronde. Pour rendre justice à monsieur Larrue, il faut dire que le sujet lui appartient de droit: il a fait une thèse de 1000 pages sur *l'Activité théâtrale à Montréal de 1880 à 1914* où il décrit dans les détails la mise en place, dans cette ville, d'une institution théâtrale francophone permanente. Il faut ajouter que j'ai été un lecteur privilégié de cette thèse, comme membre du jury de soutenance et que, avec la permission de son auteur ici présent, je risque à la fois de m'en souvenir et de me l'approprier, c'est-à-dire de l'adapter, avec le sens possible d'une modification². Cette recherche de monsieur Larrue contribue puissamment à clarifier l'un des moments importants de la vie théâtrale en ce pays. Et ce que j'esquisse ici, c'est une mise en parallèle Laroche/Larrue, c'est-à-dire du chapitre IV des *350 ans de théâtre au Canada français* de Jean Béraud: «Essais de troupes permanentes»³, et des données nouvelles fournies par monsieur Larrue sur la même période.

Jean Béraud dans ce chapitre évoque, selon sa manière habituelle, plusieurs phénomènes concomitants:

1. Les visites de grandes comédiennes et de grands comédiens français ou européens: Salvini, Mounet-Sully, mesdames Segond-Weber, Jane Hading, Rhéa, Réjane, Jane May, Sarah Bernhardt et autres, qui présentent presque tous leurs spectacles sur la scène de l'Académie de Musique.

² J'éviterai de tomber ici dans l'emploi régionaliste qu'on fait de ce mot en Belgique, où «appropriation» signifie «nettoyage», et où «approprier» signifie «rendre propre, convenable à un usage, à une destination particulière».

³ Jean Béraud (pseud. de Jacques Laroche), *350 ans de théâtre au Canada français*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1958, pp. 83-106.

2. L'inauguration de plusieurs salles de théâtre: le Monument National (24 juin 1893), le Théâtre de l'Opéra français (2 octobre 1893), le Her Majesty's (novembre 1898); et l'existence éphémère de plusieurs théâtres: le Théâtre des Variétés, le Bijou, le Théâtre de la Renaissance, ainsi que la «confusion» qui régnait dans la situation théâtrale à Montréal «au moment où s'ouvre le siècle nouveau»:

Le théâtre professionnel qui se donne à Montréal est surtout anglais. Cependant les jeunes Montréalais de langue française ont un goût prononcé pour le métier de théâtre, et de partout surgissent des comédiens professionnels et amateurs d'origine canadienne, aux Variétés, à la Renaissance, etc.⁴

3. Béraud consacre deux pages au phénomène des «Soirées de famille», qui dura de 1898 à 1901, au Monument National, sous la direction d'Elzéar Roy: «On y apprit à soigner son langage, on y acquit un certain goût pour la littérature et le théâtre.» Dans la même foulée, il décrit la prolifération des Cercles d'amateurs en différentes villes du Québec⁵.

4. «L'événement de l'année, note Béraud, c'est la fondation [par Julien Daoust], sur le site qu'il occupe encore comme cinéma, du National, premier théâtre français construit à Montréal, le dimanche 12 août [1900]», et présentant ce soir-là une «troupe composée des meilleurs artistes de Montréal»⁶. Il raconte le succès de ce théâtre grâce à la direction artistique du Français Paul Cazeneuve.

5. Par la suite, en fin de chapitre, Béraud décrit brièvement l'apparition d'un répertoire national: les pièces de Rodolphe Girard, de Germain Beaulieu, de Louis Guyon, de Louvigny de Montigny, d'Arthur Geoffrion, de Laurent-Olivier David et de Louis Fréchette, dont la *Véronica* sera créée le 2 février 1903.

⁴ *Ibid.*, p. 93.

⁵ *Ibid.*, pp. 91-92.

⁶ *Ibid.*, p. 94.

6. Il souligne, en un paragraphe, le phénomène des revues théâtrales, oeuvres d'inspiration locale (v.g. *Montréal à la cloche*, *Montréal-Printemps*) jouées par des interprètes français et canadiens-français, qui obtiennent la faveur du public grâce à l'initiative des frères Delville, précurseurs du genre à Montréal. On sait que la revue aura bonne fortune à Montréal dans les années subséquentes et sera à l'origine de l'oeuvre dramatique de Gratien Gélinas.

Les deux phrases les plus typiques de ce chapitre de Béraud sont celles-ci, souvent citées:

La vie théâtrale était devenue intense, c'était un va-et-vient continu d'acteurs entre les provinces de France et les scènes de Montréal et de Québec; le public accourait sans se faire prier vers des salles inconfortables où il prenait fort à coeur tout ce qui se passait sur scène, attendant même les traîtres à la sortie des artistes pour leur exprimer son mépris en termes non équivoques; les mises en scène se faisaient dans les conditions les plus difficiles, les plateaux étant petits [...].

Il y avait aussi cette passion du théâtre qui, avant la grande vogue de l'automobile et du cinéma, avant l'avènement de la radio et de la télévision, retenait pour toute une saison un public d'habitues. Ce fut bien, quoi que l'on puisse penser de la qualité de ce qu'on y donnait, l'âge d'or du théâtre à Montréal⁷.

Dans sa thèse, Jean-Marc Larrue reprend point par point tous ces aspects ou segments de la vie théâtrale. Il montre, avec à propos, comment ce mouvement s'inscrit dans un ensemble plus vaste, dont les fondements sont d'ordre socio-économique. Une crise économique sévit en Occident depuis une dizaine d'années. En Europe, il y a surabondance de productions et d'artistes. L'offre est supérieure à la demande. À New York, la situation est à l'opposé: la demande a «progressé en quantité et en qualité plus rapidement que l'offre de spectacles». New York, vers 1895, compte 1.800.000 habitants et comprend cinquante-cinq théâtres que

⁷ *Ibid.*, p. 97.

l'institution locale était incapable d'alimenter en oeuvres et en interprètes. Cette insuffisance était accentuée par la frénésie des consommateurs qui, dans le domaine du théâtre comme dans celui de la consommation courante, avaient érigé en dogme la quête de la nouveauté. L'ère de l'inédit, de l'original s'ouvrait aux dépens des oeuvres et des artistes consacrés⁸.

Paris et Londres demeurent les principaux centres de production et New York, note Jean-Marc Larrue, «se contentant d'un rôle de reproductrice, était surtout perçue comme la porte d'entrée à un colossal marché de consommation»⁹. La conséquence de cette «différence» fut l'importation massive de spectacles et d'interprètes européens par les hommes d'affaires américains.

Quel rapport entre cette situation et la vie théâtrale à Montréal? Paris et Londres devinrent la foire d'empoigne des agents américains pour obtenir des vedettes. Les stars, les étoiles augmentèrent leurs exigences. La conséquence: les agents de production américains constituent un *syndicate*, une sorte de cartel contrôlant les réseaux de distribution et dont l'action se fit sentir à Montréal. Selon Larrue, c'est l'action du *Syndicate* qui entraîne, entre autres, la fermeture du Théâtre de l'Opéra français en 1896. À ce moment, le *Syndicate* contrôle trois des quatre grands théâtres de Montréal¹⁰.

Les francophones de Montréal, «plutôt insensibles à la crise et à cette évolution», durent bientôt «se rendre à l'évidence qu'il n'y avait plus de scène française à Montréal, ou du moins, qu'il n'y avait plus de scène professionnelle». «Le départ soudain des artistes de l'Opéra créait une vacance [...]» qu'il fallait combler. Les anciens de la Compagnie Franco-canadienne, quelques amateurs et des Français fraîchement débarqués, «tentèrent quelques regroupements sous l'égide des grandes sociétés et effectuèrent certaines démarches»¹¹.

⁸ Jean-Marc Larrue, *l'Activité théâtrale à Montréal de 1880 à 1914*, Université de Montréal, inédit, 1988, pp. 482-483.

⁹ *Ibid.*, p. 483.

¹⁰ *Ibid.*, p. 515.

¹¹ *Ibid.*, pp. 516-517.

Le Monument National, érigé et inauguré en 1893 grâce à l'action de Laurent-Olivier David, président de la Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal, devient un lieu culturel important. Le 1^{er} juin 1896 la grande cantatrice Emma Albani y donne un récital. Dix jours plus tard, l'Union des Commis-Marchands y joue *la Voleuse d'enfants* de d'Ennery, où se signale pour la première fois Léon Petitjean, jeune acteur français fraîchement débarqué. À l'automne 1896 débutent au Monument National des cours de diverses disciplines. En 1897, Antoine Bailly, ingénieur français, y donne des cours de mécanique industrielle; il y fait la rencontre de Petitjean qui l'invite à se joindre à un groupe d'amateurs pratiquant la pièce *Rocambole*. La pièce fut un succès et marque le début de la carrière théâtrale de Bailly, qui prit le nom de Godeau. Ainsi que le note Béraud, Petitjean «fit partie de toutes les troupes qui, aux environs de 1900, assurèrent l'établissement de nos scènes permanentes»¹². Il oublie de noter que Petitjean sera le co-auteur, avec Henri Rollin (pseudonyme de Willie Plante, un Canadien) du mélodrame *Aurore, l'enfant martyre*, créé en janvier 1921; selon le témoignage de Marc Forrez (pseudonyme d'Émile Asselin), il en coucha sur papier la première partition, car il était plus lettré que Plante¹³. Quant à Godeau, après l'inauguration du Théâtre des Variétés en novembre 1898, il fut en un sens l'un des pères du théâtre à Montréal, c'est-à-dire, ainsi que le note Béraud, l'un des animateurs les plus importants de toutes les aventures théâtrales, «pendant près d'un demi-siècle»¹⁴.

La jonction entre ces deux hommes, auxquels s'associèrent Oswald Chaput et des professionnels canadiens tels que Jean-Paul Fillion, Joseph-Sergius Archambault dit Palmieri, Elzéar Roy et d'autres, aboutit à la fondation du Théâtre des Variétés (inauguré le 21 novembre 1898), puis à celle du Bijou et du Renaissance, de brève existence, mais lieux d'effervescence et chaînons essentiels d'une continuité théâtrale francophone. Le Théâtre des Variétés, par exemple, du sixième rang qu'il occupe au

¹² Jean Béraud, *op. cit.*, p. 89.

¹³ Léon Petitjean et Henri Rollin, *Aurore l'enfant martyre*, Montréal, VLB éditeur, 1982, p. 51.

¹⁴ Jean Béraud, *op. cit.*, p. 89.

début de son existence, devient en 1898-1899 «le second théâtre de la ville par le nombre de productions (40) et de représentations (316)»¹⁵.

Ces initiatives rendirent possible la fondation du Théâtre National en 1900 par Julien Daoust (objet d'une communication de Denis Carrier à ce colloque), et l'action artistique décisive de Paul Cazeneuve qui marque, à notre avis, le début d'une forme d'institution théâtrale francophone permanente à Montréal.

Le phénomène des «Soirées de famille», de 1898 à 1901, contribua à accentuer la vitalité du théâtre et, malgré le caractère amateur de ses productions, à lui donner une sorte de légitimation auprès du public et de la société «bien-pensante», recevant pour la première fois l'acquiescement des autorités religieuses (Mgr Bruchési). Larrue montre bien que l'un des apports intéressants de ces «Soirées» fut, sur 73 productions, la création de 36 pièces françaises nouvelles, connues grâce au séjour d'Elzéar Roy à Paris au cours de l'été 1900, qui «en revient avec une quantité phénoménale de textes dramatiques»¹⁶.

Si nous résumons les différentes données de Béraud et de Larrue, qui ressortent des pages précédentes, nous constatons que:

1. Les visites des grandes comédiennes et comédiens français contribuent à former le goût du théâtre et à maintenir à Montréal des auditoires francophones intéressés à la vie théâtrale.

2. La restructuration de l'institution américaine sous la domination du *Syndicate* a entraîné la disparition du Théâtre de l'Opéra français et a eu comme premier effet de suspendre l'activité théâtrale francophone à Montréal.

3. Le départ des artistes permanents de l'Opéra et l'apparition de salles nouvelles (Monument National, Variétés, Théâtre National, salle Poiré/Delville, etc.) ont permis aux artistes et aux animateurs locaux de

¹⁵ Jean-Marc Larrue, *op. cit.*, p. 500.

¹⁶ *Ibid.*, p. 534.

se faire valoir, pour répondre aux demandes du public qui exige maintenant du théâtre français.

4. Le Monument National a joué un rôle symbolique comme lieu théâtral ouvert à des initiatives diverses (même anglophones), mais aussi un rôle catalyseur permettant, par exemple, la rencontre entre Petitjean et Godeau et l'appropriation d'un répertoire théâtral français contemporain.

5. L'apparition d'entrepreneurs francophones tels que Oswald Chapat, Julien Daoust, Georges Gauvreau et autres est symptomatique. Les fondations faites par ces gens constituent un creuset qui favorise des regroupements d'artistes et une collaboration entre comédiens d'origine française (Petitjean et Godeau) et comédiens d'origine canadienne-française (Filion, Archambault, Verteuil, Daoust et autres).

6. Les premières pièces québécoises notables jouées au Théâtre National furent mises en scène avec la collaboration de comédiens français qui aidèrent ainsi la collectivité québécoise à se représenter elle-même sur scène.

7. Même si la dimension mimétique (contenant et contenu) caractérise les pièces canadiennes qui apparaissent à cette époque chez Guyon, Fréchette, Girard et autres, l'apparition du phénomène des revues ouvre la porte à une observation des réalités d'ici et à la mise en place, à plus long terme, d'un répertoire d'essence populaire qui conduira, dans les décennies subséquentes, à la naissance de la dramaturgie québécoise.

8. Sous l'apparente discontinuité des éléments relevés par Béraud, puis par Larrue, sur la vie théâtrale montréalaise de ce tournant du siècle, s'instaure une continuité qui fera son chemin. Ainsi Antoine Bailly, dit Godeau, sera l'un des premiers metteurs en scène du Québec (au sens moderne de ce mot, note Larrue). Il contribuera à former, entre autres, sa propre fille Marthe Thiéry, épouse d'Albert Duquesne, pilier de la troupe Barry-Duquesne (et Barry, on le sait, marquera Gélinas), ainsi que Jean-Paul Filion qui, plus tard, au milieu des années 1930, au Collège Saint-Laurent, fera connaître au jeune Père Émile Legault, futur fondateur des Compagnons, les principes de la fameuse «mise en scène poin-

tée»... qu'il adapta, plus qu'il ne l'adopta, à son pouvoir personnel d'animation et de saltation.

Peut-on parler de la naissance d'une véritable «institution» théâtrale francophone permanente à Montréal au tournant du siècle? Je crois que oui. Mais il faudrait reprendre ces propos par la base, en précisant ce que l'on entend par institution. Alors le bon (Bour)dieu dans le paradis, comme Jarry sur son toit, lâcha le mot «institution», et tous les singes se mirent à grimper dans les arbres en criant: «Institution! Institution!» — Tut! Tut! Définir ce mot ici ferait l'objet d'une autre communication...

Lucie Robert

Pour une histoire de la dramaturgie québécoise

On ne peut pas dire que l'on se soit jusqu'ici véritablement intéressé à faire l'histoire de la dramaturgie québécoise. Il y a bien eu quelques études qui ont pris le texte de théâtre comme objet premier de leurs réflexions. Ainsi, parmi les plus connus et les plus intéressants, les deux volumes de Jean Cléo Godin et de Laurent Mailhot, *le Théâtre québécois* (1970) et *Théâtre québécois II* (1980), présentent une série d'articles portant sur la dramaturgie, articles de qualité, mais qui demeurent essentiellement une galerie de tableaux qui ne sauraient remplacer une histoire. Consacrés à la dramaturgie contemporaine, les deux volumes ne remontent pas avant *Tit-Coq* et ils esquissent à peine les relations entre les textes étudiés. On ne peut toutefois reprocher à Jean Cléo Godin et à Laurent Mailhot de n'avoir pas écrit l'histoire qu'ils n'ont jamais prétendu faire. Plus délicate est l'appréciation du cinquième tome des *Archives des lettres canadiennes* paru en 1977 et consacré au *Théâtre canadien-français*. Le livre est un ouvrage collectif, composé d'une série d'articles d'ordres divers, suivi d'une collection d'analyses, d'entrevues et de portraits puis d'une bibliographie. La perspective historique y est cependant réduite, dans la composition du livre, à l'ordre chronologique qui classe les sujets d'articles. L'absence de perspective historique dans la section qui concerne la dramaturgie, l'absence de liens entre les chapitres, ravalent l'ensemble à une galerie de portraits. Les *Archives des lettres canadiennes* représentent un fort utile instrument de travail, là était d'ailleurs sa fonction première, mais elles ne sauraient non plus tenir lieu d'une véritable histoire.

Par sa définition même et le mode de fabrication de ses cinq tomes parus entre 1978 et 1988 pour rendre compte de la production littéraire du Québec depuis 1534 jusqu'en 1975, le *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec* s'est interdit lui aussi tout développement d'une perspective historique qui soit autre chose qu'un ordre chronologique ou diachronique. Collection de comptes rendus qui permettent d'accorder une impor-

tance à chaque écrit analysé tout en relativisant l'ensemble des oeuvres les mieux connues, le *DOLQ* ne quitte guère le point de vue littéraire qui était le sien à l'origine. Les quelques pages consacrées, dans l'introduction à chaque tome, au théâtre et à la dramaturgie présentent bien une ébauche, des hypothèses, mais elles demeurent largement insuffisantes dans l'étude de notre dramaturgie et soumises à la vision d'ensemble de la littérature. Autrement, dans l'étude de la dramaturgie québécoise, nous disposons de quelques monographies, celles de Maximilien Laroche, de Michel Bélair, du dictionnaire d'Alain Pontaut, des recueils de chroniques de Martial Dassylva et de Yerri Kempf, d'un numéro d'*Études françaises*, «Théâtre des commencements» (1979), de la *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, «le Théâtre» (1983), d'*Études littéraires*, «Théâtre québécois: tendances actuelles» (1985), des dossiers que *Voix et Images* a consacrés à Jean-Claude Germain et à Michel Tremblay, d'un ensemble d'articles publiés dans l'*Annuaire théâtral* et surtout dans les *Cahiers de théâtre Jeu*, mais le plus souvent dispersés dans l'ensemble des périodiques culturels québécois. Quel que soit l'intérêt de ces textes — certains sont des révélations, d'autres de simples notes — nous en sommes toujours à la galerie de portraits ou à la collection de comptes rendus¹.

Dans la compréhension plus globale de la dramaturgie québécoise, les sémioticiens et les sémioticiennes ont parfois fait des percées intéressantes. Les travaux d'Annie Brisset, de Josette Féral, de Louis Francoeur, de Dominique Lafon ou de Louise Vigeant, entre autres, ont permis d'énoncer un certain nombre d'hypothèses, quoique là aussi l'effet de dispersion dans l'étude du corpus, effet causé d'abord par l'aspect théorique des préoccupations, se soit fait sentir.

Paradoxalement, c'est hors du Québec que l'intérêt pour l'histoire de la dramaturgie s'est le plus manifesté. Peut-être est-ce parce que le texte est tout ce qui reste du théâtre québécois hors des frontières. Jacques Cotnam et Pierre Gobin ont chacun publié des études diachroni-

¹ J'ai volontairement éliminé de cette liste les ouvrages généraux portant sur la littérature québécoise et traitant notamment de dramaturgie non parce qu'ils manquent d'intérêt, mais parce qu'ils n'offrent pas une réflexion sur la dramaturgie comme écriture spécifique.

ques utilisant comme vecteurs la contestation politique dans le premier cas et les figures du fou dans le second. En anglais, quoique pas toujours par des anglophones, nous avons eu plus récemment les livres d'Élaine Nardocchio, de Jonathan Weiss et de Léonard Doucette qui s'intéressent tous trois aux manifestations du nationalisme et des monographies de Renata Usmiani sur Gratien Gélinas et sur Michel Tremblay.

J'arrête ici cet état de la question en m'excusant d'avance auprès de tous ceux et de toutes celles que j'aurais omis de citer. En regard de la proposition que j'ai énoncée en guise de titre à cette communication, «Pour une histoire de la dramaturgie québécoise», trois problèmes généraux demeurent importants.

Le premier est la fragmentation de notre lecture de la dramaturgie québécoise, lecture faite essentiellement de comptes rendus et de chroniques, d'articles, de monographies. Le *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec* et les *Archives des lettres canadiennes* ont, en outre, publié d'importantes bibliographies qui s'ajoutent aux répertoires préparés par Édouard G. Rinfret, Renée Legris, Pierre Pagé et quelques autres. Il me semble qu'il est temps de passer aux analyses et même d'envisager des problématiques qui dépassent celles du repérage du corpus et de l'actualité théâtrale.

Le deuxième problème concerne l'absence d'une perspective historique sur notre dramaturgie qui semble continuellement se lire au présent. La grande majorité des travaux porte sur le théâtre contemporain, sur la jeune dramaturgie, celle qui est «en-train-de-s'écrire». Rares sont les études qui remontent aux textes qui précèdent ceux de Michel Tremblay, quelques-uns allant jusqu'à *Tit-Coq*, c'est-à-dire qu'elles couvrent une dramaturgie qui porte toutes les marques d'une contemporanéité d'après-guerre, y compris celle du professionnalisme. Ceux et celles qui consacrent une partie de leur temps au texte de théâtre souffrent du même symptôme de l'anhistoricité que les autres spécialistes de théâtre condamnés par le présent de la représentation, par les impératifs de cette représentation, à actualiser plutôt qu'à analyser le texte dramatique. Il faut bien reconnaître à ce propos que Jean-Claude Germain est le seul à avoir tenté de saisir la distance et le sens de la distance qui séparent la

dramaturgie d'avant-guerre de celle qui s'est écrite dans le prolongement de la Révolution tranquille. Mais cela a donné d'autres textes dramatiques.

Celles des analyses dont nous disposons, et là est le troisième problème, sont également marquées par la formation littéraire de leurs auteur-es. Elles ne prêtent que peu d'attention à la dimension spectaculaire du texte de théâtre. On a pris un peu trop à la lettre la proposition d'Anne Ubersfeld, de lire le théâtre, écrit-elle, «comme un roman», (ce qu'elle ne fait pas elle-même heureusement) en se concentrant sur le récit, sur les personnages, sur les thèmes. La dramaturgie reste ici sous l'emprise de la tradition francophone de la sémiotique narrative développée pour rendre compte des récits.

Autrement dit, la dramaturgie souffre de sa double appartenance institutionnelle qui la lie d'une part au théâtre et aux études théâtrales, où elle n'est qu'un des éléments de la représentation, et d'autre part, à la littérature et aux études littéraires, où elle n'est qu'un genre parmi les autres, pas même le plus intéressant pour des pratiques d'analyse centrées le plus souvent sur le récit. Une histoire de la dramaturgie suppose ainsi qu'on s'intéresse aux enjeux, aux problématiques et aux ruptures qu'elle manifeste. Pour une pièce dont on dit qu'elle est la première du répertoire québécois, dont on dit qu'elle fonde la dramaturgie québécoise contemporaine, *Tit-Coq* n'a reçu qu'une bien mince attention. Et qui a jamais porté un intérêt quelconque aux variantes qui distinguent les deux éditions des *Belles-Soeurs*? Il me semble que la dramaturgie mérite mieux que cette marginalisation.

Faire l'histoire d'une chose c'est la voir dans ses contradictions propres, inscrite dans un temps et un lieu donné. C'est en comprendre la singularité, analyser ses conditions d'émergence, mettre au jour son mode d'existence particulier, déceler les conditions de son dépérissement. Faire l'histoire de la dramaturgie québécoise ne saurait donc se réduire à une mise à jour de *350 ans de théâtre au Canada* de Jean Béraud, paru en 1958, et qui énumère chacun des textes présentés sur les scènes québécoises en les caractérisant en quelques mots. Cela ne saurait non plus se confondre avec la rédaction d'un chapitre d'une nouvelle histoire de la littérature québécoise ni même avec la composition d'un quelconque récit qui tracerait l'évolution du genre.

Faire l'histoire de la dramaturgie québécoise c'est en tout premier lieu prendre conscience de l'existence d'un objet spécifique, un objet «dramaturgie», en tant que forme d'expression particulière qui sert à dire des choses qui ne pourraient pas l'être autrement. Qu'on appelle cette forme spécifique un «genre» si on veut. Pour l'instant je ne m'avancerai ni dans la critique de cette notion, ni même dans une définition précise de ce qu'est la dramaturgie, travail qui reste à faire, mais qui aurait avantage à s'alimenter notamment aux travaux d'Anne Ubersfeld sur le texte dramatique et de Jeannette Laillou Savona sur la dramaturgie en tant qu'acte de parole où le perlocutoire aurait une fonction tout à fait particulière².

En effet, l'enjeu premier de toute dramaturgie réside dans l'usage qu'elle fait du langage et de la parole. Elle manifeste tout aussi bien un référent que les rapports de force entre les personnages, les contradictions entre l'oralité et l'écriture. Le mode particulier d'échange verbal que la dramaturgie institue entraîne une analyse des relations entre les personnages, entre les personnages et le public, entre l'auteur-e et ses personnages, entre l'auteur-e et le public. Ainsi, *l'Anglomanie ou le Dîner à l'anglaise* de Joseph Quesnel, écrite au début du dix-neuvième siècle, questionne les velléités d'assimilation des classes dominantes au Québec. *Félix Pourré* de Louis Fréchette met en scène un patriote qui réalise par un acte de langage ce qu'il a échoué à faire sur le champ de bataille, c'est-à-dire vaincre l'armée anglaise. *Les Belles-Soeurs* et *l'Impromptu d'Outremont* de Michel Tremblay, interrogent la relation des personnages à la langue et à la culture française classique. *La Déposition* d'Hélène Pednault oppose deux versions d'un même événement, celle d'une femme et celle d'un homme, dont l'une devra nécessairement l'emporter sur l'autre. La dramaturgie québécoise pose de manière obsessionnelle, et sous toutes les formes possibles, la question de la langue. Elle n'en finit plus de demander comment parler? dans quelles circonstances? pour dire quoi? avec quels effets? dans quelle langue? Qu'est-ce que cette obses-

² Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1978, et Jeannette Laillou Savona, «Narration et Actes de parole dans le texte dramatique», *Études littéraires*, XIII, 3 [décembre 1980], pp. 471-493.

sion nous apprend sur nous-mêmes en tant que collectivité? Surtout si l'on considère le rôle fondamental qu'a joué la dramaturgie dans la codification des usages québécois de la langue française.

Un deuxième enjeu de l'histoire de la dramaturgie québécoise me paraît se situer dans la relation qu'elle entretient avec le théâtre, avec les autres dramaturgies, avec sa propre histoire. L'auteur-e dramatique exprime ici ses préférences, s'inscrit dans une tradition, reconnaît ses filiations, s'approprie des pratiques qu'il transforme. Le théâtre de collège écrit dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle est composé en grande partie de pièces qui réécrivent, à l'usage des étudiants, les textes classiques des dramaturgies latine, grecque, anglaise et française. Ils éliminent les rôles féminins, transposent les situations, modifient la thèse. Quelles sont les implications de ces changements dans la perception que ces étudiants et leur public peuvent avoir de la vie quotidienne, de la culture classique, de l'art dramatique? Doit-on s'étonner de retrouver ce travail de réécriture à d'autres moments de notre histoire, sous d'autres formes, dans le *Brutus* de Paul Toupin par exemple sur le mode de la servilité culturelle, dans la *Suite de Britannicus ou les Remords de Néron* de Gustave Lamarche sur le mode de la tragédie burlesque, deux pièces des années cinquante? Ou encore dans la dramaturgie d'après la Révolution tranquille, dans des textes aux titres aussi évocateurs que *Hamlet prince du Québec*, *le Cid maghané*, *Manon Lastcall*, *le Grand Poucet*, *Émile et une nuit*, *Une marquise de Sade et un lézard nommé King Kong*, *l'École des rêves*. J'en passe et des meilleures. Il me semble trouver ici un rapport à l'Autre tout à fait problématique, inscrit dans une tentative de distanciation dont a parlé un jour Laurent Mailhot³, mais très/trop rapidement, rapport de distanciation donc, mais aussi d'appropriation et d'exorcisme tout à la fois, qui ne trouve pas d'équivalent dans les autres formes de l'écriture québécoise.

Un troisième enjeu réside dans la relation que les dramaturges entretiennent avec leur public. D'une certaine manière, on pourrait postuler qu'il y a toujours un moment, dans un texte dramatique, où

³ Tel est l'objet de la conclusion qu'il a écrite dans *Théâtre québécois II*, Montréal, Hurtubise HMH, 1980.

l'action n'est que la métaphore de l'acte théâtral lui-même, où une voix devient celle de l'opinion publique, celle de l'opinion *du* public. Le phénomène se retrouve dans le rapport à la conviction, dans les formes d'argumentation, dans la rhétorique qui permet à un prêtre catholique, par exemple, d'entreprendre une campagne d'abonnement au journal *l'Action catholique* ou de lancer un mouvement de tempérance, par la présentation d'un drame ou d'une comédie où le public est appelé à s'identifier à un personnage. Il se trouve encore dans l'usage des chœurs relativement fréquent dans la dramaturgie québécoise et dans certains personnages qui ne paraissent avoir pour fonction que cette représentation du public, que cette fonction de miroir, telle la Lisette de Courval des *Belles-Soeurs*, venue et sortie des classes populaires, mais qui, en châtiant son français pour prendre ses distances commet l'irréparable qui la ramène à ses origines en disant: «je suis-t-allée en Europe». Une des choses remarquables en effet dans la dramaturgie québécoise est la tardive apparition et la faiblesse de la fonction de divertissement et l'encore plus tardive consécration de ce divertissement dans une forme particulière comme celle du théâtre d'été.

Je ne peux évidemment pas conclure cette ébauche d'histoire. Je n'en peux conclure que la présentation en espérant avoir soulevé quelque intérêt pour ces réflexions et en rappelant que l'histoire de la dramaturgie québécoise soulève des questions théoriques qui renvoient au statut de l'énonciateur comme à celui de l'énonciataire, au référent et au dialogisme dont il faudra bien trouver la forme spécifiquement dramatique. Elle soulève également des questions beaucoup plus vastes quant à notre relation, en tant que collectivité, à la langue, à la culture, au monde.

Rémi Tourangeau

Les jeux scéniques du Québec et la théâtralisation de l'histoire

Le théâtre populaire du Québec a toujours eu un peu de mal à trouver sa propre identité à côté du théâtre élitiste ou littéraire. Plus particulièrement, le théâtre créé pour les masses par des amateurs ou des artisans de métier est arrivé difficilement à se définir par rapport aux formes théâtrales traditionnelles légitimées par la critique. Pourtant ce «théâtre du peuple», comme l'appelle Romain Rolland, a réussi à jouer un rôle de premier plan dans plusieurs secteurs de l'activité théâtrale et à s'affirmer en marge des grands courants du théâtre professionnel ou institutionnel. Notamment, il a contribué largement à l'essor des arts de la scène ou du spectacle tout en favorisant la créativité des forces populaires. Ainsi, pendant des décennies, il a perfectionné diverses formules de spectacles à grand déploiement dont les «jeux scéniques».

Ces spectacles ainsi désignés par plusieurs auteurs¹ s'avèrent une pratique fortement utilisée dans le théâtre populaire de chez nous. Conçus pour les grands rassemblements sous les formes aussi variées que les pageants, les jeux choraux, les féeries ou les chœurs parlés, ils gardent le caractère particulier et grandiose des jeux de masse en plein air pratiqués dans plusieurs pays européens² et connaissent une grande vogue tout au long du XX^e siècle. Leur popularité s'accroît au tournant des années 40 et donne lieu à une sorte de phénomène qui, à notre avis, ne peut être négligé dans l'histoire des spectacles au Québec. Mais le phénomène dont nous voulons parler concerne moins l'influence apportée par les spectacles d'auteurs étrangers comme Chancerel, Ghéon ou

¹ L'expression utilisée par les auteurs québécois, français et belges sert à caractériser les spectacles à grands effets exclusivement réservés à la scène.

² En particulier, en France, en Suisse, en Belgique et en Angleterre.

Claudiel, que la contribution de nos propres artisans qui ont laissé des créations authentiquement québécoises.

Ces dernières créations présentent un intérêt particulier à cause de leur spécificité d'écriture scénique tout à fait adaptée au genre de spectacles représentés. Surtout réalisées pour commémorer la petite et la grande histoire du pays, elles comportent tout un ensemble d'éléments d'interprétation propres à théâtraliser les événements ou les personnages illustres à divers niveaux. En regard de l'Histoire mise en scène, elles ont un pouvoir dramatique lisible aussi bien dans les représentations que dans les textes. Il conviendrait justement de découvrir cette potentialité dans les catégories de jeux les plus représentatives et de s'interroger sur les modes d'interprétation de l'Histoire dans chaque catégorie. Après avoir dégagé les caractéristiques générales de ces spectacles, nous en ferons ressortir les qualités de transposition scénique.

Principales caractéristiques

La pratique des jeux scéniques est relativement récente sur le territoire québécois. Elle coïncide avec le retour du théâtre populaire en Europe, à la fin du XIX^e siècle³. Connus à la même époque dans nos maisons d'enseignement, ces jeux scéniques commencent vraiment à s'implanter dans la population au début du XX^e siècle, avec les représentations de textes sur *la Passion* écrits par des auteurs québécois et étrangers⁴. Ces spectacles, suivis en 1908 des représentations des *Pageants historiques* du Tricentenaire de la ville de Québec, inaugurent en quelque sorte l'ère des pièces à grands effets. Jusque vers la fin des années 30, ils se limitent à des essais souvent inspirés des expériences de la tradition européenne ou américaine. Mais au moment où entre au pays le théâtre chrétien d'un Ghéon, d'un Brochet ou d'un Claudiel et où sont fondées des troupes comme les Compagnons de Saint-Laurent, les Parab-

³ Notamment les spectacles populaires du Théâtre du Peuple de Bussang (Vosges) fondé en 1895.

⁴ Mentionnons, entre autres, *la Passion* de Julien Daoust et de Germain Beaulieu représentée au Monument National en 1902.

LES JEUX SCÉNIQUES DU QUÉBEC / 173

liers du Roi ou les Compagnons de l'Ile, ils vont acquérir leurs particularités propres et se répandre peu à peu dans toutes les régions du Québec. Ils atteignent un sommet de popularité entre 1950 et 1960, puis connaissent une rapide décroissance sans pour autant disparaître⁵.

Tout au long de ces décennies, ces jeux vont se particulariser par leur forme d'écriture scénique qui les fait voir surtout comme des théâtralisations liées aux fêtes profanes et liturgiques. Leur contexte de représentation indique bien qu'il s'agit de spectacles de circonstance essentiellement éducatifs et conçus sur demande pour souligner des anniversaires d'événements et de personnes ou des moments marquants de la vie sociale et liturgique: centaines de paroisses, jubilés d'institutions, d'associations et de groupes, fêtes religieuses, congrès mariaux ou eucharistiques, etc. Les spectacles seront exécutés à n'importe quelle période de l'année, par un grand nombre de figurants et d'acteurs⁶ et dans des lieux profanes ou sacrés aussi divers que les places publiques, les arénas, les sanctuaires, les églises ou les théâtres. Ils peuvent attirer des foules considérables de spectateurs⁷ et, comme les représentations sont habituellement reprises, ils atteignent de larges publics composés de toutes les couches sociales.

Selon les circonstances et la nature des rassemblements, ces spectacles prennent les formes les plus variées allant du simple chœur parlé aux jeux choraux les plus complexes. La typologie qu'on peut en faire, à partir des sujets et des thèmes traités, les classe en deux catégories principales: les jeux historiques d'inspiration sociale et les jeux religieux d'inspiration biblique et mystique. La catégorie des spectacles centrés sur des événements et des héros patriotiques englobe les jeux proprement dits et les formes dérivées du «jeu pur» comme les pageants scéniques préparés à l'occasion d'anniversaires de villes et de villages, de fêtes d'institu-

⁵ À partir de 1965, ils se font moins nombreux mais ne continuent pas moins d'être présentés un peu partout.

⁶ Le nombre peut atteindre jusqu'à 1 800 participants.

⁷ Le nombre de spectateurs peut varier de 2 000 à 80 000 par représentation.

tions d'enseignement et de jubilés de communautés religieuses⁸. Dans la catégorie des spectacles religieux, se retrouvent des jeux édifiants convenant à des célébrations particulières et des jeux bibliques et mystiques qui illustrent des passages de l'Ancien et du Nouveau Testament ou la vie des saints: jeux choraux évangéliques, passions, fêtes, fantaisies religieuses, etc. Tous ces jeux réalisés à des occasions spéciales et à des fins spécifiques forment un large éventail de spectacles qui présentent des caractéristiques communes d'écriture et de composition.

En général, ces jeux conservent la forme dramatique des textes sacrés médiévaux (XII^e et XIII^e siècles) et, par leur structure ordonnée en tirades, s'apparentent aux oeuvres du théâtre chrétien français représentées par les Compagnons de Jeux ou les Compagnons de Notre-Dame. Leur composition, largement inspirée de la structure des tragédies grecques et des mystères médiévaux, se différencie tout à fait des formes théâtrales classiques (drame, comédie, tragédie) par la perspective où se place le dramaturge pour organiser les éléments de la fable ou de l'action. Au lieu de présenter le récit ou la narration en un seul bloc et comme croissance organique, elle privilégie l'alternance du parlé et du chanté, du récit et du commentaire. Cette structure variable donne un texte morcelé en séquences et interrompu par des intermèdes lyriques. Elle met l'accent sur les effets scéniques visuels et sonores qui tentent de faire éclater la dimension spatiale et temporelle. Les jeux prennent alors une forme plus épique que dramatique dans laquelle la narration et les arts auxiliaires (musique, chant, danse, etc.) occupent une place centrale. Ils comportent toujours la présence d'éléments narratifs (voix, narrateur, meneur, chœur ou coryphée, etc.) qui alternent avec des répliques de personnages ou simplement des scènes mimées par des figurants.

Cette composition caractérise d'emblée la plupart des jeux scéniques. Elle comprend déjà implicitement une écriture scénique inscrite dans les

⁸ Ce genre de spectacles inspirés des «civic pageants» anglais comprend d'autres sous-catégories moins importantes dont les pageants de carnaval ou les pageants de famille. Voir Rémi Tourangeau et Marcel Fortin, «Le phénomène des pageants au Québec», *Histoire du théâtre au Canada*, vol. VII, n° 2, 1987, pp. 215-238.

textes (scénarios) et permet d'entrevoir les qualités spécifiquement théâtrales des jeux représentés. Même si c'est au stade de la représentation que ces derniers laissent forcément transparaître la vision scénique des scripteurs ou des metteurs en scène, il est possible de déceler aussi dans les textes les modes de transposition de l'Histoire correspondant à l'une ou l'autre catégorie de spectacles.

I. Les jeux historiques: d'une transcription réaliste à une transposition symboliste de l'Histoire

Les spectacles communément appelés «jeux historiques» comportent divers niveaux de traitement scénique des événements ou des héros, suivant les catégories auxquelles ils appartiennent. Ainsi, les spectacles populaires présentés sous la forme de «pageants de scène»⁹ ont leur manière propre de transcrire ou de transposer l'Histoire sur un mode tantôt réaliste et tantôt symboliste en accordant primauté soit aux faits historiques, soit aux réalités abstraites. En particulier, les «pageants de localités» conçus pour commémorer l'histoire d'une région, d'une ville ou d'un village se prêtent à ces types d'écriture dans le passage du texte à la scène. Mais ces jeux mettent du temps à trouver une forme capable de signifier l'Histoire.

Jusqu'à la fin des années 30, auteurs et metteurs en scène se contentent de transcrire l'histoire du pays en faisant une lecture assez fidèle des événements consignés dans des documents d'époque. Les productions de cette période, celles en particulier du Tricentenaire de

⁹ Rappelons que ces «pageants» sont des spectacles qui tiennent de plusieurs arts et de plusieurs genres. Leur composition, assurée par des artisans de métier, se modèle sur le plan du «pageant» parkérien (prologue, scènes et récits, tableau final) et se caractérise par un mélange de tons et de procédés. Leur réalisation théâtrale suppose un énorme dispositif scénique (éclairage, décors, costumes, etc.). Voir «Le phénomène des pageants au Québec», *loc. cit.*, pp. 215-238.

Québec (1908) et de Trois-Rivières (1934)¹⁰, se présentent comme des mises en espace du texte plutôt réalistes de l'histoire du pays ou des régions. La transformation des scénarios n'arrive pas vraiment à établir un ordre humain ou à recréer l'essence de l'histoire régionale¹¹. Elle propose tout au plus une reconstitution exacte d'épisodes rapportés qui donne peu de prise à une interprétation symbolique.

Il faut attendre jusqu'en 1938 pour trouver de telles créations entièrement réalisées par des artisans de chez nous. Les premiers instigateurs, Laurent Tremblay, o.m.i., et Maurice Lacasse-Morenoff, abordent tout différemment l'Histoire dans leurs spectacles faits à la mesure des populations locales. Leurs initiatives, suivies par plusieurs autres promoteurs des jeux historiques¹², consistent précisément à introduire dans les composantes de la dramaturgie et de la mise en scène une dimension allégorique ou symbolique qui change du tout au tout la physionomie des spectacles de pageants. Comme chez leurs prédécesseurs, ils utilisent le canevas traditionnel du pageant: une introduction présentée à la manière d'une entrée, d'un prologue ou d'un prélude; une suite de scènes ou d'épisodes juxtaposés, habituellement entrecoupés d'interludes, d'intermissions ou d'intermèdes; enfin un tableau final d'apothéose désigné comme le postlude ou la grande roue. Ce plan leur sert à développer l'histoire d'une communauté de citoyens où figurent des personnages historiques. Mais la manière diversifiée et personnelle de théâtraliser cette histoire et de lui donner une portée symbolique révèle une originalité d'écriture qui vient non seulement du choix des thèmes mais aussi de la façon de les exploiter scéniquement pour les lier à l'histoire.

Ainsi, dans la plupart des spectacles de pageants de Laurent Tremblay, le traitement des lieux géographiques et des événements fait

¹⁰ Voir *Spectacles historiques. Pageants du Tricentenaire de Québec*, Québec, Typ. Laflamme & Proulx, 1908; et *Pageants historiques du Tricentenaire de Trois-Rivières*, Programme officiel, Trois-Rivières, s. éd., 1934.

¹¹ Exception faite pour le *Pageant historique de Sherbrooke*, Programme officiel, Sherbrooke, s. éd., 1937.

¹² Notons en particulier Roger Varin, Charles-Eugène Harpe, Antonin Lamarche, c.s.v., Dominique Campagna, s.c., et Gérard Brady.

l'objet d'une recherche spéciale pour donner aux spectacles un caractère d'appartenance vraiment approprié. Il est surtout rendu par la musique, le chant et la danse utilisés pour actualiser et signifier l'Histoire. Ces éléments allégoriques intimement liés à la narration apportent aux représentations une valeur de signe et de symbole qui renvoie à une nouvelle réalité de l'histoire racontée. Alors que le chant et la musique ont pour fonctions de soutenir le jeu (mimé) des figurants ou des acteurs, de créer une atmosphère de fête et d'assurer un continuum entre les tableaux fragmentés, la danse contribue directement à une stylisation ou à une symbolisation des faits évoqués. Par exemple, dans les pageants de Lachine, de la Rive-Sud, de Jonquière, d'Arthabaska ou de Drummondville, les nombreux ballets d'ouverture traduisent le symbolisme de la forêt et de l'eau selon la géographie des lieux où sont placées les descriptions et la diachronie des événements historiques¹³. Par des mouvements calculés et cadencés, danseurs et danseuses vont jusqu'à reproduire le rythme des eaux ou l'accent solennel de la forêt. Les chorégraphies préparées par Morenoff expriment tour à tour la victoire ou la défaite du peuple, les grandeurs et les misères des communautés.

Ce symbolisme obtenu par un mélange de procédés artistiques est encore plus fortement marqué dans une autre catégorie de spectacles plus proches du «jeu pur»¹⁴ ou du «théâtre de jeux» que du «pageant». De tels spectacles, structurés ou non à partir d'une action dramatique conduite par des personnages et d'une séquence des situations reliées à des héros ou à des événements, requièrent toujours la présence de la musique ou de la danse. Ces arts tendent à prendre le pas sur la narration ou le dialogue de façon à créer un pouvoir d'illusion particulier. Par exemple, bon nombre de jeux historiques mis en scène par Roger Varin, Morenoff et le Père Antonin Lamarche, c.s.v., privilégient les chœurs parlés ou chantés et la musique de scène pour développer le registre symbolique des contenus historiques. *Le Jeu de Dollard des Ormeaux* (1941), *Spectacle sous les étoiles* (1950), *le Jeu de l'Ave Maris*

¹³ Les scénarios et les notes de mise en scène peuvent être consultés au Centre d'études québécoises, à l'UQTR.

¹⁴ Voir notre définition précédemment mentionnée.

Stella (1955) et *le Jeu de la Croix de Gaspé* (1959)¹⁵ font évoluer le spectacle autour des chœurs et de pièces musicales soigneusement choisies afin de donner un maximum de sens aux diverses trames des événements. Dans des oeuvres comme *Beethoven* (1943), *Mozart* (1945) et *Schubert* (1964) d'Antonin Lamarche, la musique d'orchestre prend une importance capitale: elle ne fait pas que dépeindre un milieu, une situation ou un état d'âme; elle apporte aussi un lyrisme et une euphorie qui déréalisent le dialogue et la scène pour signifier «lyriquement» la vie de ces musiciens dans l'Histoire. D'autres jeux ainsi structurés à partir de ces éléments d'interprétation cherchent de la sorte à concilier la vérité historique avec les exigences de l'art¹⁶. Le plus souvent, ils réussissent à transposer symboliquement l'Histoire par une musique classique ou semi-classique.

II. Les jeux religieux ou la transposition poétique de l'Histoire

Les catégories de jeux historiques comportent une écriture scénique qui dépasse rarement ce stade de la transposition de l'Histoire. Tel n'est pas le cas pour bon nombre de jeux religieux d'inspiration biblique ou mystique qui illustrent aussi bien l'histoire sacrée de l'Ancien et du Nouveau Testament que l'histoire du peuple québécois¹⁷. Ces jeux présentés comme de grandes fresques historico-mystiques renferment ordinairement, au niveau de leur interprétation, une dimension nouvelle qui transfigure la prose de l'Histoire. Le plus souvent centrés sur la vie des saints ou de personnages édifiants, ces spectacles spirituels ou mystiques diffèrent des drames bibliques, des miracles ou des mystères. S'ils apparaissent parfois, comme ces derniers, des représentations liturgiques

¹⁵ Oeuvres écrites respectivement par Jean Vallerand, Roger Varin et Antonin Lamarche.

¹⁶ Notons, par exemple, *Argonautes 1940* de Gustave Lamarche, c.s.v., et *la Fabuleuse Histoire d'un Royaume* de Ghislain Bouchard. Voir aussi *le Drapeau de Carillon* (1937), *le Progrès de l'éducation moderne* (1941) et *Madeleine de Verchères* de Gustave Lamarche.

¹⁷ Exception faite pour la plupart des jeux mis en scène par les membres de congrégations féminines.

ou para-liturgiques liées aux cérémonies religieuses, ils n'ont pas le même pouvoir de théâtralité.

Parmi la grande quantité de jeux destinés à célébrer les saints ou les héros, il faut surtout retenir les jeux choraux, les paraboles et les féeries épiques. Ces formes particulières de spectacles conviennent mieux que toute autre à la transposition poétique des faits vécus ou racontés. Parce qu'elles mettent en scène des aventures extraordinaires avec un certain tragique traversé par un souffle épique (elles font souvent appel à la légende et au merveilleux), elles s'avèrent aptes à exprimer des vérités placées au-dessus du quotidien. Nombreux sont ces jeux dont la poésie d'inspiration théologique et philosophique est communiquée par la magie des techniques de la scène¹⁸. Ceux du Père Gustave Lamarche, c.s.v., en particulier, méritent d'être soulignés. Des féeries comme *Celle-qui-voit* (1939), *Notre-Dame des Neiges* (1942), *Notre-Dame de la Couronne* (1947) et *la Passion de Jean le Baptiste* (1961), réussissent parfaitement à théâtraliser les exploits fantastiques de Marie de l'Incarnation, de la Vierge et de Jean-Baptiste. Grâce aux décors et aux costumes, aux accessoires et aux éclairages, ces épopées héroïques acquièrent une certaine puissance de suggestion. Mais ce sont d'autres options esthétiques de la mise en scène qui traduisent leur poésie. Et ces options apparaissent dans l'utilisation même de tous les éléments propres aux jeux: musique, chant, danse, etc. Mieux que les paroles et les gestes, ces arts rythmiques contribuent à «dynamiser» l'Histoire, à suggérer la complexité des liens entre le réel et du surnaturel et à introduire cette «poésie humaine de la divinité» dont parle Jean Marcel. Ainsi, la musique originale de ces jeux composée par un Gabriel Cusson ou un Jean Vallérand pour *Notre-Dame de la Couronne*¹⁹ fait éclater l'espace scénique dans toutes les directions. Devenue indispensable au déploiement, elle donne le rythme et le mouvement nécessaires aux oeuvres pour faire revivre héros et héroïnes dans le sens d'une recherche de la majesté chré-

¹⁸ Voir Rémi Tourangeau, «Des éducateurs à l'avant-garde du théâtre québécois», *l'Annuaire théâtral*, n° 3, automne 1987, p. 23.

¹⁹ Notamment celle qui accompagne les poèmes symphoniques «Sirvente à Notre-Dame» et «Chanson de croisade». Voir Gustave Lamarche, *Oeuvres théâtrales*, t. 4, 1973, pp. 235-270.

tienne. Chez Gustave Lamarche, elle prendra parfois la forme du «choeur d'orchestre»²⁰ capable de doubler la puissance de l'émotion dramatique. Tout comme l'ampleur de la musique ou les emportements des chœurs, l'enthousiasme des danses sacrées concourt à accentuer la dimension poétique des jeux centrés sur la vie des saints. Dans *la Passion de Jean le Baptiste*, par exemple, les ballets de Morenoff ne font pas qu'illustrer le débat de Satan contre les forces de Dieu; ils traduisent la réflexion métaphysique sur la solitude universelle de l'homme avec des accents prophétiques. Grâce aux chorégraphies artistiquement exécutées, le merveilleux, partout présent dans les tableaux épiques, revêt un sens sacré sous l'aspect tantôt d'une messe, tantôt d'une prophétie évangélique²¹.

La musique, le chant et la danse utilisés dans les jeux de Gustave Lamarche servent assez bien à illustrer la dimension poétique des jeux religieux dans le passage de l'écriture dramatique à l'écriture scénique. D'autres dramaturges clercs ou laïcs²² sauront aussi exploiter ces éléments de théâtralité dans leurs spectacles. Tout comme l'auteur de *la Défaite de l'Enfer*, ils pourront parler un peu plus haut, mais n'arriveront pas à pousser aussi loin l'audace de transformer leurs jeux en véritables poèmes dramatiques. Toutefois leurs initiatives, inspirées à celles de Firmin Gémier et de Henri Ghéon, leur permettront de perfectionner un langage scénique à la fois populaire et noble qui exprime un idéal ou une nécessité d'âme.

* * *

Cette brève esquisse des jeux scéniques québécois nous a permis d'examiner ces spectacles populaires en regard de la théâtralisation de l'Histoire et, plus précisément, de mettre en relief leur théâtralité soutenue en bonne partie par l'utilisation des signes rythmiques de la musique, du chant ou de la danse. Ces arts, étroitement reliés à la narration ou à la fable et directement intégrés aux spectacles, contribuent

²⁰ Orchestre de voix humaines.

²¹ Voir *Oeuvres théâtrales*, t. 3, *op. cit.*, p. 6.

²² Voir «Des éducateurs [...]», *loc. cit.*, pp. 82-84.

à édifier sur scène cette «épaisseur de signes et de sensations» dont parle Barthes²³, permettant ainsi de théâtraliser l'Histoire. Les potentialités scéniques des jeux historiques et religieux tracent le parcours d'un discours d'interprétation de l'événement qui va d'une transcription prosaïque à une transposition poétique de la petite et de la grande histoire. La relation événementielle entre figurants ou acteurs et spectateurs offre une gamme d'interprétations qui s'étale entre l'histoire et la poésie ou entre le particulier de l'historicité et l'universel de l'«éternel humain». Dans cette distance où s'accomplit l'acte théâtral, apparaît à des degrés différents la spécificité d'une écriture aux jeux scéniques.

Notre analyse est loin cependant de rendre compte de toutes les particularités de cette écriture dans l'écart qui sépare les catégories de jeux. Il faudrait considérer d'autres ressources du spectacle et d'autres moyens d'interprétation scénique pour découvrir l'ensemble des caractères de ces spectacles. Certaines études²⁴ ont montré, par exemple, jusqu'où la décoration et l'éclairage concourent à la mise en évidence du sens de l'Histoire dans ce genre de spectacles à grands effets. Du point de vue de l'espace dramatique et de l'espace scénique, les réelles fonctions de ces éléments jouent sur la construction et la modification de la scène pour intensifier le symbolisme des contenus historiques. Ainsi les décors souvent gigantesques des jeux prolongent le langage parlé et deviennent une écriture pouvant styliser des univers réalistes et leur donner une atmosphère globale de surnaturel²⁵. Ils mettent alors en place des processus scéniques de symbolisation (allégorie, métaphore, etc.) autour de thèmes de la nature et d'événements ou d'anecdotes sur la vie d'un personnage.

Une étude approfondie de tous ces éléments de mise en scène utilisés dans les représentations viendrait justement expliquer ces processus et préciser la théâtralité des jeux scéniques. Mais nous savons d'ores et

²³ Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, pp. 41-42.

²⁴ Voir en particulier l'étude de Wilfrid Corbeil, c.s.v., «Où l'accessoire prend l'importance du principal», *Gants du Ciel*, n° 10, hiver 1946, pp. 41-58.

²⁵ C'est le cas, par exemple, pour les jeux d'Antonin Lamarche.

déjà que ce genre de spectacles, dans lequel Claudel voyait «l'avenir du théâtre», comporte tous les signes distinctifs du spectacle total. Il renferme ce «langage théâtral articulé, physique et concret», dirait Artaud, capable de créer une poésie par la magie des moyens et des techniques de mise en scène. Un tel langage, perceptible dans les artifices sensoriels de la scénographie et de la chorégraphie ou dans l'alchimie de la musique et de la poésie, caractérise bien les jeux scéniques qui privilégient l'art «global» et «communautaire». C'est par ce langage haussé à un niveau métaphysique que la formule des jeux apparaît adaptée à mettre en espace une tranche de l'histoire et de la mémoire du peuple québécois.

François Colbert

Auditoires et produit théâtral

Le marché du théâtre, considéré en termes de public, n'est pas monolithique. La même règle qui prévaut pour d'autres types de produits prévaut aussi pour ce secteur; les consommateurs qui composent un marché n'ont pas les mêmes goûts et ne sont pas attirés par les mêmes choses. En marketing on nomme ce concept la segmentation des marchés.

Segmenter un marché consiste à diviser ce marché en sous-groupes de consommateurs possédant des caractéristiques semblables et ayant un comportement d'achats similaire. Segmenter un marché implique donc d'y trouver des sous-groupes qui vont répondre différemment à différentes stratégies de marketing. Une stratégie de marketing devant être comprise comme l'effet de synergie qui découle de l'utilisation par l'entreprise des quatre variables qu'elle contrôle, soit le produit, le prix, la distribution et la promotion.

Les compagnies de théâtre, qu'elles le fassent consciemment ou non, s'adressent chacune à un segment particulier de l'auditoire de théâtre. Les caractéristiques du produit offert de par leur nature attirent un certain type de clients et en repoussent certains autres. Cette règle s'applique d'autant plus que les pays industrialisés connaissent une explosion des possibilités de loisir offertes à leur population et que chaque offreur tentant d'attirer un segment précis du marché contribue à la fragmentation du marché. Il s'agit d'un phénomène qui s'est développé depuis 1960 avec la croissance du temps de loisir, des revenus et la scolarisation, et avec l'augmentation de la population âgée de dix-huit ans et plus suite aux effets de ce qu'il est convenu d'appeler le «baby-boom»¹.

¹ François Colbert, «Le prochain défi de la commercialisation des biens culturels», *Questions de culture*, Québec, IQRC, n° 7, 1984.

LA SEGMENTATION DES AUDITOIRES DE THÉÂTRE

On peut analyser le phénomène de segmentation des auditoires de théâtre soit en décrivant ceux-ci par des mesures objectives comme le profil socio-économique de la clientèle, soit en s'intéressant aux motifs qui poussent l'individu à consommer ce type de produit. Dans un cas comme dans l'autre, une meilleure connaissance des publics nous permet de mieux cibler nos efforts de vente.

a) Le profil socio-démographique des auditoires de théâtre

Un examen des différentes études menées à travers le monde sur les auditoires de théâtre² nous amène à constater que la consommation d'un bien comme le théâtre est un phénomène de gens à scolarité et revenus élevés. Ainsi, par exemple, que ce soit au Canada, aux États-Unis, en Angleterre, en France, en Suède ou en Australie, les auditoires de théâtre sont composés de 50 à 60% de gens détenant un diplôme universitaire et de 80 à 90% de gens possédant un diplôme de niveau collégial³. Le pourcentage de la population qui détient un diplôme universitaire n'est que d'environ 11% au Canada. Il est par ailleurs normal que le revenu soit aussi plutôt élevé compte tenu que la possession d'un tel diplôme amène habituellement un revenu supérieur.

Ne parler de scolarité et de revenu qu'en fonction d'une moyenne ne permet toutefois pas de cerner le phénomène. Lorsque l'on examine la situation d'un peu plus près, on constate en effet une diversité plus grande des publics. Ainsi, pour employer le concept de segmentation que nous avons défini plus tôt, on peut distinguer au moins trois segments importants dans le marché du théâtre. Il y a bien sûr les scolarisés bien nantis; cette catégorie de spectateurs forme le contingent le plus important. Mais il est intéressant de constater qu'il existe aussi une catégorie

² Id., *le Tourisme, la culture et le multiculturalisme. État de la question*, ministère des Communications du Canada, mars 1988.

³ Claire M^c Caughey, *A Survey of Arts Audience Studies: a Canadian Perspective*, Canada Council, September 1984.

non négligeable de ce que nous pourrions appeler les scolarisés mal nantis, des gens plus jeunes, étudiants en général, ou encore des gens de la profession (théâtre). Enfin est apparue au fil des ans une troisième catégorie de spectateurs peu scolarisés-mal nantis; cette troisième catégorie forme en fait une bonne partie de l'auditoire des théâtres d'été⁴.

À cette segmentation en trois catégories, on peut rattacher trois produits distincts, que nous nommerons:

- produits spécialisés,
- produits réguliers,
- produits légers.

Notons que cette catégorisation n'implique aucun jugement de valeur de la part de l'auteur de cet article; les dénominations choisies le sont pour leur convenance.

On peut classer dans la catégorie des produits spécialisés les oeuvres d'avant-garde ou d'expérimentation ou encore les événements qui concernent plus particulièrement les spécialistes du théâtre. Parmi l'auditoire du théâtre, on retrouve une population plus jeune dans les salles qui mettent à l'affiche des oeuvres «plus difficiles»⁵. Par ailleurs, certains événements montrent un fort pourcentage de diplômés universitaires sans afficher le même ratio de revenus; c'est le cas du Festival du théâtre des Amériques dont l'auditoire est formé à 66.8% de diplômés universitaires et dont le revenu moyen est plus bas que celui de la population en général alors qu'il est en moyenne plus élevé dans l'auditoire total⁶. Ce segment du marché serait le plus petit des trois (probablement moins de 10% de l'auditoire total du théâtre).

⁴ François Colbert, «Le loisir, le théâtre et le théâtre d'été», *Jeu. Cahiers de théâtre*, n° 42, 1987.

⁵ S.H. Book et S. Globerman, *The Audience of the Performing Arts; a study of attendance patterns in Ontario*, Ontario Arts Council, July 1975.

⁶ Econosult inc., «Résultats d'un sondage auprès de la clientèle de neuf événements», *Rendez-vous Montréal 1985*, 1985.

À l'autre bout de l'échelle de la scolarisation, on trouve la clientèle des produits plus légers. C'est le cas notamment du théâtre d'été et plus particulièrement de ceux qui fréquentent exclusivement cette forme de théâtre (ils constituent 16% de l'ensemble de l'auditoire de théâtre et montrent un taux de scolarisation et de revenus très bas⁷).

Enfin, le segment intermédiaire, scolarisés-bien nantis, constitue à notre avis le segment le plus important du marché.

Cette segmentation sur la base du profil socio-économique ne permet cependant pas d'expliquer la totalité du phénomène des auditoires en théâtre. On n'a qu'à penser aux gens très scolarisés qui ne s'intéressent pas aux arts, ou au contraire à ceux qui n'ont pas dépassé le niveau de l'école primaire et qui se révèlent des fervents des salles de spectacles.

b) Les motivations des spectateurs

Dans Fitzhugh⁸, on trouve une excellente synthèse des recherches menées au cours de la dernière décennie sur le comportement du consommateur culturel. La recherche dans ce domaine ne fait cependant que débiter, nous ne pouvons donc pas encore très bien expliquer tous les pourquoi ou les comment de la fréquentation du théâtre. Certaines pistes ont été explorées: Gans⁹ sur les goûts selon la classe sociale, Belk, Semenik et Andreassen¹⁰ sur les styles de vie, la Ford Foundation¹¹ sur les préférences de l'auditoire selon le type de théâtre¹², etc.

⁷ Isabelle Hudon, *La clientèle des théâtres au Québec: une analyse comparative entre le théâtre d'été et le théâtre en saison régulière*, travail dirigé de maîtrise, École des Hautes Études Commerciales de Montréal, 1985.

⁸ Lynne Fitzhugh, «An Analysis of Audience Studies for the Performing Arts in America», *The Journal of Management and Law*, vol. 13, n° 2, Summer 1983.

⁹ H.J. Gans, *Popular Culture and High Culture: an analysis and evaluation of taste*, New-York, Basic Books inc, 1974.

¹⁰ Belk, Semenik and Andreassen, «Co-patronage Patterns in Arts Related Leisure Activities», *Proceedings of the Conference on Consumer Esthetics and Symbolic Consumption*, New-York, 1980.

¹¹ The Ford Foundation, *The Finances of the Performing Arts*, Volume 2, New-York, 1974.

¹² Voir tableau 1 en appendice.

Outre ces recherches sur le comportement des consommateurs culturels, il convient de mentionner au moins deux études qui tendent à associer la fréquentation du théâtre au contact qu'un individu en aurait eu enfant. Leroy¹³ et avant lui Book et Globerman¹⁴ insistent sur la probabilité plus grande qu'une personne aille au théâtre à l'âge adulte lorsqu'elle a déjà été initiée à cette forme d'art pendant l'enfance. Ainsi d'après le tableau 2, seulement 15% de ceux qui sont allés au théâtre pendant leur jeunesse n'y vont pas maintenant, alors que cette proportion est de 40% pour ceux qui n'y sont pas allés. Les proportions s'avèrent semblables dans l'étude de Book. Dans les deux cas on mentionne que l'expérience a été acquise soit par l'école, soit par les parents. On peut supposer par ailleurs que cette expérience de la scène en bas âge se doit de constituer un moment intéressant dans la vie d'un jeune; il est certain qu'un mauvais spectacle ou un spectacle ennuyant pourrait produire l'effet inverse de celui désiré.

PRODUIT THÉÂTRAL ET TAILLE DES AUDITOIRES

Assister à un spectacle de théâtre n'est pas un événement vécu par la majorité de la population. Si l'on en croit le sondage CROP¹⁵, il faut convenir que la proportion de la population qui déclare être allée au théâtre au moins une fois dans l'année précédente est assez élevée (36%). Il faut toutefois remarquer que la question posée n'orientait pas le répondant vers le théâtre professionnel exclusivement. En fait, il est fort probable que ce pourcentage inclut les gens qui sont aussi allés voir des pièces d'amateurs. D'après moi¹⁶, la proportion que l'on doit attribuer au volet professionnel de l'offre se situerait plutôt autour de 15%. Le Québec se placerait donc au même niveau que les Etats-Unis (15%) et à

¹³ Dominique Leroy, *Économie des arts du spectacle vivant*, Economica, 1980.

¹⁴ S.H. Book et S. Globerman, *op.cit.*, Ontario Arts Council, July 1975.

¹⁵ Camille Dulude-Cliff (CROP), *le Comportement des Québécois en matière d'activités culturelles de loisir au temps 2*, ministère des Affaires culturelles du Québec, 1983.

¹⁶ François Colbert, *le Marché du théâtre au Québec*, IQRC, 1982.

un niveau plus élevé que la France (10%)¹⁷. Mentionnons à titre comparatif que les pourcentages de fréquentation des autres arts, toujours selon le sondage CROP, oscillent autour de 14% pour la musique classique, 7% pour la danse, 10% pour l'opéra, 23% pour les musées et 58% pour le cinéma. Si on exclut le cinéma, le total du pourcentage de fréquentation pour toutes les formes d'art se situe autour de 60% (il y a bien sûr recoupement des clientèles entre les différentes formes d'art ce qui explique le chiffre inférieur à celui que donne l'addition de leur clientèle respective). Mentionnons de plus que pour toutes les formes d'art le consommateur moyen possède un diplôme de niveau collégial ou universitaire. Enfin il convient de souligner que la fréquentation annuelle augmente en même temps que la scolarité et le revenu des individus, et ce, même dans le cas du cinéma.

Comme on peut le constater, le théâtre n'est pas une affaire de masse (soit dit en passant les gens qui gèrent nos institutions le savaient déjà) et on peut certes désirer que le public fréquente en plus grand nombre les établissements théâtraux. Il convient cependant de souligner que l'accroissement des publics n'est pas affaire uniquement de moyens publicitaires (quoique voilà une variable importante), ni uniquement de prix, mais, pour beaucoup, de type de produit offert. Dans une situation de concurrence vive, comme nous le soulignions tantôt, il importe de viser un créneau qui assure à la compagnie une spécificité lui conférant un avantage distinctif sur le reste de l'offre, il n'est presque pas possible de penser réussir à rejoindre toute la population (très peu de produits y réussissent); on peut cependant espérer qu'une offre diversifiée, disposant de moyens adéquats, arrive à accroître le bassin de spectateurs.

- Le cas du théâtre expérimental ou d'avant-garde

Cette quête d'un public plus large préoccupe aussi les artisans du théâtre expérimental ou d'avant-garde. On s'inquiète d'ailleurs parfois en hauts lieux ou dans des milieux moins familiers avec le secteur théâtral du peu de spectateurs que rejoignent les compagnies qui pratiquent cette

¹⁷ Ministère des Affaires culturelles du Québec, *Chiffres à l'appui*, Janv.-fév., 1985.

forme d'art. Il faut comprendre que de vendre si peu d'unités d'un produit (nombre de billets) n'est pas en soi preuve d'inutilité d'une activité. En effet, les entreprises qui oeuvrent dans les autres secteurs d'activités et dont l'objectif ultime est le profit consacrent une partie non négligeable de leurs efforts et de leur argent à développer des produits nouveaux. En fait, toute grande corporation, et beaucoup de petites, possèdent ce qu'elles appellent un département de recherche et développement (R&D). L'unique fonction des gens impliqués dans ce département est de trouver des idées de produits nouveaux et de les tester. On dit souvent que pour qu'une seule de ces idées se rende au marché, donc pour qu'il y ait lancement d'un produit nouveau, il faut qu'elle soit précédée par 59 autres idées; de plus, cette idée survivante, devenue un produit, a 80% des chances de ne pas réussir (il s'agit ici du secteur bien spécifique des produits congelés, d'autres secteurs ont des taux d'échecs moins élevés).

Cet exemple nous permet de tracer le parallèle avec le domaine du théâtre. En effet, aucune organisation de théâtre n'est assez grosse pour se permettre d'investir à fonds souvent perdus dans un département de recherche et développement. Cependant, on trouve l'équivalent de ces départements dans les compagnies qui se consacrent à l'expérimentation. Ces compagnies ont la même fonction que les départements de R&D et tout comme les grosses entreprises prélèvent une partie du prix de leurs produits imposé aux clients pour investir dans la recherche, de la même façon et par analogie, pouvons-nous affirmer que l'État joue la même fonction en subventionnant hautement ces oeuvres à risques. À la différence du monde de l'industrie toutefois, la production de ces oeuvres n'amène pas directement de nouveaux produits sur le marché. L'effet est plus diffus, donc moins perceptible.

CONCLUSION

Toutes les formes de théâtre ont leur utilité. Le théâtre pour l'enfance et la jeunesse prépare les générations futures, le théâtre expérimental fait avancer le niveau de «connaissance» de la discipline, le théâtre d'été amène une clientèle qui ne viendrait pas autrement, et ainsi de suite. La scène représente aussi une pépinière intéressante pour la

télévision puisque, disons-le, les acteurs et les actrices font sur scène l'apprentissage de leur métier, métier qui ensuite sert très bien non seulement les réseaux électroniques comme tels, mais aussi les fabricants de publicité qui ont besoin des gens du métier.

AUDITOIRES ET PRODUIT THÉÂTRAL / 193

Tableau 1

Préférences de l'auditoire (%)

	<u>Théâtre</u>	<u>Musique classique</u>	<u>Ballet</u>	<u>Opéra</u>
Classique	21	42	37	42
Moderne connu	41	28	21	20
Moderne nouveau	20	9	9	7
Avant-garde connu	5	4	4	4
Avant-garde nouveau	4	3	3	4
NSP-NA	10	15	26	23

(Source: Ford Foundation, 1974.)

Tableau 2

Importance de la fréquentation en bas-âge

	<u>Vont au théâtre assez souvent</u>	<u>Vont au théâtre très rarement</u>	<u>Ne vont pas au théâtre</u>
Sont allés au théâtre pendant leur jeunesse	41%	44%	15%
Ne sont pas allés au théâtre pendant leur jeunesse	27%	32%	40%

(Source: Leroy, 1980.)

Jean Duvignaud

Théâtre sans société, sociétés sans théâtre

Le Théâtre est-il, comme le croyait Voltaire, l'universelle expression du genre humain? Témoigne-t-il du passage de la barbarie à la civilisation?

Voltaire parlait avec son siècle, dans son siècle, le XVIII^e, et maintenait comme modèle de création dramatique la formule déduite des règles de l'Académie fondée par Richelieu, un moule dont Corneille avait souffert et par lequel Racine s'était épanoui. Un idéal qui paraissait parfait, car il convenait à la «bonne compagnie» et il suppléait à l'imagination par l'imitation. Et qui repoussait vers les ténèbres les grands dramaturges élizabéthains ou du «Siècle d'or» espagnol.

D'ailleurs (il ne l'a pas caché), Voltaire s'installait à ce moment dans le canton de Genève, à Ferney, et souhaitait que les «Messieurs» de la Cité, encore marqués par les souvenirs calvinistes, lui permissent de construire un théâtre personnel. Ainsi inspira-t-il le célèbre article que D'Alembert rédigeait pour *l'Encyclopédie* et qui provoqua la non moins célèbre et fulgurante *Réponse* de Rousseau.

Universelle, cette formule dramatique? La pièce en cinq actes et en vers, respectueuse de l'unité de lieu et de temps, telle que l'avait définie l'Abbé d'Aubignac? Du moins répond-elle à la fascination exercée par la Cour de Louis XIV sur les souverains soucieux de prestige et les notables épris de «distinction». Un cadre que s'impose à lui-même tout créateur, malgré les tentatives de Le Sage, de Nivelles de la Chaussée, de Diderot, en France, du moins, bien au-delà de la Révolution et jusqu'au Romantisme. En Allemagne, Lessing, dans sa *Dramaturgie de Hambourg*, puis Goethe ou Schiller, en Grande Bretagne, Byron avaient secoué le joug et cherché d'autres pistes.

D'ailleurs, et c'est un fait que l'on oublie souvent, le théâtre que nous appelons «classique» ne séduit plus guère le public, à Paris du moins. Et cela dès le troisième quart du XVII^e siècle, lorsque Madame de Maintenon protège les rhumatismes de son compère le Roi et le détourne de la danse et du théâtre. Sait-on que, vers la fin du siècle, la salle des Comédiens Français (qui jouissaient d'un privilège exclusif) était vide?

Alors est-il universel ce modèle classique ou académique du théâtre qui ne concernait qu'un groupe de lettrés ou de petites cours princières? Quel reflet de la société y verra-t-on? Et, déjà, pour la période la plus féconde, je disais à mon ami Lucien Goldmann mes doutes quant à la validité sociale d'une «vision du monde tragique»; quel paysan, quel artisan de l'époque, à Paris ou hors-Paris, se serait reconnu dans l'anxiété de Phèdre, à supposer qu'ils eussent accès aux lieux clos de la représentation? Un grand artiste figure, disait Lukacs, les sentiments possibles que tous ses contemporains peuvent éprouver. En l'occurrence, ces publics-là ont dû attendre plus d'un siècle.

Depuis la fin de l'autre siècle, le public se laisse attirer par d'autres manifestations théâtrales — celles, surtout, des comédiens italiens que deux reines florentines font venir en France et que censurent les notables bourgeois du Parlement de Paris, dépositaires d'un moralisme étriqué. Ce sont là des spectacles où se mêlent la musique, la danse, les paroles, une truculence quelque peu libertine qui vient peut-être de Boccace ou de Folengo et ces machines d'illusion dont Sabbatini a défini les techniques. On les voit en l'Hôtel de Bourgogne avant de les retrouver au «Théâtre de la Foire».

Un succès prodigieux. Des milliers de personnes suivront l'enterrement de Scaramouche et l'on accueille avec une sorte de délire les pièces «licencieuses» de Giovanni Battista Andreini. Dans *le Traité de la Comédie* rédigé par Niccolo Barbieri, dit Beltrame, on voit comment une gestuelle un peu simple devient une vision satirique des «mœurs».

On le sait: après quelques insolences publiques contre Madame de Maintenon, en 1697, Louis XIV chasse les Italiens — il reviendront, sur l'ordre du régent, sitôt la mort du roi. Se compose alors un surprenant métissage: «Les comédies françaises accommodées au goût italien».

Gherardi en a publié une quarantaine — Palaprat, Losme de Monchenay, Legrand, Dufresny. Le Sage rejoint bientôt le groupe de ces auteurs et marque de son génie ce théâtre qu'on appelle dédaigneusement marginal, dans les manuels.

Je ne fais pas ici l'histoire du théâtre; je souhaite simplement rappeler qu'une société n'est jamais représentée par une forme unique de spectacle, que la diversité des formes et des intentions échappe souvent à l'autorité de ceux qui définissent le «goût» et les normes de l'éducation.

On évoque, bien sûr, le rôle des «philosophes» du XVIII^e siècle dans la maturation de la conscience collective qui prépare la Révolution de 1789. C'est vrai, *l'Aufklärung* a joué sa partie lors de cette conversion des esprits et des choses. Faut-il en oublier ces pièces «historiques» qui ont été représentées à Paris et en France et à travers lesquelles se cristallise le thème du «Bon Roi» identifié à Henri IV: il ne sera pas sans incidence sur les événements.

L'important n'est pas là, mais dans le conformisme dramatique de la Révolution qui déjoue l'intuition de Diderot sur le rapport entre la création théâtrale et les grandes convulsions collectives. Qu'il s'agisse de *Charles IX ou l'École des Rois* de Marie-Joseph Chénier, des *Victimes cloîtrées* de Monvel, de *l'Ami des Lois* de Jean-Louis Laya (1793), nous ne sortons guère d'une pédagogie appliquée dans une forme conventionnelle. Comme le disait H. Focillon: «Les Révolutions ne créent pas nécessairement leur art, elles agissent sur les institutions, elles modifient le style de vie, elles donnent un ton. Mais elles utilisent les formes qui les ont précédées».

Certes, la Révolution française a été conservatrice en ce domaine de la forme et je ne sache que *le Jugement dernier des Rois* de Sylvain Maréchal, représenté en 1793 au Théâtre de la République, dont on puisse dire qu'il suggère une vision originale du théâtre. Sans doute parce que le fantastique et la «fantaisie» l'emportent sur la conception académique. Mais Sylvain Maréchal était un ami de Babeuf, il fut condamné avec les «Égaux», exilé à Strasbourg, et il n'est pas impossible qu'un autre exilé au même lieu, Buchner, n'ait trouvé dans ce souvenir une inspiration.

Une révolution sans théâtre? Sans théâtre original, du moins cette flamme qui devrait emporter les normes du «goût», et les «Règles». Là, nous retrouvons l'inquiétude: les années de la grande mutation sont aussi les années de fêtes et de manifestations: les contradictions politiques s'affrontent en parole dans les clubs ou les assemblées, et le dernier acte se joue, pour Desmoulins, Danton, Saint-Just, Robespierre, place de la Révolution, sur la guillotine.

Quel théâtre pouvait être comparé à cette expérience réelle, concertée, violente, et dont la logique était celle-là même de la tragédie grecque ou élizabéthaine? Pourquoi demander à la fiction ce que les événements eux-mêmes portent avec eux? Les manifestations de rues, les fêtes n'étaient pas un jeu ou plutôt ce jeu plaçait-il la vie et la mort dans la réalité de l'existence même. La Révolution n'avait pas besoin de théâtre, puisqu'elle représentait elle-même son propre drame. La vie sociale est, sans doute, plus complexe que ne le pensent les historiens qui rêvent de continuité.

Voilà qui devrait nous aider à saisir les difficiles relations des sociétés et des représentations que ces dernières se donnent d'une image de l'homme ou des effigies des dieux. Notre théâtre occidental implique la présentation d'un personnage fortement individualisé et dont les passions s'arrachent, comme le dit Lukacs, «à l'anarchie de la vie quotidienne et à son clair obscur ou rien n'aboutit jamais». Un héros, homme ou femme, Antigone ou Hamlet, Oedipe ou Phèdre. Et dont la vocation est de rester en tête à tête avec un absolu dédaigneux de tout compromis avec le monde. Ce n'est pas le cas de toutes les dramatisations magiques ou sacrées...

Le «Kathakali» indien, les représentations balinaises, les «mystères» ou «sacramentales» de l'Europe médiévale sont, bien sûr, l'évocation gestuelle, corporelle et chantée d'un rituel ou d'une liturgie: la conscience commune se reconnaît ou croit se reconnaître à travers l'image mouvante. Une manifestation codée et scrupuleusement conforme à ce que l'on croit être la tradition — terme bien obscur et discutable.

Figuration de l'invisible: nul n'a vu le Bouddha ou le Christ, mais on le matérialise par des gestes et des chants. L'incarnation établit un lien

entre le monde du sacré et le monde quotidien. Le premier, après tout, existerait-il sans l'autre? Sommes-nous dans le domaine du théâtre ou de l'évocation de ce qui n'existe que par ce que nous en reconstruisons?

Occasion de plaisirs et de fantaisies... La mise en scène de nos mystères est le prétexte de fantasmes et de pitreries. Gustave Cohen décrit longuement ces interférences du profane et du liturgique en un temps où le monothéisme théologique est loin d'avoir un écho dans toutes les couches de la vie sociale. D'analogues divertissements accompagnent, de «gags» ou d'acrobaties, le théâtre chinois. Les générations successives s'emparent d'un scénario plus ou moins fixe et lui donnent une tonalité chaque fois différente.

S'agissant du Nô japonais, l'évocation d'un guerrier mort sur un ancien champ de bataille entraîne des proliférations poétiques et une gestuelle qu'a codifiée très tôt le célèbre Zeami. Est-ce une paralysie de la passion représentable devant une cour? Une immobilisation du rituel? Peut-être faudra-t-il attendre la brève apparition des Jésuites au Japon et la découverte des «sacramentales» baroques pour que naisse le «Kabouki». Une autre forme sociale sans doute y découvre son plaisir, une autre vision du monde.

D'autres sociétés n'admettent pas la représentation de l'image de l'homme ou des dieux. Quand le «mystère» des «Tadzieh» iraniens prolonge le souvenir de la bataille de Kerbela, la civilisation sunnite, elle aussi monothéiste, n'a généralement pas admis, autrefois, la figuration de Dieu. Y a-t-il une relation entre le monothéisme et ce refus de la théâtralisation? La Bible et le Coran contestent cette incarnation ou cette image, soucieux de maintenir le tête à tête de l'homme avec l'absolu, irréprésentable. Et la Réforme calviniste ou luthérienne montre la même opposition.

La dramatisation figurative — tragique ou comique — des morts, des personnages divins ou des passions humaines n'est pas la marque d'une supériorité. Celles des civilisations qui n'incarnent pas le visible ou l'invisible disposent d'autres modes de manifestation d'elles-mêmes. L'extrême diversité des possibilités dont dispose l'espèce explique sans doute la raison pour laquelle nous ne sommes ni des fourmis ni des abeilles....

Des sociétés ont ignoré ce que nous appelons chez nous le théâtre: elles ont trouvé par d'autres instruments la relation de notre existence particulière avec le monde, l'au-delà, l'en-deçà. Si, comme le disait Lévi-Strauss, l'homme peut penser aussi bien avec des pierres, des fleurs que des concepts, il peut également réaliser son être sur de multiples registres. À peine en découvrons-nous la richesse. À peine avons-nous appris à en respecter les formes.

* * *

Ce n'est pourtant pas faute d'avoir tenté d'imposer à des civilisations qui n'en savaient que faire, les modèles de notre figuration dramatique... Un peu partout où sont passés les Européens au cours de leurs déambulations dominatrices, à Lima, à Macao, à Shanghai, à Delhi, au Caire, à Mexico, à Tunis, à Dakar, on voit encore ces salles dans lesquelles les «prépondérants» se donnaient le plaisir d'une convivialité autour de leur modèle dramatique.

Il est vrai qu'il s'agissait surtout de «tournées» londonniennes ou parisiennes, des sous-produits du vaudeville, de l'opéra comique, du music-hall ou du «boulevard». Des Africains m'ont dit leur étonnement lorsque, jeunes élèves, ils entendaient les professeurs parler de Corneille, tandis que l'on présentait au théâtre de leur ville *les Mousquetaires au couvent* ou *les Cloches de Corneville*.

Là se confondaient deux incitations fallacieuses: celle d'une supériorité européenne incarnée par la plus noble figure de la civilisation — le théâtre — et celle d'un divertissement qui revêtait la forme dégradée. Il faut sans doute des plaisirs et des spectacles faciles et reposants, mais peut-on confondre l'un et l'autre?

On était allé plus loin: à l'époque où Maurras affirmait qu'il fallait être Français de pure souche pour comprendre le théâtre classique — ce qui faisait rire Léopold S. Senghor et bien d'autres — le public parisien accueillait avec des sarcasmes les représentations cambodgiennes ou bali-naises. Les oreilles et les yeux étaient encore fermés aux différences de la culture. Il y avait, certes, des anthropologues; mais qui lisait leurs

livres? Le cinéma et les films de Murnau attachaient moins de public que *le Congrès s'amuse* et, pourtant, Schoenberg avaient déjà brisé le confort de la mélodie...

De toute cette agressivité, on sait ce que fit Antonin Artaud dont *le Théâtre et son double* jaillit de la découverte du rituel balinais et de l'incompréhension d'un public. Il a fallu probablement que l'Europe, lors de la Seconde Guerre mondiale, abandonne l'idée de sa supériorité et celle de voir, dans les autres cultures, des esquisses imparfaites de la sienne.

En cela, les choses ont changé et, malgré quelques nostalgiques du passé, les publics se sont formés à des manifestations différentes. Les technologies de la communication ne sont pas étrangères à cette confrontation. Si, comme le disait Malraux, nous ne le sommes pas seulement de l'«art», mais de toutes les possibilités d'une expérience multiforme...

* * *

Cela devrait nous rendre modestes devant la création théâtrale elle-même, la nôtre, et plus soupçonneux vis-à-vis d'une image historique qui voudrait établir une continuité, là où cette dernière a peu de sens...

Restons en Occident: les grandes époques d'invention dramatique sont isolées dans le temps, séparées les unes des autres par des zones d'ombre et d'oubli. Comme si le «donné à voir» — c'est ce que dit le Grec du théâtre — n'apparaissait qu'ici et là, dans une dissémination des lieux et des histoires particulières: un siècle tout au plus entre Eschyle et Aristophane dans la Cité grecque, quelques années à Rome pour Plaute et Térence (dont la chance fut d'avoir été légués par des textes dont certains monastères du Moyen Âge jouaient l'intrigue plus par respect pour le «grand passé» antique qu'à la gloire de Jésus) la période du «Siècle d'or» espagnol, celle des élizabéthains, celle du classicisme français — des moments courts.

Ne faut-il pas attendre le siècle dernier pour que coexistent en Europe ou dans les Amériques, les figurations anciennes et les créations contemporaines? Et que des pays qui n'avaient connu que des productions venues de l'étranger suscitent le génie d'Ibsen, de Tchekhov, de Strin-

berg? L'Irlande, les États-Unis, le Canada savent ce qu'il en est d'avoir un théâtre — et mesurent la fragilité de cette création...

Quelle quantité de représentations dramatiques admet une société? Comment l'originalité trouve-t-elle son chemin à travers des difficultés sans cesse différentes et toujours renouvelées? Et quels publics attirer?

J'ai eu le privilège d'assister aux «premières» d'Ionesco ou d'Adamov. Quand Roger Blin a monté *En attendant Godot* au théâtre de Babylone, alors dirigé par Jean-Marie Serreau, je me souviens du désarroi du maigre public. Il a fallu une dizaine d'années pour que ces oeuvres qu'on appelait alors de «laboratoire» suscitent l'intérêt général qu'on leur accorde. Pourtant, Jean-Louis Barrault ou Jean Vilar emplissaient des salles — en renouvelant la présentation de «classiques» ou bien en créant des pièces d'auteurs de la génération précédente qui, en leur temps, n'avaient pas connu le succès.

C'est un problème social que celui de l'espace de création. Pichette, qui avait remporté avec *les Épiphanies* le succès d'un public éclairé, n'a pas trouvé, malgré Gérard Philipe, le même écho dans l'immense Palais de Chaillot. Beckett ou Ionesco ont tous pris leur élan dans ces petites salles du Quartier latin ou du nord de la Seine. Sarraute, Obaldia, Weingarten, Duras se sont aussi rodés dans ces «niches» aujourd'hui disparues.

Certes, l'on est passé, en Europe, de la protection des Princes qui pouvaient imposer des oeuvres neuves, mais dans l'huis clos d'une élite, au jugement des publics, dont aucune enquête n'a vraiment trouvé ce qu'ils attendaient du théâtre.

Mais attendent-ils quelque chose? Qui attendait Shakespeare ou Tchekhov? L'oeuvre est là, comme une architecture nouvelle qui semble d'abord inopinée et qui suscite peu à peu son propre paysage. Les créateurs dramatiques inventent leur environnement mental et passionnel: quand ils apparaissent, si enracinés qu'ils soient dans la vie commune, ils suscitent des conduites sociales jusque-là inconnues.

Maximilien Laroche

De Dubé à Dubois: l'illusion spéculaire

Que peut bien vouloir dire le mot «home» dans le titre tout en anglais de la pièce de René-Daniel Dubois, *Being at home with Claude*?

Contrairement à ce que l'on pourrait croire ou espérer, mon propos n'est pas d'abord de pourfendre nationalistement une oeuvre qui aurait manqué à quelques prescriptions de la loi 101 en ne traduisant pas son enseigne, son titre si vous préférez, mais de parler surtout d'illusion spéculaire et d'une significative inversion dans la mise en scène de l'espace dans le théâtre québécois.

Espace du rêve et espace du désir.

Dans le théâtre d'après la Révolution tranquille, l'espace est bien plus onirique que matériel. Les lieux physiques représentés servent en effet de support au rêve des personnages ou de contre-épreuve à leurs désirs.

Si les personnages sont bien souvent enfermés dans un quasi huis clos, c'est parce que l'espace extérieur sert non pas de champ à leurs aventures mais de moyen de mesurer leur éloignement de la condition qu'ils souhaitent. Ils ne voient le dehors, l'extérieur et l'ailleurs que comme des corridors ou des tunnels menant à l'espace de leur rêve. Entre l'endroit où ils se trouvent et celui où ils voudraient être, lieux qui par bien des aspects se ressemblent à s'y méprendre, le dehors n'est qu'un détour. Et c'est bien pourquoi ils sortent mais pour rentrer. Ils s'en vont mais pour revenir.

Ainsi les personnages se représentent à eux-mêmes leur espace comme dans une projection de diapositives¹. Aussi bien sur la scène du théâtre que dans celle de la conscience des personnages il s'effectue alors un va-et-vient d'images, de représentations d'espaces. Et d'une certaine façon le théâtre dans lequel sont les personnages renvoie au théâtre sur lequel ils se voient vivre. Il y a un double fond qui nous fait, nous spectateurs, passer du dehors des consciences au dedans des consciences comme d'une salle de projection à une autre qui serait incluse dans la première. Nous nous enfonçons d'un théâtre dans l'autre.

Si nous prenons l'exemple d'une pièce comme *Florence* de Marcel Dubé, nous pouvons dire que le personnage de Florence va passer de Montréal à New-York parce que Montréal ne ressemble pas assez, pour son goût, à New-York. Plus exactement son Montréal n'est pas à la hauteur de l'image du Montréal qu'elle désire. Ainsi le passage d'une ville à une autre est le moyen de passer en elle-même de la ville qu'elle refuse à la ville qu'elle souhaite, de changer de Montréal. L'espace extérieur n'est donc que le redoublement de l'espace intérieur. Je dis bien redoublement et non dédoublement parce qu'entre les deux espaces il demeure une certaine différence. New York est un détour pour parvenir à Montréal. Ce parcours cyclique se vérifie bien dans *Un simple soldat* par exemple.

Mais voilà que dans *Being at home with Claude* plutôt que d'assister à un redoublement nous sommes en présence d'un dédoublement. Le procédé traditionnel du théâtre d'après la Révolution tranquille est désormais inversé. Les lieux physiques tiennent lieu de contre-épreuve du désir. L'espace extérieur est vu comme une barrière empêchant d'aboutir au lieu du désir.

Le décor est minutieusement décrit au début de la pièce de René-Daniel Dubois. Mais ce décor unique, puisqu'il ne change pas au cours de l'action, est en fait un décor double. En effet le cabinet du juge est en

¹ Maximilien Laroche, «Les techniques théâtrales des dramaturges québécois; la mise en scène», *le Théâtre canadien-français, Archives des lettres canadiennes*, tome 5, Montréal, Fides, 1976, pp. 369-398.

désordre par suite de l'interrogatoire policier, situation exceptionnelle, qui s'y déroule. On s'attend donc à ce que ce décor soit remis en ordre à l'arrivée du juge. Et tout nous le donne à penser. Mais cela ne se fera pas. Ainsi le décor demeure double, représenté dans son état actuel et évoqué dans son état passé-futur hypothétique. Aussi bien dire que le décor physique est vu sous sa double face de décor refusé et de décor désiré.

Nous voyons tout de suite qu'il en va de même pour le décor mental du protagoniste.

Au moment de son rendez-vous avec son amant le personnage principal se trouve confronté avec la situation suivante: l'état d'euphorie dans lequel il est plongé ne durera pas. Un coup de téléphone de l'amie de son amant le lui donne à penser. Ainsi mentalement il est déchiré entre un état souhaité qui ne peut durer et un état refusé qui s'en vient inéluctablement. Constatons l'inversion qui s'opère entre la perspective de Dubé et celle de Dubois. D'une vision des espaces complémentaires et du temps progressif nous passons à une représentation du temps bloqué par l'opposition des espaces. Comme conséquence: les mises en scène d'hier et d'aujourd'hui nous font effectuer des parcours, imaginaires d'abord et réels ensuite, différents.

Normalement, autrefois si vous préférez, on passait du décor physique au décor mental. La contradiction, c'est-à-dire le va-et-vient des personnages dans l'espace physique se reproduisait dans l'espace mental. Et alors, comme c'est le cas dans *Florence*, la contradiction était résolue par un saut dans le réel. La pièce de Dubé se termine avec le départ de Florence pour New York, c'est-à-dire par une sortie du personnage en direction du réel. On pourrait même parler de rentrée dans le réel si on veut bien considérer les choses de l'oeil du spectateur qui avait dû quitter son réel pour entrer dans celui des personnages et qui par le dénouement réintègre son réel.

Or dans la pièce de Dubois, c'est par une plongée dans l'illusion que l'action se dénoue et que la contradiction se résout. De la condition refusée à la condition désirée, de son signifiant à son signifié, pourrait-on dire, le personnage de Florence effectuait un passage par un saut dans

le référent. Dans *Being at home with Claude*, c'est par un refus, un rejet du référent, de la réalité, que le personnage croit trouver cette solution. Il ne fait pas un saut dans le réel extérieur mais, lui tournant plutôt le dos, il plonge, s'enfonce et se noie dans son langage, dans son réel imaginaire, dans cet abîme béant qui sépare le signifiant du signifié.

Le monde extérieur n'est plus le moyen de passer d'un point à l'autre de la conscience mais le prétexte pour se fixer artificiellement dans l'espace de ses désirs. On aboutit ainsi à la satisfaction illusoire de ses désirs en supprimant et le monde et soi-même.

Ce qu'il est intéressant de relever, et qui peut faire parler d'inversion du système traditionnel de représentation, c'est que l'on a comme autrefois un sujet écartelé entre sa réalité et ses rêves. Il parvient à réaliser ceux-ci, du moins il s'arrange à sa manière pour le faire, non pas en sortant de soi et de chez soi mais au contraire en rentrant en soi au point d'abolir le monde et soi-même. Dans l'intervalle, les rêves, on s'en aperçoit, son devenus de purs désirs.

Que Lui, le protagoniste de *Being at home with Claude*, ne trouve rien d'autre comme moyen d'obtenir de sa quête que d'assassiner son amant, de s'enfermer dans le cabinet d'un juge et de s'y faire piéger par des policiers et des journalistes, c'est bien effectuer contrairement à l'évasion de Florence une invasion de soi-même, un repli sur soi jusqu'au point de disparaître aussi en soi. Florence était casse-cou mais pas suicidaire comme l'est le personnage de *Being at home with Claude*. À passer de Dubé à Dubois il y a donc plus qu'un virage mais une véritable inversion dans la thématique comme dans la mise en scène de l'espace.

Nous entrons dans *Being at home with Claude* non pas pour passer d'un théâtre à l'autre, de la grande scène du Monde à celle de la conscience des personnages, dans une descente par paliers vers la réalité, sa représentation du moins, mais pour passer d'un microcosme extérieur à un macrocosme intérieur qui n'est pas le signe mais le reflet de la réalité. Dans la pièce de Dubois, la conscience du personnage principal, personnage unique à toutes fins pratiques, ne renvoie pas à une réalité autre mais à sa propre réalité érigée en substitut du réel. Le monde auquel renvoie la conscience de Lui dans *Being at home with Claude* n'est pas le monde

extérieur où nous sommes, nous spectateurs, d'où nous sortons pour entrer dans la pièce et auquel nous revenons, dans *Florence* par exemple.

Dans *Being at home with Claude*, nous passons du monde (le cabinet du juge) à un univers intérieur du personnage dénommé Lui qui ne nous renvoie pas au monde extérieur mais à cette image du monde que le personnage a choisie. Image qui lui tient lieu de réalité et à laquelle il sacrifie et les autres et lui-même.

La pièce en somme est une coquille dont les deux couvercles se referment l'un sur l'autre. Elle fonde sa réalité de référence sur une certaine image du monde et, ce faisant, elle met le monde entre parenthèses pour se constituer en réalité autonome. Réalité alors doublement illusoire si l'on tient compte du fait qu'il s'agit d'une illusion des personnages à l'intérieur de l'illusion théâtrale.

Il y a d'ailleurs en ce qui concerne le décor un état de dégradation ou de souillure du bureau du juge qui est d'abord présenté comme provisoire et qui est finalement montré comme définitif. À la fin de la pièce il est bien souligné que l'inspecteur ne remet pas en ordre le bureau du juge. L'action en somme a été une chute dont ni le protagoniste ni son univers ne seront relevés. Certains alors diraient par référence à un titre de film bien connu qu'il s'agit de la représentation d'un déclin, et pas seulement d'un homme mais aussi de son univers pour ne dire trop pompeusement de son empire.

Mais comme il faudrait de surcroît parler de déclin volontaire, délibéré, puisque le désordre qui règne sur les lieux de l'action est directement voulu et provoqué par l'action même du protagoniste, bien plus que d'une chute ou même d'un déclin, ce qui serait encore tout à fait objectif, il faut parler d'un refus, d'une renonciation de la part du personnage à jamais parvenir au lieu de ses rêves. Ce qui nous mènera à parler tantôt de l'idéologie du personnage.

Au début de la pièce le personnage, à ce qu'on nous dit, attend l'arrivée du juge et le policier qui l'interroge entend bien remettre tout en ordre avant l'entrée du maître de céans. Mais à la fin de l'action le juge ne sera pas plus arrivé que l'ordre n'aura été établi dans son bureau.

C'est comme si Florence s'empêchait elle-même délibérément d'arriver à New-York.

Il arrivait à certains personnages comme Joseph Latour de s'auto-détruire mais c'était involontaire et cela résultait d'une sorte de fatalité qui leur enlevait toute responsabilité quant à leur malheur. Mais lui, le personnage de *Being at home with Claude*, est pleinement conscient et responsable. Son suicide est mûrement réfléchi et consenti.

Le personnage tourne donc le dos à la réalité, à sa réalité même. Car il choisit de faire de son rêve un pur désir et de ce désir la seule réalité. Il n'hésite pas à payer cette décision de la vie des autres et de la sienne propre. Il se suicide. D'une manière indirecte et détournée. Ce qui est une autre forme d'illusion. En effet en assassinant son amant et en se livrant à la police pour ne subir en fin de compte qu'un interrogatoire qui est plutôt un plaidoyer pour sa cause et en ne subissant aucun jugement ni châtiment, dans le temps de l'action représentée, le personnage se donne et nous donne l'illusion que son acte pourrait n'avoir que des conséquences verbales. Le meurtre perpétré pourrait être contrebalancé, compensé par une envolée lyrique!

Au fond le personnage choisit de tourner le dos au monde réel pour se retourner vers le monde des mots, celui de sa propre parole et de ses désirs.

Hier les personnages comme Florence, comme Joseph Latour, se sacrifiaient en essayant de passer d'un plan de leur conscience à l'autre et ainsi d'un côté de leur réel à l'autre. Aujourd'hui le personnage sacrifie le monde pour essayer de se fixer dans ses désirs. Mais c'est dans ce dernier cas qu'il y a illusion. Car on ne peut abolir le monde et prétendre continuer d'exister.

On peut prendre ses rêves pour la réalité. C'est ainsi d'ailleurs qu'on finit par les réaliser. Mais on ne peut prendre ses désirs pour la réalité. Le sens commun le prétend. Et *Being at home with Claude* le confirme.

L'illusion spéculaire

L'illusion spéculaire consiste à prendre pour réelle l'image de soi que reflète le miroir que nous nous tendons à nous-mêmes.

Il s'agit bien d'illusion, au sens où l'entend Clément Rosset dans *le Réel et son double*², puisque nous voyons la réalité mais refusons d'en tenir compte et prétendons que l'image que nous voyons est la réalité. Et c'est bien ce que fait Lui, le protagoniste de *Being at home with Claude* qui oppose très consciemment une image à une réalité, une situation désirée à une situation vécue, et prétend ignorer qu'il y ait une différence entre elles et qui surtout, pour mieux l'ignorer, préfère sacrifier la vie à l'image. Or cela correspond tout à fait à la situation de l'illusionné, selon Rosset. Cette illusion est renforcée du fait que c'est à travers une première situation illusoire: la représentation théâtrale, que le personnage prétend soutenir son illusion.

Profitant d'une illusion, celle de la représentation théâtrale, qui permet de couper la vie de son image, la réalité de sa représentation, il nous propose par l'action représentée, qui consiste d'ailleurs dans son seul discours, d'abolir la différence entre réalité et image. Une illusion sert de support à une autre illusion. Nous nous enfonçons dans les miroirs sans retour. Le miroir de la représentation sert à concrétiser un autre jeu de miroir. Le miroir du théâtre renvoie à un autre miroir, celui de l'action dramatique. Celle-ci sert alors de référent à un signe au lieu d'être le signe qui renvoie à un référent.

Cela ne peut s'effectuer que par l'illusion spéculaire, cette vision d'un réel non pas synthèse de nos refus et de nos rêves mais antagoniste de nos désirs tenus pour unique contrepartie du réel. Ce qui conduit à substituer un réel subjectif au réel objectif.

Le protagoniste de *Being at home with Claude* voyant dans l'amie de son amant un obstacle insurmontable n'essaie pas de surmonter ou de

² Clément Rosset, *le Réel et son double. Essai sur l'illusion*, NRF, Paris, Gallimard, 1976.

contourner cet obstacle mais le refuse, le nie, l'élimine en éliminant son amant. Ce qui l'élimine du même coup puisqu'il faisait de son désir pour cet amant l'unique réel qui vaille.

Ainsi à l'ancien parcours figuré dans *Florence*, qui nous menait de l'espace physique à l'espace mental comme à une répétition du même, nous substituons maintenant dans *Being at home with Claude* un parcours qui fait buter l'espace physique sur l'espace mental comme dans une opposition du même. Espace physique et espace imaginaire ne sont plus dans un rapport de redoublement mais de dédoublement. Autrement dit le rêve ne parachève pas, ne complète plus le réel mais celui-ci s'oppose au désir. Aller du présent au futur, d'ici à ailleurs était un mouvement normal et possible. Désormais il devient impossible puisque anormal et pourtant tenu pour seul désirable.

Le sujet n'est plus seulement en porte à faux par rapport au réel et il n'a plus la possibilité de s'y ajuster car il est en contradiction avec lui. Il n'y a plus de solution de compromis et seule demeure la solution illusoire de refuser le monde extérieur en lui substituant un monde intérieur.

Du point de vue de la mise en scène ou plus exactement du parcours qu'effectue le regard et l'esprit du spectateur, celui-ci ne rentre plus dans l'action théâtrale, nous l'avons vu, pour passer ensuite dans la conscience des personnages et en ressortir pour revenir à la réalité objective de la salle où il se trouve. Tout au contraire une fois entré dans la conscience du personnage, et comme celui-ci ne peut trouver en dehors de sa conscience une synthèse à ses contradictions, il est condamné à s'enfermer avec le personnage dans son for intérieur et à s'y noyer en abolissant le monde.

Ce suicide ou encore cette illusion spéculaire ne peut s'opérer sans le secours d'un style caractérisé par des clins d'œil narcissiques de l'auteur à lui-même par les mots et des mots à eux-mêmes par leur double sens. Ainsi déjà dans le titre: Claude renvoie à une figure de l'hermaphrodite puisque ce nom de personnages est bisexuel. *Home*, c'est le mot anglais pour signifier maison. Nous en verrons les prolongements de sens. Mais entendu par métonymie comme figure phonique du préfixe grec

homo, il renvoie à une figure du même et du sexe qu'on veut. Narcisse et Hermaphrodite, le langage dans le titre déjà nous tend un miroir où nous reconnaitre.

Home - sweet home - homemade

La contradiction des langues et leur dévoration mutuelle peuvent nous éclairer sur le paradoxal échafaudage du sens dans le texte de la pièce de Dubois, à commencer par le titre. *Home, sweet home!* Le chez soi, le doux chez-soi! Se sentir à son aise, chez soi: *at home* bien sûr! Alors tout y serait *homemade*, fait par soi et pour soi? Le monde serait une île et l'homme à jamais Robinson Crusoe? Ce désir autotélique, narcissique, est une utopie. Que dis-je, un fantasme, une illusion! Et la pièce le prouve, à son corps défendant. Car cela ne se peut qu'au prix d'une immolation et d'un suicide. Lui, le personnage principal, tue son amant et se livre à la police. Il espère en une hypothétique arrivée du juge qui le sauvera in extremis. Mais cela n'a pas lieu.

L'utilisation de l'anglais dans le titre, en regard du langage populaire du texte, fait figure d'inversion et du même coup de forme de suppression du niveau soutenu de la langue française. Le fait que le juge, dont on s'attendrait à ce qu'il parle en style plus relevé, ne se présente jamais sur scène, même s'il y est attendu, illustre cette suppression. C'est comme si du niveau social figuré par le langage utilisé par le personnage de Lui au langage et à la position du juge, il n'y avait pas de liaison possible et qu'en lieu et place on avait choisi de prendre le virage à 180 degrés menant à la langue étrangère.

Le texte tiraillé entre le langage populaire, parlé par le personnage de Lui, et un langage normatif que devrait parler le juge mais qui n'advient jamais, choisit de tourner le dos à la réalité et de se retrouver vers une autre réalité: celle de la langue étrangère. Et c'est dans celle-ci, par le titre, qu'est évoqué et que s'atteint le désir illusoire d'un chez-soi (*home*) qui serait un doux chez-soi (*sweet home*) et pure création de soi-même pour soi-même en soi-même (*homemade*). Comme un repas! C'est d'ailleurs dans l'image d'un repas que le personnage de Lui a voulu fixer le temps et arrêter le décor de son bonheur en assassinant son amant.

L'isotopie culinaire qu'un critique a cru retrouver dans le titre d'une autre pièce de Dubois, *Il est minuit docteur Munch* — le mot *munch* signifierait «manger» en allemand, semble-t-il — n'est pas étrangère à la problématique des langues en conflit, de leur contradiction, de leur dévoration ici même au Québec et en 1986. Parler, manger, dévorer, déguster la langue des autres, c'est l'assimiler, la traduire dans la sienne. C'est prouver qu'on l'a parfaitement déglutie et digérée. Ne pas la traduire, c'est l'avalier à s'étouffer, la régurgiter telle quelle, sans être parvenu à la digérer et donc renoncer à la dévorer et à se l'incorporer.

Jean-Claude Germain dans le titre d'une de ses pièces parlait d'un pays dont la devise est: «Je m'oublie». S'oublier, dans cette perspective, c'est oublier qu'on a les mots pour traduire la langue étrangère, c'est parler la langue de l'autre au risque de s'oublier en oubliant sa langue. À travers les titres des différentes oeuvres de René-Daniel Dubois c'est à une véritable confrontation de langues qu'on assiste par les références culturelles qu'on y trouve.

Mais c'est surtout à l'idéologie sous-jacente à ce conflit des langues qu'il faut finalement en venir. Chronique d'une mort anticipée, celle du protagoniste, *Being at home with Claude* nous parle d'un suicide par meurtre interposé. En ce sens, il nous représente un personnage qui fait le contraire de ce qu'il voudrait faire. On reconnaît là une antiphrase familière au théâtre québécois qui nous représente toujours des personnages confrontés à la contradiction de leurs rêves et de leur réalité et obligés de prendre des détours pour arriver à leur but. Mais ici cette antiphrase est aussi une antéphrase, une anticipation, puisque tout est non seulement inévitable mais délibéré dans le comportement du protagoniste qui renonce au réel pour ses désirs.

Il y a donc une différence d'avec *Florence*, par exemple. Pour une même idéologie, celle du rattrapage, nous avions affaire dans le cas du personnage de Dubé à quelqu'un en qui subsistait l'espoir. Mais pour le personnage de *Being at home with Claude*, c'est le désespoir du rattrapage qui fait office d'idéologie. De Dubé à Dubois on n'aurait donc pas cessé de croire à la nécessité du rattrapage mais on serait passé de l'espoir de le réaliser au désespoir de l'accomplir. De là l'image du déclin, de la chute volontaire, consentie et systématiquement réalisée.

Renate Usmiani

Nouveau théâtre québécois et néo-réalisme allemand: surprenants parallèles?

Le 28 août 1968, la première des *Belles-Soeurs* de Michel Tremblay au Théâtre du Rideau Vert, à Montréal, suscita une véritable tempête dans le domaine théâtral francophone. Un phénomène semblable se produisit à la première de *Hartnaeckig (Entêté)* et *Heimarbeit (Travail à domicile)* du jeune Franz Xaver Kroetz, présentées à Munich le 3 avril 1971. Deux auteurs jusque-là inconnus, des deux côtés de l'Atlantique, créant une véritable explosion théâtrale à peu près en même temps: rien de tellement extraordinaire à cela. Ce qui rend leur cas remarquable, c'est le fait que les éléments à controverse dans l'oeuvre de Tremblay au Québec et de Kroetz en Bavière paraissent identiques: usage du langage populaire (joual ou dialecte bavarois modifié); réalisme impitoyable; représentation de personnages jusque-là bannis de la scène; condamnation de la société responsable de ces personnages, sans pourtant tomber dans le théâtre politique ou l'*agitprop*.

Il ne convient donc pas d'examiner le nouveau théâtre québécois à huis clos, comme la critique a tendance à le faire, mais de voir ce mouvement dans son contexte international, plus spécialement, dans le contexte du néo-réalisme allemand. Le phénomène des parallèles est remarquable, étant donné que la question d'influence directe ne se pose même pas. Il faudra donc chercher une explication dans les structures sociales dont les deux mouvements sont nés. Sans même songer à épuiser ces recherches, il est néanmoins possible de montrer quelques points de repère.

1. L'absence d'une tradition théâtrale, ou l'abdication voulue de la mémoire

La critique québécoise et canadienne a l'habitude de déplorer *ad nauseam* l'absence de cette magnifique tradition culturelle qui relie les nations européennes à leurs sources gréco-romaines et même antérieures, et leur donne ce certain «je ne sais quoi» qui donne confiance dans le domaine artistique; un «je ne sais quoi» dont nos auteurs seraient privés. Il est certain que les auteurs du nouveau théâtre québécois étaient conscients du fait qu'ils avaient choisi la dure tâche de créer un théâtre proprement dit québécois là où seul un théâtre français-canadien (pour employer la formule hors-québécoise, peut-être plus exacte) avait existé. En Allemagne d'après-guerre, une situation analogue prévalait. En 1945, les gens de théâtre se trouvaient dans le vide absolu — les théâtres en ruine, la vie en désarroi et, du point de vue artistique, un hiatus complet depuis l'arrivée au pouvoir des Nazis en 1933. Le théâtre qui commence à se faire est d'abord théâtre documentaire (Weiss, Hochhuth), ensuite il se tourne vers la critique sociale. Comme dans les autres pays, la problématique du langage théâtral prend une importance de premier ordre (date-clé: le *Kaspar*, de Peter Handke, 1964). Quant à la tradition théâtrale, on trouve en Allemagne le même refus de nouer avec le passé qu'au Québec. Un jeune auteur des années soixante-dix en Allemagne voit «son» Goethe exactement comme le jeune auteur québécois voit «son» Racine: une oeuvre dépassée, sans intérêt immédiat, dont la valeur consiste tout juste dans son *Materialwert*, sa «matière crue», comme disait déjà Brecht. À preuve, les adaptations contemporaines d'oeuvres dites classiques traitent celles-ci avec un minimum de respect et souvent renversent leur idéologie fondamentale.

2. La situation politique et sociale

À première vue, il s'agit ici de deux sociétés entièrement différentes du point de vue de leur histoire et de leur situation politique et sociale contemporaine. Mais pour les jeunes des années soixante et soixante-dix, il existe des parallèles émotifs considérables: dans les deux pays, il s'agit d'affronter un passé humiliant et insoutenable (période nazie en Allemagne, colonialisme multiple pour le Québec). Il existe, certes, des diffé-

rences essentielles. Au Québec, la question de culpabilité, problème majeur en Allemagne d'après-guerre, ne se pose pas; c'est plutôt le contraire, l'humiliation de se savoir victimisé pendant si longtemps. Mais, dans les deux cas, les jeunes se voient devant la tâche difficile de venir à bout d'un passé traumatisant. En plus, la génération dont nous parlons ici est témoin d'une évolution, soit politique, soit économique, qui passe d'un extrême optimisme à un extrême désillusionnement. Au Québec, le mouvement séparatiste, couronné par la victoire du Parti Québécois, aboutit finalement à une résignation désenchantée. En Allemagne, le «miracle économique» s'écroule et un pessimisme profond en résulte. Voilà le climat social et psychologique du néo-réalisme allemand aussi bien que du nouveau théâtre québécois.

3. Le rôle de l'Église

Sous ce point de vue, on serait justifié de qualifier la Bavière de «Québec de l'Allemagne». L'oppression ecclésiastique est légendaire, surtout dans les régions rurales, et il est donc normal pour les jeunes auteurs de se révolter contre cette oppression, tout comme les auteurs du nouveau théâtre québécois l'ont fait. Le rôle de l'Église n'est jamais dénoncé ouvertement, mais d'une façon subtile à travers les réactions des personnages. Un exemple: cette astucieuse scène du *Stallerhof* de Kroetz où le vieux Sepp, au beau milieu de son coït avec l'enfant Beppi, lui demande si elle a «fait une bonne confession», tout à l'heure.

Il est donc facile de démontrer certains parallèles sociaux qui auraient comme effet les mêmes réactions émotives; il nous reste à examiner comment ces réactions se traduisent dans les oeuvres elles-mêmes. Je puiserai mes exemples dans l'oeuvre des deux représentants les mieux connus, Michel Tremblay pour le Québec, Franz Xaver Kroetz pour l'Allemagne, et j'essaierai de démontrer les ressemblances qui existent dans le domaine du langage aussi bien que dans la thématique des deux auteurs.

Les deux sont notés comme créateurs d'un idiome populaire, adaptation idiosyncratique d'un dialecte, joul ou bavarois. L'un comme l'autre n'arrivent à la découverte de l'idiome populaire qu'après une série d'oeu-

vres de jeunesse écrites en langue «littéraire» et reflétant les tendances élitistes contemporaines. Sujets fantasques ou absurdes sont ici traités dans une langue conventionnelle ou avant-gardiste, sous l'influence de Joyce, Beckett, Kagel, etc. On connaît le «coup de foudre» qui amena Tremblay à se rendre compte qu'il ne pouvait continuer à se servir de cette langue «étrangère» qu'était pour lui et son public le français dit international. Le cas est différent pour Kroetz, qui ne faisait que suivre la tradition linguistique du *Volksstueck* (Nestroy, Raimund, Horvath, Fleisser). Mais, comme dans le cas de Tremblay, son idiome théâtral est beaucoup plus que simple emploi d'un dialecte tout fait, c'est plutôt un idiolecte calculé pour exprimer l'impotence et l'aliénation de ses personnages. Les exposés linguistiques de Kroetz pourraient à peu de détails près, venir de la plume de Tremblay:

L'allemand littéraire a toujours été une langue officielle qui n'existe pas pour moi, c'est une invention de ceux qui ont reçu trop d'éducation — 95% de la population parle la langue ordinaire ou le dialecte. Donc un auteur dramatique qui désire établir un rapport quelconque avec son public doit, à mon avis, toujours écrire en dialecte [...]. Le dialecte est une langue comprise par tous, et c'est la langue qui, dans son exactitude, son manque de compromis, [...] sa dureté [...], représente l'élément mutilé, usé, de l'humanité, et qui démontre aussi les réalités cachées [...]. Pour moi, il n'y a que le dialecte pour exprimer ce qui est humain¹.

Concernant le fait que ses personnages souffrent de sévères dysfonctions linguistiques, Kroetz établit le parallèle entre cette dysfonction et l'incapacité de fonctionner dans la société:

Si on est incapable de parler, on est incapable de s'organiser, de se comprendre, et, finalement, de se défendre. C'est cela, cette constante rotation autour de soi-même, cette inca-

¹ Franz Xaver Kroetz, cité dans Richard W. Blevis, *The Emergence of a Political Playwright*, Peter Lang: New-York, Berne, Frankfurt, 1983, p. 242. Les traductions de l'allemand sont de Blevis.

pacité de sortir ses problèmes que je démontre dans mes dialogues².

La «rotation autour de soi», l'impossibilité de sortir de ses problèmes sont aussi typiques des personnages de Tremblay. Nous n'avons qu'à penser aux Belles-Soeurs, à Marie-Lou, aux personnages de *Bonjour, là, bonjour*.

Chez les deux auteurs, la frustration et l'impotence exprimées par le langage mènent non à une révolution consciente mais à des actes de violence souvent gratuits. Il faut dire que cette violence est plus marquée chez Kroetz; les actes de violence dans le théâtre de Tremblay sont des actes voulus (l'accident d'auto de *Marie-Lou*, le meurtre de Carmen). Les personnages de Kroetz sont aussi incapables de se rendre compte de l'énormité de leurs actes qu'ils le sont de s'exprimer (le meurtre du père, dans *Wildwechsel*; Willy noyant le bébé, dans *Heirarbeit*). Ses personnages agissent dans un état d'abrutissement moral qui correspond bien à leur abrutissement linguistique.

Au-delà de l'emploi du dialecte, il existe des parallèles spécifiques dans l'idiome théâtral de Tremblay et de Kroetz. Chez les deux le dialogue se constitue de phrases courtes, fragmentées, incomplètes; de répétitions; il est ponctué de silences. La grammaire et la syntaxe, incorrectes, donnent une ambiguïté voulue à ces textes. Kroetz use parfois de la voix passive, plutôt qu'active, pour indiquer le détachement des personnages, même d'eux-mêmes. Il souligne aussi l'incapacité de ces personnages de voir les liens logiques qui relient les événements de leur vie, en éliminant presque tout à fait le mot «*weil*» («parce que») de ses dialogues. Si le mot paraît malgré tout, c'est sans antécédent, de sorte qu'aucune relation causale n'est indiquée.

Comme Tremblay, Kroetz introduit dans ses dialogues des phrases toutes faites, des clichés, venant des médias surtout, et que les personnages récitent dans la langue littéraire. Cet intertexte littéraire dans le texte populaire, chez Tremblay, sert à créer des effets ironiques, comme

² *Ibid.*

dans *la Duchesse de Langeais*. Chez Kroetz aussi l'effet est parfois d'une incongruité amusante, mais, le plus souvent, l'interpolation de ces passages souligne le caractère pitoyable de ses personnages. Si Germaine Lauzon représente tout le ridicule d'une société de consommation, la litanie d'objets de consommation dans *Bauern sterben* de Kroetz devient un document effrayant et pathétique de la condition humaine.

Le langage théâtral des deux auteurs sert donc à illustrer le lien étroit entre l'autodétermination et le potentiel linguistique. Ce lien devient le sujet même du duo dramatique *Stallerhof/Geisterbahn* de Kroetz.

Nonobstant les parallèles remarquables entre l'aspect formel des oeuvres de Kroetz et de Tremblay, il faut aussi signaler une différence essentielle. En contraste avec les structures très sophistiquées de Tremblay, les pièces de Kroetz sont construites d'une façon simple, directe et réaliste. D'autre part, il existe un parallèle au niveau de la musicalité: les deux auteurs ont produit des textes à l'orthographe idiosyncratique, conçus pour une réception auditive, où le rythme acquiert une importance majeure. Le moyen d'orchestration favori de Kroetz est le silence, élément essentiel de ses pièces. Entre autres, le silence sert à démontrer l'incapacité des personnages de formuler leur réaction dans les situations difficiles. Au moment de crise, le personnage ne dit rien; plutôt, selon les indications de scène de l'auteur, il ne fait que regarder droit devant lui («*schaut*»).

La thématique du néo-réalisme allemand, comme le langage, montre de nombreux parallèles avec celle du nouveau théâtre québécois. Les deux mouvements ont un caractère régional. Tremblay s'est proclamé «le chantre de la rue Fabre» à perpétuité³; Kroetz ne sort jamais de l'ambiance bavaroise qui détermine ses personnages. Comme Tremblay, Kroetz a été attaqué par la critique à cause de cette apparente étroitesse. Sa réplique résume aussi l'attitude fondamentale de Tremblay à ce sujet:

³ Michel Tremblay, interview avec Donald Smith, *Lettres québécoises*, n° 23, automne 1981.

Comme artiste, il faut que je m'en tienne à mon pays, que je reste avec mes personnages; je dois simplement continuer ma propre évolution, avec mes thèmes et mes personnages⁴.

C'est exactement ce qu'a dit Tremblay récemment:

[...] il faut qu'il y ait une évolution. Je reviens sur les thèmes, surtout sur les personnages. Je développe chaque fois les thèmes un peu plus [...] ⁵.

Tous deux soulignent l'élément autobiographique, base de leur réalisme.

Quant aux personnages, les deux auteurs se sont consciemment donné la tâche de mettre en scène ceux qui jusque-là avaient été bannis par les tabous non formulés mais réels des conventions théâtrales. Kroetz décrit ses intentions comme suit:

[...] j'ai tout de même réussi à mettre en scène des êtres humains dont personne ne se souciait jusque-là dans la république fédérale, dont l'entrée à la littérature ne pouvait venir qu'à la suite d'une bataille, les victimes les plus misérables de notre société néo-capitaliste qui ont été privées de toute dignité, de toute autodétermination, de tout langage, des moindres possibilités. Et ce groupe doit être représenté, car cela veut dire avant tout reconnaître qu'il existe, chose qu'on aime à dénier dans notre pays⁶.

On n'a qu'à substituer l'expression «société colonisée» à «société néo-capitaliste» pour se rendre compte que les intentions de Kroetz correspondent exactement aux efforts du nouveau théâtre québécois.

⁴ Blevis, *op. cit.*, p. 215.

⁵ Michel Tremblay, «Il y a vingt ans, les Belles-Soeurs», *Jeu*, n° 47, p. 60.

⁶ Blevis, *op. cit.*, p. 137.

Un autre parallèle frappant est l'importance accordée aux personnages de femmes dans les deux oeuvres. Kroetz, loin de la problématique québécoise, donne les raisons suivantes:

Je considère le sexe féminin le plus intéressant, la force de la femme, son destin, me fascinent [...]. Les mécanismes de l'oppression ressortent mieux, plus clairement, dans le cas de la femme, cela m'intéresse⁷.

L'évolution nécessaire dont parlent les deux auteurs se constate très bien à travers les pièces des vingt dernières années; pourtant, l'attitude de base a peu changé. Pendant sa période communiste, Kroetz s'efforce bien d'introduire un ton moins pessimiste, des personnages plus positifs; mais il se rend vite compte qu'il est incapable de s'adapter aux critères du réalisme socialiste. Ses pièces les plus récentes doublent le réalisme du début de symbolisme et d'éléments théâtraux qui font encore plus ressortir le pessimisme absolu de ces pièces (*Bauern sterben* en est l'exemple le plus frappant). On pourrait qualifier les dernières pièces de Kroetz de «fins de partie» dans le sens de Beckett. Cela s'accorde tout à fait avec l'attitude de Tremblay énoncée récemment:

Dans mes pièces, je décris toujours la fin de quelque chose. Les ouvertures sont très rares et quand j'en donne, elles apparaissent douteuses. Les espoirs sont toujours douteux [...], goûtent toujours, sentent toujours un peu le soufre⁸.

La liste des sujets traités, pour le néo-réalisme allemand comme pour le nouveau théâtre québécois, apparaît presque identique: la famille, les relations entre le couple et autres dynamismes psychologiques de la vie familiale; oppression sociale, économique, ecclésiastique; et les effets de ces multiples oppressions, de l'aliénation à la violence.

⁷ *Ibid.*, p. 132.

⁸ Tremblay, *loc. cit.*

Dans les deux oeuvres, l'oppression d'un catholicisme excessif se voit à travers les personnages et les situations. Chacun des deux auteurs a aussi créé une pièce dans laquelle la révolte contre cette oppression prend la forme de symbole théâtral: la figure énorme et grotesque de la Vierge, dans *Damnée Manon*, sacrée *Sandra*, et la figure mutilée du Christ, dans *Bauern sterben*.

Finalement, il faut signaler encore un parallèle entre les deux mouvements, l'adaptation ironisante de pièces classiques. Comme Tremblay tourne à l'envers l'optimisme de *Lysistrata* en terminant sa version de la pièce par un «Car la guerre ne finira jamais» trois fois répété, Kroetz a choisi comme cibles deux tragédies de Hebbel, auxquelles il fait subir la même inversion. Son *Agnes Bernauer* devient une attaque violente contre la coopération église/capitalisme, sa *Maria Magdalena* une comédie grotesque et triviale.

Les parallèles entre le néo-réalisme allemand et le nouveau théâtre québécois sont donc frappants. Malgré les controverses du début, ce nouveau réalisme est maintenant reconnu à travers le monde. Kroetz, comme Tremblay, est passé du stade du jeune écrivain «qui sent le soufre» à la gloire nationale. Le mouvement dramatique qu'ils représentent est peut-être bien le développement le plus important dans l'évolution du théâtre occidental depuis le théâtre de l'absurde.

TABLE RONDE

Gilbert David, animateur

Théâtre et postmodernité

GILBERT DAVID:

«Tout développement est inégal parce que c'est la contradiction qui meut le développement et que la contradiction est inégale». C'est une citation d'Althusser. La conquête d'une autonomie relative des diverses pratiques artistiques à partir du XIX^e siècle, poursuivie tout au long du XX^e siècle (et je me réfère en cela à Pierre Bourdieu)) a entraîné un développement inégal non seulement des pratiques artistiques comparées entre elles mais aussi des pratiques artistiques nationales qui ont connu (le cas du Québec est patent) un développement asynchrone dans la sphère socioartistique occidentale.

Poser la question des rapports entre théâtre et postmodernité c'est, à mon sens, d'abord s'interroger sur une périodisation flottante, sinon sur un développement fluctuant, du point de vue de la civilisation occidentale dans ses multiples destins nationaux. Or la postmodernité, comme fait de civilisation postindustrielle, a pour première caractéristique, me semble-t-il, de bousculer les temporalités culturelles nationales, asynchrones, en leur substituant une temporalité universelle dans le village global, selon l'expression célèbre de McLuhan, qu'est devenue notre planète. Nous vivons à l'ère de l'instantanéité: je pense qu'il ne faut pas oublier cette dimension et les conséquences que cela a sur la mémoire.

Deuxième remarque: ce que recouvre le terme même de postmodernité. Deux grandes tendances plus ou moins conflictuelles sont présentes, que je vais schématiser à dessein, parce qu'il faudrait bien sûr beaucoup de temps. Il y a des zones de recouvrement, de toutes façons, par les pratiques artistiques dont se réclament les uns et les autres dans les débats entourant la question de la postmodernité.

Première tendance: une postmodernité qui veut rompre avec la modernité et ses multiples avatars modernistes; les avant-gardes sont pointées du doigt. Et cette postmodernité va se réclamer alors de l'impureté, du baroque — dans le sens d'une exubérance, d'une insolence —, de l'hétérogénéité maximale, de la dissémination, de la transculturalité — donc des échanges culturels —, du kitch au second degré et j'en passe. Dans ce sens le courant serait mieux nommé si on le qualifiait de postmoderniste puisque c'est la question des avant-gardes qui semble faire problème.

Deuxième tendance: une postmodernité qui entend réactiver les principes majeurs de la modernité, sans vouloir liquider l'héritage des avant-gardes (j'emprunte cette citation à Lyotard). Et le même Lyotard a un énoncé paradoxal, à mon avis, quand il écrit: «Une oeuvre ne peut devenir moderne que si elle est d'abord postmoderne». La postmodernité ici veut continuer la mise en crise des récits, récits qui prennent leur source dans le projet des Lumières, accusées d'être à l'origine de toutes les misères politiques par les gens de la première catégorie. Cette postmodernité, qui tient à préserver une sorte de continuité avec la modernité, mais en la réactivant en quelque sorte, se méfie de l'éclectisme pratiqué par les postmodernistes — pour désigner ceux de la première catégorie — et y voient un cynisme et un nihilisme face aux pratiques antérieures sans être un dépassement.

Alors, pour mettre un peu de chair sur cet os, la table ronde va d'abord donner la parole à trois personnes ayant des expériences en pratiques qui recoupent les dimensions devant être associées, selon moi, à la postmodernité. Dans l'ordre, il y aura d'abord Michèle Febvre dont l'intervention a pour titre: «Trajet de la danse postmoderne».

MICHÈLE FEBVRE:

Parce qu'il me paraît demeurer une certaine confusion quant à la danse postmoderne, j'aimerais repérer les traces de celle-ci dans les dernières décennies et peut-être, de cette traversée, verra-t-on surgir la continuité plutôt que la rupture, la distance plutôt que la négation.

La danse dite postmoderne apparaît aux États-Unis au début des années soixante. Mais le terme qualifiant cette pratique du groupe de Judson Church a bien peu à voir alors avec la postmodernité dont on essaie de parler aujourd'hui.

Quand Yvonne Rainer, la première, utilise ce qualificatif pour désigner son travail et celui de ses collègues chorégraphes (Simone Forti, Steve Paxton entre autres), elle le fait en réaction au courant dominant dans les années cinquante, la *modern dance*, dont l'une des chefs de file était bien sûr Martha Graham. Il s'agit d'une appellation chronologique — ce qui venait après la *modern dance*, mais également critique, critique d'une esthétique (celle de la *modern dance*) qui privilégiait un rapport à l'expressivité et à la fonction sociale de l'art, qui privilégiait aussi une écriture gestuelle et chorégraphique déjà fixée par quelques décennies d'existence.

La *modern dance* reniée alors était donc résolument expressionniste dans son essence et, par son désir de renouer avec l'expressivité fondamentale du corps, lui avait fait retrouver une profondeur organique venue du souffle et du ventre, illustrant les tensions psychiques ou sociales à l'oeuvre dans des thématiques issues des grands mythes de l'humanité.

Comme on le devine à partir de cette brève allusion à la *modern dance*, on ne peut dire que les préoccupations des créateurs de ce courant extrêmement important se situaient du côté du modernisme.

Donc, si les premiers chorégraphes postmodernes — qualificatif accepté par la communauté de la danse — étaient anti-*modern dance*, ils n'étaient pas pour autant antimodernistes et nous verrons plus loin que leurs premières expérimentations se situèrent très nettement dans la veine moderniste.

Le point tournant entre la danse moderne non-moderniste et la danse postmoderne moderniste est sans aucun doute Merce Cunningham associé depuis toujours à John Cage. On a beaucoup parlé de l'éclatement cunninghammien: décentralisation de la scène, autonomie des éléments du spectacle, le mouvement, la musique, la scénographie présentés pour eux-

mêmes sans intention d'illustration réciproque ou signifiante. Mais surtout autonomie de la danse, souvent composée sur le mode aléatoire, présentée pour ce qu'elle est: jeu du corps mû par une certaine énergie dans le temps et dans l'espace sans souci d'exprimer quoi que ce soit ou de signifier un message quelconque. La danse s'énonce elle-même, pour sa motilité détachée de tout symbolisme et de toute expressivité extérieure à elle. La danse, avec Cunningham, se libère de l'emprise du sens pour la jouissance d'un corps dansant débarrassé de l'obligation de dire et à l'écart d'une musicalité extérieure. Cette intention de ne pas avoir d'intention et de libérer une multiciplité de signes ayant leur destin propre peut être rapprochée de la prolifération ludique des systèmes sémiotiques sur la scène actuelle. Il y a dans cette attitude, une espèce d'abandon confiant à la vie autonome des signes qui trouveront toujours à faire sens quelque part. Et, si la vision cunninghammienne a laissé des traces dans la chorégraphie d'aujourd'hui, c'est peut-être aussi de ce côté-là qu'il faut la trouver, à savoir, comme chez Lock par exemple, dans une profusion éclatée d'éléments disparates qui conservent leur autonomie tout en se contaminant les uns les autres, presque en dehors du pouvoir du chorégraphe ou encore sous le regard amusé et ironique d'Édouard Lock en ce qui le concerne.

Amorcé par Cunningham, le questionnement des codes de la danse et du spectacle va s'articuler autour d'un refus à la fois de l'expressionnisme et de la virtuosité (toujours présente chez Cunningham).

C'est le «non» de Yvonne Rainer: «NON au spectacle» dit-elle, «non à la virtuosité [...] non à la magie et à l'illusion [...] non au style, non à la séduction du spectateur par les ruses de l'acteur, non à l'émotion provoquée ou subie».

À partir de ce refus entériné, clairement ou non, par les tenants de la danse postmoderne américaine, les pratiques ne seront pas uniformes mais toutes auront en commun la volonté de faire *table rase*, de questionner en profondeur le médium lui-même: Qu'est-ce qu'un corps? Un espace? Qu'est-ce que le temps, la durée? Qu'est-ce que la danse enfin? Les réponses iront du pastiche ironique et commenté de la «vieille» danse (une façon de traiter ou de maltraiter l'histoire) aux rampements régressifs et aux marches quadrupédiques de Simone Forti, en passant par la

sortie quasi-systématique des lieux de spectacles pour les lofts, les galeries d'arts, les garages ou les toits de Manhattan, les parcs, etc. Productions oscillant entre l'art minimaliste et le happening, où le corps dansant lui-même est détourné de sa «bonne» forme par l'utilisation, entre autres, de non-danseurs, dans une sorte de quête mythique du «naturel», et par l'exploration d'une motricité issue du quotidien, du sport ou d'ailleurs, traitée comme matériau sans désir de mimétisme. «Il s'agissait moins, dit Scarpetta, de produire des spectacles que de procéder à un geste analytique, [...] d'isoler les éléments auparavant homogénéisés, de les exposer dans leur nudité abstraite (leur "pureté"), de les interroger, de les pousser à la "limite"»¹. Il fallait déconstruire la danse mais aussi la décloisonner, ouvrir ses frontières aux autres arts, en voir les correspondances dans le processus, s'ouvrir aux pensées et aux pratiques venues d'ailleurs. C'étaient les années soixante.

À partir de 1970, le courant analytique se poursuit dans une veine encore plus systématique voire mathématique où prévaut la structure à base de répétitions, d'inversions, de formules codifiées, objectives en quelque sorte. Le meilleur exemple à donner, ce sont sans doute les dentelles spatio-temporelles de Lucinda Childs, combinant des pas simples savamment organisés et qui sont en même temps l'exposition de la danse en train de se faire, dans un retournement infini, rien d'autre, avec un rien d'ascétisme. Une façon de démystifier le spectacle, à l'abri de l'illusion. Danse «pure», autoréflexive.

Parallèlement à cette tendance analytique, Sally Banes², historienne et critique, parle d'une danse métaphysique quand elle rejoint les rituels Soufi ou autres, ou qu'elle se vit comme acte communautaire dans l'esprit d'Esalen.

Dans le même moment, on observe ce que Scarpetta appellera le dépassement de l'avant-gardisme et du radicalisme accentué. La danse, avec des créateurs comme Meredith Monk par exemple, réapprivoise son

¹ Guy Scarpetta, *l'Impureté*, Paris, Éditions Grasset, 1985, p. 187.

² Sally Banes, *Terpsichore in Sneakers*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 1987, pp. XII-XXXIX.

pouvoir métaphorique, réarticule figuration, représentation et sens et se réapproprie tous les éléments du spectaculaire pour une nouvelle polyphonie chorégraphique. Pour Sally Banes encore, c'est le temps du passage de la danse postmoderne où les codes ont été confrontés, questionnés, «purifiés» à ce qu'elle nomme la danse postmoderniste des années quatre-vingt, ouverte à de nouvelles combinaisons. Il ne s'agit pas d'un *retour* à l'expressivité, à la figuration, à la représentation telles que les concevait la *modern dance* mais d'un *retour* de ces éléments; en effet, il n'y a pas rupture d'avec le courant analytique quant aux modes de composition fondés sur la juxtaposition, le collage, l'hétérogène, la répétition mais bien réappropriation distanciée de ces dispositifs. Par contre, où la divergence s'accuse, c'est dans le traitement du corps dansant d'où la virtuosité et l'énergie ne sont plus exclues, dans le rapport entre danse et musique, dans l'utilisation de tous les éléments du spectaculaire ainsi que dans le recyclage de tout ce qui bouge: le geste quotidien aussi bien que la virtuosité de l'acrobate, la danse sociale, les claquettes, la magie, etc... Cette gestualité n'est pas reprise comme seule exploration de la danse (une façon de chercher ses limites) mais saisie pour ses effets de connotation, de commentaire, d'expression, aussi bien que pour sa valeur propre, souvent dans une conduite ludique qui frôle l'impertinence et n'exclut cependant pas un désir d'expérimentation qui ironise sur les systèmes (comme chez Édouard Lock par exemple).

La danse-théâtre fait partie de cette génération des années quatre-vingt, et elle semble plus présente en Europe, au Canada (Montréal en particulier) qu'aux États-Unis, tout au moins dans sa version la plus «théâtrale». Qu'elle appartienne à la postmodernité, on y pense, qu'elle soit «impure» pour reprendre le terme de Scarpetta, ou hybride pour en reprendre un de René Payant, ne fait pas de doute. Peut-être a-t-elle réveillé ou est-elle en train de réveiller les virtualités du théâtre et de la danse comme le rêve revisite nos jours et nos nuits; redonner du pulsionnel au théâtre et du sens à la danse; était-ce cela le rêve d'Artaud?

Dans les oeuvres majeures de la danse-théâtre telle que *Mammame* de Gallota ou les pièces de Pina Bausch, il semble y avoir toujours passage entre des propositions ni tout à fait formelles ni tout à fait signifiantes, juxtapositions ou accumulations de séquences «rayonnantes» c'est-à-dire qui produisent sensations et sens dans de multiples directions en

jouant davantage de l'agencement du disparate et de l'instable que de l'ordonnancement univoque et linéaire, débordant l'effet réaliste ou l'effet de représentation par l'intrusion d'éléments déréalisants: ralenti, répétition, commentaire, citation (de la danse par exemple), image vidéo ou filmique, gestuelle exacerbée par la vélocité. Ou encore par l'exposition des entre-deux, des préparations (sorties, rentrées ou déplacements sur scène apparemment non chorégraphiés) faisant basculer constamment la fiction du côté réel. On serait tenté de rapprocher cet affichage des rouages du spectacle d'une certaine banalisation du corps dansant quand, chez Gallota notamment, est mise en scène la maladresse «naturelle» de ses danseurs (les hommes surtout d'ailleurs); corps dansant semblant avoir échappé au polissage d'une technique aseptisante et aux normes de présentation d'un corps de danseur, pour affirmer les différences individuelles, les marques du temps, c'est-à-dire l'histoire du sujet inscrite dans son propre corps (on se rappellera le ventre arrondi, la calvitie et les lunettes de Robert Seyfried dans *Mammame*). Une façon d'utiliser la morphologie comme discours sur les rapports de la danse et de la vie...

D'après Susan Foster³, coexisteraient sur le spectre de la danse actuelle, danse-théâtre ou non, deux pratiques postmodernistes qu'elle qualifie, l'une, de postmodernisme résistant (on pourrait presque dire «militant»), et l'autre de postmodernisme réactionnaire, l'une n'excluant d'ailleurs pas l'autre chez un même créateur. Si je reprends cette proposition c'est qu'elle répond en partie à une sorte d'intuition mêlée d'agacement face à certaines productions chorégraphiques.

La résistance dont elle parle se manifeste par la poursuite d'un questionnement sur la façon dont la danse peut signifier, organiser le récit, par une préoccupation concernant le rapport au langage, au corps, aux autres arts, aux autres codes culturels.

On retrouve effectivement ces préoccupations chez bon nombre de chorégraphes qui, à travers leurs oeuvres, posent encore la question:

³ Susan Foster, «The Signifying Body: Reaction and Resistance in Post-modern Dance», in *Theatre Journal*, vol. 37, n° 1, mars 1985, pp. 45-64.

Qu'est-ce que la danse? Que ce soit dans la version grivoise, sensuelle, libertine et cul-par-dessus-tête de Gallota ou dans la version torturée de François Verret (qu'il faudrait absolument voir un jour ici) ou dans celle, insolente et risquée d'Édouard Lock. Il y a certes exercices de liberté dans leurs oeuvres mais il n'y a pas d'innocence dans leur choix. Le regard et la distance sont maintenus comme instances ironiques sur l'illusion. Il y a persistance d'un second degré dans l'utilisation des effets du spectaculaire que ce soit la gestuelle, la musique, la parole, le costume. Ce qui rend sa pleine mesure au spectateur qui retrouve un rôle actif dans la formulation du sens parce qu'il est sollicité de toute part et à plusieurs niveaux de perception. Le second degré dont on parle n'excluant ni l'émotion (les pièces en sont chargées) ni l'expressivité.

Le postmodernisme réactionnaire, pour reprendre les termes de Foster, est celui où la danse semble être tombée dans la postmodernité comme Obélix dans la potion magique. Elle semble employer de façon non-discriminatoire un ensemble hétérogène de styles et de méthodes de composition utilisant par exemple les formes du passé pour leur fonction nostalgique et rétro (exemple la prolifération du tango dans la danse actuelle), ou encore se réappropriant une culture gestuelle populaire ou «exotique» pour sa capacité à performer davantage, cherchant plus à exploiter les codes qu'à les critiquer ou à les confronter. Bref, une nouvelle norme en marche qui produit souvent des oeuvres intéressantes (Twyla Tharp par exemple ou Ginette Laurin), où sont assimilées toutes les vertus polysémiques de l'agencement du discontinu et du fragment, de la physicalité intense dans sa composante virtuose et sensationnaliste ou de l'effet-théâtre de la gestualité quotidienne. Le rôle traditionnel du spectateur-voyeur et admiratif est renforcé devant l'innovation séductrice.

Pour terminer et non pour conclure, et parce que je n'ai pas répondu à la difficile question des passages par les interstices de la danse vers le théâtre et vice versa, j'aimerais rappeler (ceci pour la mémoire) que les critiques de théâtre (voilà pour l'appropriation) viennent de primer l'oeuvre chorégraphique *Mammame* du Français Jean-Claude Gallota comme meilleur spectacle étranger de l'année. Cette anecdote révèle, si c'était nécessaire, qu'il n'y a plus de position stable, de territoires défendus mais des lieux de passages et de rencontres, des lieux de conta-

mination réciproque où chacun, de son aire d'origine, semble se reconnaître dans ces «arts revisités»⁴.

Pour les gens de la danse, *Mammame* c'est de la danse; et une personne connue du milieu du théâtre m'a dit: «*Mammame* c'est du théâtre». Que faire? Que dire? Je répondrai par une citation tronquée de Scarpetta: «Jouer la désinvolture contre l'esprit de système — une manière postmoderne de se comporter...»⁵.

JEAN-MARIE LELIÈVRE:

Je n'ai pas de texte et j'ai plutôt envie de raconter une anecdote. Il y a à peu près un an je prenais un café avec un garçon d'une vingtaine d'années qui m'a confié qu'il voyait un psychiatre. La raison pour laquelle il allait voir un psychiatre est qu'il était sûr que les femmes ne pouvaient pas l'aimer. Alors le psychiatre lui a demandé: «Quelle est la raison pour laquelle vous croyez que les femmes ne peuvent pas vous aimer?» Il a répondu: «J'ai de trop petites cuisses». Peu à peu son psychiatre a essayé de lui faire comprendre que ce n'était sûrement pas la raison pour laquelle, croyait-il, les femmes ne pouvaient pas l'aimer. Le moins qu'on puisse dire de ce garçon, c'est qu'il n'était pas un postmoderne. C'est-à-dire qu'il avait réussi à emprisonner dans un seul référent, à moins que ce ne soit un effet de réel, toute l'intuition qu'il avait d'un senti, d'une problématique infiniment plus large.

À propos du postmodernisme, je veux en venir à ceci: le postmodernisme, c'est lorsqu'on ne s'en tient plus à un référent, on n'emprisonne plus le sens à l'intérieur d'un signe, d'un référent. Comme Michèle Febvre le disait, la multiplicité, dans le postmodernisme, que ce soit dans la danse ou dans le théâtre, la multiplicité de référents qui semblent n'avoir aucun rapport entre eux provoque sûrement un sens mais qui n'est

⁴ Allusion à un article de Régis Durand, «Les arts revisités que le théâtre est l'avenir de la danse (ou réciproquement)», in *Art Press*, spécial hors-série, n° 8, septembre 1987, pp. 34-36.

⁵ Guy Scarpetta, *op. cit.*, p. 18.

pas immédiatement reconnaissable. On ne peut pas non plus, avec la quantité de référents que l'on a à l'intérieur d'une oeuvre théâtrale, tirer une chaîne sémantique comme on le faisait au moment de la modernité.

Dans la dramaturgie québécoise, il y a un auteur qui s'appelle René-Daniel Dubois et dont certaines pièces ont tout lieu d'être évoquées ici. Je pense à *26^{bis}, Impasse du Colonel Foisy* que j'ai eu le plaisir de créer, je pense à *Ne blâmez jamais les Bédouins* [...] et, plus récemment, au *Troisième Fils du professeur Yourolov*. Je vais plutôt parler des *Bédouins*. Je vais essayer de situer un peu la pièce pour ceux qui ne la connaissent pas.

Au moment de la création de la pièce en version solo [...] par l'auteur lui-même, ce que les commentateurs, ce que la plupart des spectateurs ont dit de la pièce c'étaient surtout des observations qui étaient de l'ordre que l'auteur avait une énergie exceptionnelle, qu'il avait un délire merveilleux. Et on s'est surtout intéressé à la performance de René-Daniel Dubois sur scène. À peu près personne ne s'est intéressé au sens de l'oeuvre elle-même. C'est-à-dire qu'on s'est intéressé à l'événement; on a parlé d'un «événement». Je crois que si on s'est intéressé à ce point à l'événement, ce que c'était extrêmement difficile, à l'intérieur de cette oeuvre-là, pour quelqu'un qui sortait du théâtre, pour un critique qui avait un «papier» à faire, c'était extrêmement difficile d'arriver à décoder ce qui s'était passé pendant ces deux heures de spectacle. C'est aussi, parce que, dans la façon de voir le postmodernisme, les performances en particulier, on s'appliquait (durant les années 70 beaucoup de postmodernes, surtout ceux qui faisaient de la performance, disaient: «Nous n'avons rien à dire; nous avons des choses à montrer, tout simplement»), on s'associait, plutôt, à une façon un peu dérisoire d'évacuer ce qui aurait pu être un sens trop complexe.

Dans la pièce de René-Daniel Dubois, au tout début de la pièce, il y a un désert. Le lieu est un désert. Un personnage se retrouve dans un désert (dont il est sûr qu'il est vide) dans lequel il entre en contact comme par accès direct avec trois civilisations différentes: la civilisation occidentale, la civilisation orientale et la civilisation amérindienne. Il rencontre trois personnages, occidentaux ceux-là, qui sont de trois nationalités différentes. Au-dessus de tout ça, il y a une espèce de combat

entre deux grandes forces, entre deux géants qui se livrent une lutte sans merci.

Il y a, à l'intérieur de la pièce, une multitude de référents, une multitude de références culturelles venant, comme je viens de le dire, de trois civilisations, et tous les personnages de la pièce ont des accents différents. Le fait qu'ils aient des accents différents ne veut pas dire qu'il y a forcément un Allemand, forcément une Italienne ni même forcément un Québécois. Les accents sont là non pas pour décrire d'une façon sociale les personnages, non même pas pour en faire des personnages tels que définis même encore dans la modernité, mais pour mettre en présence quantité de choses qui, au départ, ne vont pas ensemble. Après avoir cheminé au travers de ces trois civilisations, tous ces personnages (trois personnages principaux: un avec un accent allemand, un avec un accent italien et l'autre avec un accent québécois) se révèlent n'être que des fonctions. Ils se rendent compte qu'ils ne sont pas totalement des personnages et ils décident, s'entendant entre eux, de se fondre et de devenir un seul personnage parce qu'ils ont été chacun privés ou de leur possibilité d'agir ou de leur coeur ou de leur âme. Chacun décide, étant sur-spécialisé, d'abandonner sa croyance, c'est-à-dire d'abandonner son accent, d'abandonner son historicité, d'abandonner sa mémoire pour devenir un seul personnage qui s'appelle, dans la pièce, la Bête.

À la fin de la pièce, l'auteur ne nous dit pas qui est cette Bête qui est la fusion de ces personnages. Il ne nous en dit pas plus que [le fait que ce soit] le résultat de tout ce que nous avons vu dans la pièce. C'est à mon avis le symbole de ce que c'est la postmodernité. Comme à la fin de cette pièce, on peut difficilement dire ce que c'est: on sait que c'est une chose nouvelle, qu'elle est issue de référents multiples, mais on ne peut pas la définir.

DENNIS O'SULLIVAN:

La question du postmodernisme, de la postmodernité, du postmoderne, ça m'apparaît être un peu superflu. Étant bien pragmatique, je me demande à quoi ça peut bien servir d'être ou de ne pas être postmoderne. Il y a quelques années, il y a une troupe de danse qui a présenté une

performance intitulée *Most Modern* et je trouve là une ironie: on souligne justement l'effet de mode qui caractérise à mon avis l'emploi du terme et du discours critique auquel le terme postmoderne donne lieu. Donc ces termes, postmoderne, postmoderniste, postmodernisme, postmodernité, me semblent tout à fait suspects comme catégorie critique. Ils me semblent moins, ces termes, cerner un objet précis que de rendre compte de quelque chose de vague qu'on dit être dans l'air. Le terme, issu, je crois, de l'architecture, et qui semble avoir sa raison d'être en architecture, a été récupéré en philosophie, en arts visuels, en danse, en littérature. Et au théâtre, vu que, jusqu'à présent, on a évité le piège de cette mode, on pourrait continuer de l'éviter.

Des auteurs très sérieux de la revue *October*, une revue d'arts visuels américaine très sérieuse, des auteurs comme Douglas Crimp ou Rosalind Krauss, caractérisent, eux, le postmoderne par des changements majeurs, entre autres, dans les notions d'oeuvre ou d'auteur: ils farcisent leurs textes du terme «postmoderne». Postmoderne par-ci, postmoderne par-là. Et c'est tout de même curieux que ces deux notions d'auteur et d'oeuvre et les changements qu'elles ont subis depuis le début du siècle, mettons, aient été critiquées et réévaluées par Michel Foucault, Jacques Derrida et l'École de *Tel Quel* pendant une décennie, la période des années 70, sans que personne ait senti le besoin d'utiliser le terme «postmoderne». D'autre part, ces changements dans les notions d'oeuvre et d'auteur, tels que décrits par Krauss ou Crimp, sont caractérisés par des qualités qu'on retrouve à d'autres époques historiques. C'est-à-dire que l'emprunt d'autres formes, emprunt qu'on dit caractéristique du postmoderne, je ne le vois pas comme appartenant spécifiquement à l'époque contemporaine, l'époque post-industrielle (c'est l'équation qu'on fait naturellement, entre postmoderne et post-industriel): il serait plutôt une caractéristique des périodes de transition. Et les qualités des oeuvres décrites par Douglas Crimp ou Rosalind Krauss on les retrouve chez Cervantès, chez Bach, chez Flaubert. Bref le postmoderne serait plutôt une catégorie transhistorique qui traverse l'histoire, qu'on retrouve donc à plusieurs périodes dans l'histoire et pas nécessairement propre à la période qu'on vit actuellement.

Mais le mot est là et on a dit, on a écrit que certaines de mes oeuvres seraient postmodernes, en particulier *Richard 3*, le travail que j'ai

fait à partir de *Richard III*. Et personnellement je ne trouve pas ça très important d'être qualifié de postmoderne ou pas. Je n'aspire pas à être postmoderne.

Pour revenir brièvement sur le discours qu'on tient sur le postmoderne ou le postmodernisme, je pense que le travail le plus intéressant qui se fait à partir de cette catégorie c'est l'étude du rapport des auteurs, des oeuvres, avec l'institution de l'art, soit les musées... Enfin chaque domaine a son institution, que ce soit l'institution muséale, que ce soit l'institution théâtrale, etc. Donc on critique ces oeuvres-là, mais on les critique à l'intérieur d'une institution (par exemple, dans le cas de Krauss et Crimp, c'est la revue *October*, qui est vraiment une institution au plan des arts visuels). Ils dénoncent, entre autres, l'hermétisme de la modernité dans un langage on ne peut plus hermétique et autoréférentiel. Ils se citent l'un l'autre. C'est très amusant de lire les gens de cette revue.

Mais on m'a invité à venir ici, à la table ronde. Alors je me suis dit: «Il faut bien que je me situe par rapport au postmoderne». Et, sans trop prendre le mot au sérieux, j'essaierai de situer le terme en rapport avec l'oeuvre moderne. Au début de son *Esthétique*, Adorno dit (je paraphrase) que l'art moderne ne va plus de soi, n'est plus évident. Il annonce, ce que la modernité disait depuis plusieurs décennies, la fin de l'art. L'oeuvre postmoderne, à mon avis, ce serait celle qui tente de s'accommoder de cet état de chose. C'est l'oeuvre qui, malgré le fait que l'art n'est plus évident, que la fin de l'art est annoncée, c'est l'oeuvre qui persiste, qui survit et qui finalement participe (tout en dénonçant l'oeuvre moderne)... L'oeuvre postmoderne (si c'est plus qu'une fiction, ce dont je doute) participe d'une très très grande nostalgie. Et c'est de même que je qualifierais l'oeuvre postmoderne.

WLADIMIR KRYNSKI:

Le postmodernisme ou la postmodernité du théâtre sont difficiles à définir. Ces concepts s'enracinent dans une réflexion philosophique et théorique à la fois proliférante et incertaine et déjà relativement âgée.

S'exerçant dans l'architecture⁶ ou la littérature⁷, cette réflexion n'a pas d'équivalent dans le théâtre. Lorsqu'on dit le «théâtre postmoderne» on sous-entend un ordre hétéroclite de phénomènes artistiques dont le dénominateur commun ne peut pas être le postmodernisme, car celui-ci ne se définit pas de façon univoque. C'est une catégorie hybride où se recourent l'histoire, la philosophie, l'esthétique et la sociologie. La transplanter au théâtre ne va pas sans arbitraire. Lorsqu'on appose l'étiquette «postmoderne» sur des phénomènes théâtraux comme la performance, le happening, le théâtre de Bob Wilson et de Richard Foreman, de Tadeusz Kantor, d'Heiner Müller ou d'Eugenio Barba, on extrapole sans aucun doute et on réduit de façon excessive ce qui, d'une part, correspond à une logique évolutive propre au langage théâtral et, d'autre part, relève de gestes créateurs différents, individuels, ponctuels qu'on ne saurait identifier avec le postmodernisme. Je dirai alors que le théâtre qui nous est contemporain et qu'on joue à New-York ou à Montréal, à Rome ou à Berlin, à Varsovie ou à Paris, à Buenos Aires ou à Sao Paulo, n'est pas globalement postmoderne, ni moderne, ni réaliste, ni naturaliste, ni spectaculaire, ni dialectique, pas plus qu'il n'est théâtre de boulevard ou de l'absurde. Il n'y a pas de globalité du théâtre puisqu'il n'y a pas d'unité du théâtre. Le concept même de théâtre est une métonymie, une *pars pro toto* d'une somme de pratiques artistiques multiples insaisissables dans leur totalité. N'en déplaise aux consommateurs de modes artistiques, le fait qu'on appelle théâtre postmoderne certaines pratiques théâtrales, scripturales ou scéniques, occasionnellement ou avec insistance, est un réflexe idéologique. Car on colle à ces pratiques une identité stable. Et l'identité, comme le dit à juste titre Adorno dans la *Dialectique négative*, est la forme originaire de l'idéologie⁸. Le théâtre n'a pas d'identité

⁶ Cf. Ch. Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, New-York, Pizzoli, 1977.

⁷ Cf. les livres d'Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus et Paracriticism*, ainsi que les travaux de Lynda Hutcheon et de Guy Scarpetta, *l'Impureté*.

⁸ Cf. les formulations suivantes de Theodor Adorno: «L'identité est la forme originaire de l'idéologie. On en jouit comme adéquation à la chose qui y est réprimée; l'adéquation a toujours été aussi soumission à des intentions de domination et dans cette mesure, sa propre contradiction», in *Dialectique négative*, Paris, Payot, 1978, p. 121.

stable. Il serait plutôt une topologie discontinue et vacillante où depuis longtemps on a enterré Aristote et où se promènent sous nos yeux les fantômes d'Eschyle, de Sophocle, d'Euripide, de Molière, de Shakespeare, de Victor Hugo, de Georg Büchner, d'August Strindberg, de Luigi Pirandello, de Eugene O'Neill et de Bertolt Brecht. Le théâtre relèverait donc avant tout d'un consensus communautaire ou micro-communautaire, voulant bien que Margot pleure, que le petit bourgeois éclate de rire et que les gens dont la conscience est révolutionnaire aient leur catharsis au moment où Marc-Antoine fait son discours. Ces micro-communautés font du théâtre un lieu, une religion d'acquiescement, où l'on regarde en calme la scène sans se demander si ce qu'on voit est moderne ou postmoderne. Dès lors, le postmodernisme du théâtre est problématique. Il est une affaire idéologique. Il est logé à l'enseigne de l'éphémère. Et là, il faut croire ce que disent les autres, comme par exemple *la Presse* du 25 octobre: «La femme passera l'été [prochain] dans une grande profusion de dentelles, avec des décolletés profonds, mais la jambe cachée, la jupe ayant tendance à descendre à mi-mollets»⁹. Le théâtre de la mode est incorrigible. Une mode le chasse et il revient au galop. Pourquoi donc le postmodernisme? Le théâtre postmoderniste? La profusion de dentelles avec des décolletés profonds, la jambe cachée, la jupe ayant tendance à descendre à mi-mollets? Mais trêve de plaisanteries inopportunes. Faisons un petit exercice herméneutique. Examinons sérieusement les arguments du postmodernisme en les projetant sur le corps du théâtre. Avant d'expliquer le postmodernisme aux enfants, Jean-François Lyotard l'explique de toute évidence aux adultes dans *la Condition postmoderne*. L'idée centrale du livre est la fin des grands récits ou méta-récits. Ainsi s'achève la modernité. La «dialectique de l'esprit», l'«émancipation de l'humanité», «le progrès» - voilà autant de grands récits qui ne peuvent plus légitimer le savoir. Le postmodernisme serait la conscience de cette fin. Il marquerait aussi la fin de la totalité et de la représentation. Dans un autre ordre d'idées, ce serait le triomphe de la déconstruction, le triomphe de la technique, la technophilie. Et dans *le Postmoderne expliqué aux enfants*, Lyotard définira ainsi le postmoderne par opposition au moderne:

⁹ Cf. Anne Richer, «Été '89, femme fluide», in *la Presse*, 25 octobre, 1988, p. 13.

Voici donc le différend: l'esthétique moderne est une esthétique du sublime, mais nostalgique; elle permet que l'imprésentable soit allégué seulement comme un contenu absent, mais la forme continue à offrir au lecteur ou au regardeur, grâce à sa consistance reconnaissable, matière à consolation et à plaisir. [...]

Le postmoderne serait ce qui dans le moderne allègue à l'imprésentable dans la présentation elle-même; ce qui refuse à la consolation des bonnes formes, au consensus d'un goût qui permettrait d'éprouver en commun la nostalgie de l'impossible; ce qui s'enquiert de présentations nouvelles, non pas pour en jouir, mais pour mieux faire sentir qu'il y a de l'imprésentable. Un artiste, un écrivain postmoderne est dans la situation d'un philosophe: le texte qu'il écrit, l'oeuvre qu'il accomplit ne sont pas en principe gouvernés par des régies déjà établies, et ils ne peuvent pas être jugés au moyen d'un jugement déterminant, par l'application à ce texte, à cette oeuvre de catégories connues. Ces règles et ces catégories sont ce que l'oeuvre ou le texte recherche. L'artiste et l'écrivain travaillent donc sans règles, et pour établir ces règles de ce qui *aura été fait*. De là que l'oeuvre et le texte aient les propriétés de l'événement, de là aussi qu'ils arrivent trop tard pour leur auteur, ou, ce qui revient au même, que leur mise en oeuvre commence toujours trop tôt. *Postmoderne* serait à comprendre selon le paradoxe du futur (*post*) antérieur (*modo*)¹⁰.

Est-ce que le théâtre peut assumer toutes ces fonctions du postmoderne? Oui et non. Certains discours théâtraux semblent sinon totalement du moins partiellement confirmer les définitions de Lyotard. *Marat-Sade* de Peter Weiss, par exemple, serait un genre mixte postmoderne et moderne. Il y a là, semble-t-il, une fin des grands récits tournés en dérision. Mais il y a aussi de la nostalgie sans qu'on allègue l'imprésentable comme un contenu absent. Et Weiss s'enquiert de nouvel-

¹⁰ Cf. Jean-François Lyotard, *le Postmoderne expliqué aux enfants. Correspondance: 1982-1985*. Paris, Éd. Galilée, 1986, pp. 32-33.

THÉÂTRE ET POSTMODERNITÉ /241

les représentations; non pas pour mieux sentir qu'il y a de l'irreprésentable, mais pour mieux en jouir.

Il semble que le théâtre du XX^e siècle évolue non pas linéairement mais ponctuellement. Chercher une dialectique de thèses, d'anthithèses et de synthèses de l'évolution théâtrale serait une méprise. C'est plutôt comme mille plateaux qu'il faudrait voir la topologie théâtrale du XX^e siècle. Les gestes futuriste, dadaïste, surréaliste, expressionniste, le théâtre de l'absurde, le Living Theatre, le happening et la performance confirment le caractère moléculaire et ponctuel de l'évolution du théâtre.

Le théâtre contemporain multiplie les manifestations cinétiques, visuelles, vocales et somatiques. Il évolue aussi vers une synthèse directionnelle du jeu et de l'anti-jeu, du franchissement stratégique de l'espace scénique et de l'occupation par les acteurs de l'espace parascénique et extra-scénique. Il n'y a pas de pure théâtralité postmoderne à moins de la définir comme une structure composite qui signifie par des variantes dont le dénominateur commun est probablement la déstabilisation irréversible du lieu scénique et du jeu dialogico-mimétique. L'actuelle théâtralité syncrétique marque ainsi la polyvalence des pratiques dites théâtrales. Elle relève de ce que Peter Brook appelle «l'espace vide», Grotowski «le théâtre pauvre», Eugenio Barba «la course des contraires», Arrabal «le théâtre panique» et Tadeusz Kantor «le théâtre de la mort». Toutes ces métaphores ont une incontestable valeur cognitive, car elles signifient une quête de la concrétisation des possibles du théâtre au-delà des anciens impératifs mimétiques tels que l'intrigue, le dialogue, le personnage, la scène à l'italienne ou la scène circonscrite à un espace déterminé. Ces possibles sont tributaires de la théâtralité définie par Meyerhold comme «théâtre de foire» et «théâtre des machines», matérialisation géométrique de la scène. Mais ils sont aussi redevables à l'esthétique de la cruauté. Il se produit alors dans les diverses pratiques théâtrales, ce que Barba appelle «la distruzione del teatro attraverso il teatro» (la destruction du théâtre par le théâtre). La performance et le happening y participent aussi. Ils instituent une théâtralité de l'athéâtral, du théâtral mis entre parenthèses. Faire une synthèse des pratiques du Living Theatre, de Grotowski, d'Ariane Mnouchkine, de Ronconi, de Barba, de Bob Wilson, d'Alan Karpow, de Peter Brook, du Bread and Puppet et de Kantor, c'est surtout reconnaître: 1) la relativisation et le

dépassement du textuel; 2) la primauté du spontané et de l'improvisé sur le programme; 3) la synchronisation de l'autonomie du théâtral, de la socialisation et du politique; 4) le franchissement extensif du seuil du scénique et du visible; 5) le déplacement du mimétique vers le symbolique; 6) la mise en signes du corps et de la voix, du mouvement, de l'espace et du temps, en deçà et au-delà de la mimésis.

Y-a-t-il alors une matrice postmoderne commune à ces différentes pratiques? Oui, s'il faut voir à l'arrière-plan un système de valeurs extra-théâtrales qui seraient opposées à la modernité naïvement comprise comme la tyrannie du nouveau, le va-et-vient des avant-gardes, la persistance d'un projet philosophico-social et l'idée de l'émancipation de l'humanité à résonnance kantienne et rousseauiste. Ce qui définirait le système de valeurs sous-jacent aux pratiques théâtrales divergentes serait la sensibilité anti-nostalgique.

Il n'y a pas de matrice postmoderne commune aux pratiques théâtrales d'aujourd'hui, s'il faut à tout prix définir le postmodernisme par opposition au moderne construit, tel un monstre, par quelques théoriciens dont Ihab Hassan¹¹. Ce monstre de la modernité s'incarnerait dans une sorte de formation discursive pure et dure dont les caractéristiques centrales seraient, entre autres, la forme, la finalité, la hiérarchie, la totalisation, la présence, le grand code et la transcendance¹². Le postmodernisme serait aux antipodes de ces valeurs¹³. Le théâtre tout court tel qu'on le pratique aujourd'hui est plus riche, plus complexe et plus astucieux que les monstres théoriques, qu'ils soient modernes ou postmodernes.

¹¹ Cf. le modèle dichotomique d'Ihab Hassan dans la «Postface 1982: Toward Postmodernism» in *The Dismemberment of Orpheus*, pp. 267-268.

¹² Cf. I. Hassan, *op. cit.*, pp. 267-268.

¹³ Cf. un autre modèle dichotomique appliqué au théâtre par Richard Schechner dans son étude *The End of Humanism*, New-York, Performing Arts Journal Publications, 1982, p. 105.

JEAN-PIERRE RYNGAERT:

Ça m'a beaucoup intéressé, vos interventions. Je voulais rappeler simplement une définition d'Heiner Müller qui disait qu'il avait enfin compris que ce n'était pas la modernisation de la Poste. Ceci mis à part, j'ai relevé une chose dans l'intervention de Jean-Marie Lelièvre qui serait une question adressée à l'ensemble. C'est finalement dans l'attitude de la réception [...]. On n'a pas parlé de ça. Est-ce que vous pourriez réagir sur l'attitude de la réception? Est-ce qu'il n'y aurait pas ce phénomène un peu rapide: quand il y a trop de sens ou quand ça semble saturé, ou quand on est au-delà des formes traditionnelles de réception, est-ce que le spectateur n'est pas tenté, à la fin, de s'en tirer par: «Il n'y a plus de sens du tout»?

JEAN-MARIE LELIÈVRE:

Ce que vous venez de dire, c'est précisément ce que je crois. À propos du spectacle dont on parle [*Ne blâmez jamais les Bédouins*], vraiment, pour résumer ce que j'ai entendu le plus [de la part] du spectateur non-spécialisé, du spectateur normal, les gens disaient: «C'est génial, j'ai rien compris!» Ça semblait être l'éloge ultime pour ce spectateur-là. Et la critique disait à peu près la même chose d'une façon un peu plus articulée.

ANNE UBERSFELD:

Je suis très déconcertée par la notion de postmodernisme. Parce que je pense qu'elle a un sens différent selon les arts. Réellement. Vous avez parlé, tout à l'heure, d'architecture. Eh oui! Là je crois que la formule «postmodernisme» a un sens précis. Mais dans le domaine du théâtre, je vais me permettre de raconter mon histoire. Quand j'ai commencé à m'intéresser à la théorie du théâtre (pas à la pratique, parce que ça remonte bien plus loin), c'est il y a à peu près vingt-cinq ans. À ce moment-là, c'est là qu'on était en plein postmodernisme tel que l'a défini Monsieur Kryszewski. Exactement. C'était vraiment ça. C'était la déconstruction, c'était l'opposition aux grands récits, c'était vraiment tout

ça. Tout le travail de la dissémination, de l'hétérogène, du discontinu, c'est ça.

Mais qu'est-ce qui se passe depuis, disons, une dizaine d'années. Eh bien, on assiste à une marche en arrière et, en particulier, à un retour aux grands récits. Je me suis amusée à en relever quelques-uns, comme ça, parmi ce que j'ai vu depuis cinq, six ans. Chéreau monte *Peer Gynt* et *les Paravents*. J'ai vu au moins deux versions des *Possédés*. C'est pas des petits trucs! Mnouchkine, qu'est-ce qu'elle fait? Elle monte une série emboîtée de Shakespeare. Après quoi suivent deux épopées contemporaines. C'est tout de même énorme. Peter Stein, qu'est-ce qu'il fait? Il monte *le Récit*. Que fait Vitez? Il monte *le Soulier de satin*. Alors... Quant à Peter Brook, il monte le *Mahabharatha*. C'est quand même difficile de faire mieux en fait de grand récit et de grande forme! Vous dites que ce qui est caractéristique, c'est la déstabilisation du lieu. À quoi assistons-nous depuis dix ans? À un retour au théâtre à l'italienne. Même chez Mnouchkine. Alors je dirais qu'on assiste au contraire à une sorte de retour (je ne dirai pas au classicisme, je ne sais pas ce que c'est) mais à des formes conventionnelles ou nouvelles dans un autre sens. Le balancier des formes retourne à une espèce de concentration plus grande ou à une sorte (je ne dirais pas de concentration) mais à un théâtre épique, au sens non-brechtien du terme, au sens antique du terme. À un théâtre de la grande forme narrative. C'est pour ça que je ne sais vraiment pas, moi je ne sais pas où est le postmoderne au théâtre. Ce qui ne signifie pas (parce que les grands mouvements laissent des traces, les grands mouvements s'intègrent; le mouvement qui suit intègre le mouvement précédent), ça ne veut pas dire qu'il n'y ait pas tout un travail de la discontinuité, en particulier dans le traitement de l'espace, de la discontinuité dans le traitement de la diction. C'est vrai que l'on intègre dans les grandes formes des éléments de discontinuité. Mais alors, vraiment, dans le domaine du théâtre, moi ça me laisse complètement rêveuse, ou je ne sais pas du tout où on en est et je vous fais part de mon incertitude.

ANDRÉ-G. BOURASSA:

Ce que j'ai lu de plus intéressant, puisque je me réfère à une lecture, sur le postmodernisme, sur la modernité d'abord, c'est ce que Meschonnic vient de faire paraître et qui s'appelle *Modernité modernité*. Le critère qu'il prend pour définir la modernité, c'est l'aventure du sujet. En peinture, cela apparaît déjà avec, par exemple, les Impressionnistes; c'est encore plus vrai avec les Cubistes où on ne reconnaît à peu près pas l'objet référentiel; et il n'y a aucun référent objectif dans l'abstraction nonfigurative des Automatistes québécois. Ce serait ça, pour Meschonnic, la modernité.

Le retour du balancier, avec le postmoderne, ce serait par conséquent le retour au référent, à l'objet. On voit (on vient de parler du *Soulier de satin*) on voit des référents réapparaître. Il y a alors deux attitudes. Elles varient selon qu'on est triomphaliste ou pas (je pense à Lipovetsky); ou bien c'est le «enfin on en a fini avec les modernes et on retourne désormais aux valeurs anciennes», ce que je trouve extrêmement désagréable comme perspective, ou bien, au contraire, on se dit: «Quand même, être moderne, vouloir exprimer sa subjectivité, ça n'empêche pas qu'on respecte certains référents». Ces deux attitudes, on le voit, rejoignent celles qu'a décrites Gilbert David au début de cette table ronde avec cette division entre postmodernistes et postmodernes.

Je pense à la construction des pavillons de l'UQAM mis en chantier au début des années 70. On a bâti un édifice extrêmement moderne; puis, tout à coup, là-dedans, une flèche gothique. Ça n'exprime sûrement pas l'architecte; ça lui a été imposé par le ministère des Affaires culturelles: «Le portail, vous n'y touchez pas, il est historique. Le reste, démolissez-le; c'est du béton qu'on a refait à la suite d'un incendie». Alors il y a tout à coup retour du référent (ici une flèche gothique) dans le moderne.

Au théâtre, le moderne, l'arrivée du sujet dans l'oeuvre, c'est l'arrivée du metteur en scène. Apparaît sur scène la vision unique et personnelle du metteur en scène. Et puis, qu'est-ce qu'on voit apparaître au moment, justement, du postmoderne? C'est une espèce de mise à sa place du metteur en scène, qui doit partager ses visions avec les

acteurs, avec le dramaturge et le dramaturgiste (ou *dramaturg*). La vision unique, individuelle, sur scène, qui serait propre à la modernité laisse place à une forme différente, composite, qu'on appelle postmoderne.

Par ailleurs, comme Meschonnic fait voir, le mot postmoderne fait référence au moderne. C'est un peu comme un postparadigme. Et je veux terminer mon intervention sur cette interprétation plus large encore que celle de Meschonnic, qui consiste à voir la modernité comme un changement de paradigme. Ce qui implique, selon le mot de Thomas Kuhn dans la *Structure des révolutions scientifiques*, qu'il y a des périodes pré- et post-paradigmatiques. C'est sans doute dans ce sens qu'il faut comprendre l'expression paradoxale de Lyotard citée par Gilbert David dans l'exposé initial, à savoir que le postmoderne doit venir avant le moderne. Une période post-paradigmatique coïncide toujours avec une période pré-paradigmatique. La modernité est par définition en devenir.

GISÈLE BARRET:

Je me demande si le problème ne vient pas de ce qu'on pose la question de postmodernisme, postmodernité, postmoderne, etc. au niveau seulement de la recherche de définitions, de la recherche de concepts ou de choses de ce genre et s'il ne faudrait pas changer la perspective. En vous entendant, il me venait comme une idée, que j'ai envie de partager avec vous, du genre: jouer sur les limites et expérimenter la démesure et, en ce sens, retrouver la fameuse faute hybris, c'est-à-dire aller carrément dans le mythique. Est-ce que le plus vécu maintenant ce ne serait pas le plus mythique. À ce moment-là, c'est le paradoxe total.

Il me semble que, plutôt que de se dire, par exemple: «Est-ce que la polysémie, qu'elle vienne de l'émetteur ou du récepteur, etc...» (Ça a toujours existé, le jeu sur le sens. Les gens qui sortent de la première d'une oeuvre de Berlioz, d'une oeuvre de Wagner, en disant «Je n'ai rien compris», ça n'a rien ni de moderne ni de postmoderne.) Il faudrait plutôt chercher du côté de cette espèce de démesure, c'est-à-dire le jeu toujours sur le second degré, les mises en abîme constantes, etc. Est-ce que ce ne serait pas plutôt dans ce sens-là, dans ce processus-là qu'on pourrait approcher de quelque chose (sans essayer de trouver ni une

cohérence ni rien du genre) qui correspondrait peut-être à cet esprit, à cette chose bizarre sur laquelle, pour s'entendre, on a mis cette étiquette dont on a vu qu'on ne peut pas tirer grand-chose par ce qu'on ne sait pas ce qu'il y a derrière?

SERGE OUAKNINE:

Je tomberais d'accord avec ceux qui disent qu'il n'y a pas de définition de la postmodernité au théâtre et je tomberais aussi d'accord avec ceux qui parleraient d'une définition de la postmodernité au théâtre. Si on se comprend bien, tous les concepts qui ont été développés relèvent de la description de la création artistique, du début du siècle à aujourd'hui. Je voudrais faire une comparaison entre l'évolution des arts et l'évolution des sciences et essayer de comprendre comment le théâtre se situe dans cette évolution. J'essaierai d'être très bref.

Je crois qu'il n'y a qu'un seul et unique auteur postmoderne au théâtre au XX^e siècle: c'est Witkiewicz. Et je crois qu'il n'y a eu que deux metteurs en scène dans deux oeuvres seulement au XX^e siècle qui aient pu mériter le qualificatif de postmoderne, c'est Judith Malina et Julian Beck quand ils ont fait le *Frankenstein* et Grotowski dans sa dernière oeuvre qui est *Apocalypse cum figuris*. Tout le reste appartient au monde hybride (et je suis d'accord avec Anne Ubersfeld pour dire que nous sommes dans la confusion, en ce sens que nous avons un retour au texte, un retour au grand récit), parce que, pour pouvoir retrouver du sens, retrouver l'économie marchande du théâtral, on retourne à la textualité.

Qu'est-ce qui s'est passé, si on veut comprendre, au niveau du code scénique au XX^e siècle? Qu'est-ce qui s'est passé depuis, disons, Cézanne? (Vous allez comprendre pourquoi, après, je fais un rapprochement entre Witkiewicz et Cézanne.) Il s'est passé que, au début du siècle, il y a eu deux théories au niveau scientifique qui se sont heurtées.

La première, ça a été qu'on disait que la lumière était de nature ondulatoire: la lumière, c'est une onde; nous baignons dans l'onde. La

deuxième théorie a été que la lumière est corpusculaire; c'est des grains, des photons de lumière. Jusqu'au jour où arrive Louis de Broglie, à qui nous devons, je crois, la postmodernité (c'est lui l'auteur de la postmodernité) et qui a dit: «La lumière est à la fois ondulatoire et corpusculaire». C'est-à-dire que nous sommes, nous, vivants, faits de matière. Nous sommes à la fois dans le continuum (la textualité, le discours, le sens, le récit) et en même temps dans la «punctitude» (le corpuscule, le fragment, le discontinu). Toute l'esthétique du XX^e siècle, on peut l'expliquer à travers cette théorie scientifique. Nous sommes exactement dans le continuum et le fragment, le ponctuel.

Deuxième grand événement scientifique au XX^e siècle: 1905, Einstein, la loi de la relativité. Je ne veux pas la développer ici! Mais qu'est-ce qui apparaît? Il faut dire seulement une chose: relation à la lumière, encore une fois, et à la matière, à l'espace-temps. Et que constatons-nous dans tout l'art du XX^e siècle? Désintégration de l'espace et recherche dans l'espace (c'est-à-dire dans le classicisme de l'espace tel qu'hérité de la Renaissance), désintégration de cet espace pour arriver par une extrême fragmentation à retrouver un continuum: on casse l'espace et la matière pour retrouver un continuum temporel, un continuum textuel.

Ces deux inventions scientifiques, à mon sens, sont en avance sur ce que les artistes ont fait. Quand on sait que, par exemple, Picasso a «inventé» le cubisme à l'époque où il a rencontré Leprince-Ringuet, qui fut la première et unique personne à avoir compris Einstein en 1905. Leprince-Ringuet lui a expliqué ce qu'était la théorie d'Einstein. À partir de ce moment-là, Picasso «invente» le cubisme, c'est-à-dire qu'il invente la différence de points de vue dans l'espace-temps.

Maintenant, Witkiewicz. Pourquoi Witkiewicz? À mon sens c'est parce que Witkiewicz, en 1917, à Moscou, voit, pour la première fois de sa vie, les tableaux de Cézanne. Et si vous regardez les derniers tableaux de Cézanne, ils résument, pour moi, tout l'art du XX^e siècle. Les dernières aquarelle de la Sainte-Victoire, c'est du continuum, c'est corpusculaire, il y a de la transparence, le référent est présent et il est absent. Pour moi, Cézanne résume exactement tout le XX^e siècle. Il

THÉÂTRE ET POSTMODERNITÉ /249

n'est pas moderne; Cézanne est postmoderne, exactement comme de Broglie ou comme Einstein.

Par conséquent, ce qu'on appelle postmodernité c'est une confusion des concepts. C'est qu'on appelle postmodernité quelque chose qui n'a pas été compris au niveau des sciences. Et si je cite Witkiewicz (pour moi il est le seul et unique qui mériterait ce concept), c'est parce que Witkiewicz est le seul, le seul et unique auteur dramatique du XX^e siècle qui a théorisé, dans la théorie de la forme pure, l'idée d'une équivalence entre la peinture et le théâtre (il est de signes, il est de formes pures), une mathématisation, comme il dit, des éléments scéniques et il a essayé, maladroitement, mais avec quel génie, dans ses pièces, à écrire une espèce de surréalité (on l'a mis dans les Surréalistes, mais ce n'en est pas un), d'univers de déconstruction, parce qu'il voulait, lui, comme auteur de pièces de théâtre, faire comme Cézanne en peinture.

À partir de ça, je voudrais maintenant justifier pourquoi Julian Beck et pourquoi Grotowski. Malheureusement vous n'aurez pas vu ces spectacles que j'ai vus plusieurs fois mais je peux vous en dire deux mots.

Dans le *Frankenstein* qui, à mon sens, est le sommet du Living Theatre, il y a tous les éléments que l'on peut retrouver chez Witkiewicz, qu'on peut retrouver chez les scientifiques, chez Einstein comme chez de Broglie. C'est-à-dire, la ponctualité, la fragmentation, le récit, l'éclatement, la relation scène-salle. Tous les éléments sont là. C'est un spectacle qui réunit totalement la définition de l'homme. Le *Frankenstein*, c'est (quoi?) l'homme, l'homme divisé, l'homme aliéné totalement.

Et Grotowski, pourquoi? Parce que, dans sa dernière oeuvre, il essaie de retrouver, comme de Broglie, le continuum. Il reprend les Évangiles, il reprend la grande cathédrale de la chrétienté occidentale et il la déconstruit totalement. Mais en même temps, comme c'est un croyant, il redonne des points, des «punctitudes», des corpuscules de matière propres aux acteurs dans un continuum, dans un récit qui est en train de mourir. Il donne la voix. Et quand on sait que, aujourd'hui, Grotowski ne fait plus de théâtre mais ne s'intéresse essentiellement qu'au rituel et à la voix, qu'est-ce qu'il fait d'autre sinon retourner au

continuum du début du siècle. Et qu'est-ce qu'il fait d'autre quand il s'intéresse aux derviches ou au rituel haïtien, au vaudou, sinon de retrouver la mobilité du corpuscule dans le continuum de la lumière.

Voilà pourquoi je crois qu'il est très difficile de définir le théâtre dans la postmodernité et qu'on peut le définir par rapport à l'architecture parce que l'architecture, clairement, est relative à l'espace. C'est clair qu'en architecture on traite de l'espace. Au théâtre, c'est ambigu, parce qu'on traite de l'espace et du temps.

Et je termine en deux phrases pour dire que la postmodernité n'existe pas encore. Elle va venir; elle est en train de naître. C'est quoi la postmodernité, à mon sens? C'est que nous sommes passés, sans nous en être rendu compte, d'une civilisation de l'espace qu'on a déconstruit (tout le théâtre du XX^e siècle n'a fait que déconstruire l'espace) et on commence seulement maintenant à entrer dans la civilisation du temps, c'est-à-dire de l'immédiateté, du temps réel; celle des ordinateurs, des horloges atomiques, de la communication par ordinateur. Nous sommes entrés dans une civilisation du temps immédiat. Et c'est seulement maintenant qu'on va commencer à pouvoir s'interroger à ce qui pourrait être enfin une postmodernité, c'est-à-dire ne plus être dans le démantèlement de l'espace-temps-lumière classique, mais d'être enfin dans la gestion lyrique, musicale, immédiate, de la temporalité et non plus de la spatialité.

BENOIT LAPLANTE:

Je voulais revenir sur l'intervention d'Anne Ubersfeld un peu plus tôt. J'ai l'impression qu'il y a eu confusion quelque part dans les discussions entre la notion de méta-récit et la notion de récit. La notion de méta-récit a été utilisée par Wladimir Krysinski dans sa définition du postmodernisme; ça me semble tout à fait sensé. Effectivement l'idée du postmodernisme est arrivée en architecture où on voulait définir un style qui arrivait après le fonctionnalisme (Bauhaus et compagnie). Ça a été repris en philosophie, en sociologie peut-être un peu plus, pour désigner la fin des méta-récits; ce n'est pas tout à fait le terme utilisé en sociologie mais ça revient à ça: «Qu'est-ce qu'on fait quand on a

THÉÂTRE ET POSTMODERNITÉ /251

l'impression que le fonctionnalisme, le marxisme et tout ce genre de machins-là ça ne tient plus et qu'on ne peut pas s'imaginer sur une coupe de progrès tout le temps?» Et là on a parlé du récit. Anne Ubersfeld a dit que c'était ça l'état des choses, la fin du récit dans les années 60, pour parler de la théorie du théâtre. C'est là, je pense, qu'il y a de la confusion.

Dans les années 60, au théâtre, oui, on déconstruisait allègrement le récit, mais on était en plein méta-récit. On était soit dans la ligne Rimbaud soit dans la ligne Marx, et c'était l'époque...

GILBERT DAVID:

... Artaud ou Brecht, si l'on préfère...

BENOÎT LAPLANTE:

... Artaud ou Brecht, d'accord. Même si l'on déconstruisait le récit, on était en plein méta-récit. Maintenant, le méta-récit, c'est fini au théâtre. On a le retour du récit. Si le postmodernisme c'est quelque chose au théâtre, je n'en sais rien, c'est peut-être ce retour du récit parce que le méta-récit est terminé et là, peut-être qu'on pourra établir sur cette base des équivalences entre les différents postmodernismes et les différents arts.

TIMOTHY MURRAY:

Autour de la question de méta-récit et de récit, je crois que les termes étaient le grand récit et le petit récit, les petites histoires. Et cela peut faire une différence. C'est-à-dire que dans le contexte où Lyotard a écrit *la Condition postmoderne*, il y a deux éléments. Le premier: c'était une commission, formée, si je ne m'abuse, par le Gouvernement québécois...

GILBERT DAVID:

... par le Conseil des universités du Québec.

TIMOTHY MURRAY:

C'est une espèce de «narrative». L'autre, c'est le débat que Lyotard a eu avec Habermas. Dans ce débat, il y a un terme que je n'ai pas entendu ici et je crois qu'il est important. C'est la position du consensus. Lyotard a rejeté le consensus comme forme fondamentale de la communication. Donc, qu'est-ce que ça implique, s'ils ne peuvent être d'accord, que le consensus soit mis en question comme forme de grand récit? Qu'est-ce que ça veut dire, dans ce contexte-là, retourner aux classiques? N'est-ce pas dire que le retour aux classiques est un retour aux petits récits, aux petites histoires qui sont toujours «contestational»? Donc, pour vous, les Québécois, pour vous les femmes, pour vous, les noirs. Pour moi un peu structuraliste qui enseigne Shakespeare. Shakespeare est éclaté, il n'en reste que des petites histoires. Si on veut, ça c'est le postmodernisme.

JOSETTE FÉRAL:

Je suis un peu médusée. Parce que, avant d'écouter les conférenciers, je croyais avoir compris quelques principes simples sur le postmodernisme. Maintenant, je suis complètement noyée. Alors je voudrais rappeler un épisode d'une conférence que Gianni Vattimo a donnée à l'Université du Québec à Montréal il y a de cela pas très longtemps. Gianni Vattimo a écrit un livre qui s'appelle *la Fin de la modernité*. Il expliquait que le mot postmodernité avait été inventé par Lyotard et que lui, Vattimo, l'avait pris au sérieux alors que Lyotard ne l'avait pas pris au sérieux. Et que, ayant pris ce mot au sérieux, il a construit tout un système autour de la notion de postmodernité.

Si je prends les définitions qu'on a entendues sur la postmodernité, l'idée de fragmentation, de déconstruction, etc., ce sont des notions qui étaient utilisées il y a vingt ans pour définir la modernité. Alors ça ne

peut pas être réutilisé aujourd'hui pour définir la postmodernité, sinon on est noyé. Il est vrai que la notion de modernité, quand on a commencé à la définir, on pensait qu'elle portait sur le milieu du vingtième siècle. Et puis, progressivement, on a commencé à reculer. C'est-à-dire que Baudelaire a le premier parlé des modernes. Puis ensuite on s'est rendu compte que le romantisme avait déjà établi le début [de la modernité].

Donc, pour la question de postmodernité, je suppose qu'il se passe la même chose. C'est-à-dire qu'on définit certains principes, et puis on recommence à reculer, puis on voit que ça n'a pas commencé tout de suite mais ça fait quelque temps que c'est déjà dans l'air. Alors, moi, les principes très simples que j'avais compris du postmodernisme (mais peut-être que je me trompais totalement), c'étaient des principes qui étaient empruntés à l'architecture. Je croyais que le postmodernisme, d'abord, imposait un retour à la représentation. D'où retour au texte, retour au langage, retour au récit, parce que, dans l'architecture, le postmodernisme, c'était le retour au passé, le retour à des éléments du passé qui étaient utilisés mais qui étaient aussi cités comme éléments du passé. Et je croyais que dans l'art, dans le roman ou dans le théâtre, le postmodernisme, c'était ça.

Je n'ai pas vu de spectacles [qui aient été] postmodernes de façon globale. Mais il y a des spectacles qui présentent certains éléments, je dirais, de postmodernité. Et les seuls éléments que je vois, c'est ce retour à la représentation.

WLADIMIR KRYSSINSKI:

Je crois que nous sommes tous d'accord, plus ou moins. C'est un concept plutôt indécidable, mais qui a une valeur heuristique qui permet d'expliquer, de comprendre un certain nombre de phénomènes. Je voudrais jeter quelques réflexions un peu en vrac sur ce retour du grand récit. Par exemple, Anne Ubersfeld a cité *les Possédés* de Dostoïevski. Je dirais que, justement, dans *les Possédés*, il s'est produit une déstabilisation des grands récits, méta-récits. Le suicide de Kirilov, par exemple, la confession de Stavroguine. Là, vraiment, il y a une déstabilisation, et assez profonde, radicale, du grand récit...

INTERLOCUTEUR NON IDENTIFIÉ:

...et dans Shakespeare, aussi...

WLADIMIR KRYSSINSKI:

...et dans Shakespeare aussi, certainement. Maintenant, Serge Ouaknine dit que Witkiewicz serait le seul postmoderne...

SERGE OUAKNINE:

...au théâtre...

WLADIMIR KRYSSINSKI:

...au théâtre, oui. Alors je pourrais répondre par une boutade. Tu sais peut-être qu'un critique polonais a dit que le XX^e siècle a commencé en Pologne, donc la modernité, autour de 1925. Alors Witkiewicz a déjà écrit, n'est-ce pas, toutes ses pièces avant 1925. Mais je comprends ta logique, certainement, dans la mesure où, chez Witkiewicz, il y a à la fois cette déstabilisation complète des grands récits; le théâtre est repensé de fond en comble, et il y a aussi cette proposition, justement, d'une nouvelle forme, à savoir la forme pure, et surtout le devenir, le devenir théâtral.

En ce qui concerne la définition de la modernité donnée par Meschonnic, ce dernier dit qu'il y a dans la modernité l'aventure du sujet; il dit aussi que la modernité c'est l'infini du sujet. Donc une sorte de retour du sujet. Jouer sur les limites, la mise en abîme, je crois que ce sont des catégories typiquement modernes.

Je crois que le problème consiste à s'entendre sur le sens de cette préfixation du moderne: le «post-». Alors, quand Lyotard dit que pour être moderne il faut être postmoderne, évidemment, il introduit une certaine

THÉÂTRE ET POSTMODERNITÉ /255

confusion. Quand il dit que Montaigne était postmoderne et que Shakespeare était moderne, et que Joyce est moderne et je-ne-sais-pas-qui est postmoderne, ce sont à la limite des boutades et, vraiment, je ne sais pas comment on peut travailler avec ces boutades. Toutefois, je pense qu'il y a une réflexion philosophique sur le postmodernisme qui est très sérieuse et je voudrais attirer votre attention sur un numéro spécial sur un numéro des *Cahiers de philosophie*, un numéro consacré à Jean-François Lyotard. Il s'intitule «Réécrire la modernité».

GILBERT DAVID:

Je voudrais dire en terminant que ce mot, qui a beau être flottant, ambivalent, nomme peut-être un malaise, un malaise qui demande une plus grande réflexion, qui nous demande de continuer de réfléchir et d'essayer de clarifier enfin le sens qu'il peut porter et, donc, la dimension critique dont il peut être l'instrument.

(Transcription d'André-G. Bourassa, sauf pour les interventions initiales de Michèle Febvre et de Wladimir Krynski qui ont déposé une version écrite et annotée.)

Denis Carrier

Les administrateurs du Théâtre National¹

Que sait-on au juste des différents propriétaires et locataires du Théâtre National, entre 1900 et 1988? Essayons de répondre à cette question, à la lumière des recherches les plus récentes.

Les propriétaires

Le Théâtre National appartient, depuis sa construction en 1900 et jusqu'en 1949, à une famille de Canadiens-français. Il faut remonter aussi loin que 1843, dans les actes notariés de la ville de Montréal, pour retracer les premières transactions du terrain sur lequel sera construit le National. Ce terrain est la propriété initiale d'un dénommé Allen Robertson qui le vend à Peter McMahon, juge et commerçant, le 27 avril

¹ Cette communication s'inscrit dans la démarche que j'ai entreprise, il y a quatre ans, de faire l'historique du Théâtre National de Montréal de 1900 à 1953. La périodisation se justifie comme suit: le 12 août 1900, Julien Daoust fonde le National; le 30 mai 1953, la Poudre et sa troupe entreprennent une semaine d'adieu au National. Rose Ouellette met ainsi un terme à dix-sept années à la direction du populaire théâtre de l'Est. L'histoire de ce théâtre s'effectue à deux niveaux: d'abord, celui de l'édifice, ce qui nous entraîne dans les transactions d'achat, de vente et de location du National; ensuite celui des saisons théâtrales: direction artistique, mise en scène, répertoire, comédiens, praticiens, public, etc. C'est dans cette foulée que je vous entretiens aujourd'hui des différents propriétaires et locataires du théâtre National, de 1900 à 1988. On conviendra avec moi qu'un tel propos amène une kyrielle de noms et de dates qui ne sont pas toujours significatifs. Ces faits peuvent cependant justifier les diverses orientations du National au fil des ans. La majeure partie des informations contenues dans ce texte sont tirées des divers actes notariés et des raisons sociales des compagnies répertoriées aux archives du Palais de Justice de Montréal.

1843. Lors du décès de McMahon survenu le 20 mai 1885, ses exécuteurs testamentaires, James Clarke *et al.*, vendent le terrain à Joseph Brière, époux de Hélène Bartell (celle qui loue le terrain à Daoust en 1900), le 7 avril 1886. C'est ici que commence la filière de la famille canadienne-française qui prendra fin en 1949.

Deux ans après son acquisition, le 21 novembre 1889, Joseph Brière meurt et lègue la moitié du terrain (lot 663) à ses deux filles, Marie-Hélène Brière, épouse de l'architecte Arthur Gendron, et Marie-Louise Brière, épouse d' Arthur Parent, employé civique. L'autre moitié de la succession revient à sa femme, Hélène Bartell. Celle-ci, qui s'est remariée le 6 juillet 1896 avec Joseph Tessier, bourgeois de Montréal, décède sans testament le 1^{er} avril 1925. Elle laisse alors comme seules héritières légales ses deux filles, Marie-Hélène Brière-Gendron et Marie-Louise Brière-Parent, puisque son époux Joseph Tessier était mort le 16 août 1915. Le 10 mars 1927, Marie-Louise Brière-Parent meurt à son tour en léguant le tiers de ses avoirs à son mari Arthur Parent et les deux tiers à ses enfants René, Germaine et Géraldine Parent. Permettez-moi de résumer les transactions qui ont suivi en mentionnant que lors de la vente des lots 631 et 663, en 1949, les propriétaires se partagent l'emplacement comme suit: Germaine Parent en détient les deux tiers alors que sa soeur Géraldine et son frère René Parent se partagent l'autre tiers. La vente comprend les édifices érigés sur ces lots et qui portent les numéros civiques 1208 à 1224 (le National est situé au 1220) de la rue Sainte-Catherine est et les numéros civiques 1318 à 1324 de la rue Beaudry.

Ainsi, le 22 avril 1949, la famille canadienne-française vend ses droits à la compagnie Théâtre Frontenac Limitée de Montréal pour le montant de 175 000\$, dont 65 000\$ sont versés au moment de l'achat. La compagnie s'engage à respecter les baux consentis par les ex-propriétaires à la compagnie France-Film qui exploite le National depuis 1934 et dont le renouvellement du bail remonte au 14 décembre 1943 pour se terminer le 1^{er} mai 1949; à la compagnie Ideal Tea Room Registred qui a pignon sur rue depuis le 22 avril 1946 et ce, jusqu'au 1^{er} mai 1951; ainsi que les baux des logements ou magasins désignés par les numéros 1212, 1214, 1218 et 1224 qui échoient également le 1^{er} mai 1951. La vente comprend aussi tous les objets mobiliers du Théâtre National. Le 27 avril 1955, la compagnie Théâtre Frontenac Limitée cède ses droits de propriété à la

LES ADMINISTRATEURS DU THÉÂTRE NATIONAL / 261

compagnie Ciné World Canadian Limitée de Montréal pour 148 614,45\$ lors de la signature du contrat de vente et subit ainsi une perte s'élevant à 26 385,55\$. Le 13 décembre 1957, la compagnie Arcadie Corporation, présidée par Samuel Grover prend possession à son tour du terrain pour un montant indéterminé. C'est finalement le 8 juin 1978 que cette compagnie, propriétaire entre autres du National, vend ses droits à Kuo Hsiung Chu, un restaurateur d'Outremont, et à son épouse Lin Cheung Tsui, pour le montant de 300 000\$. Le Théâtre National rapporte alors 68 700\$ par année. Les nouveaux propriétaires convertissent le théâtre en cinéma chinois.

Les locataires

Les locataires du National sont légion. Le 2 avril 1900, Julien Daoust et l'architecte Albert Sincennes louent pour cinq ans le terrain sur lequel sera érigé le National. En proie à une impasse financière, Daoust cède le National à Georges Gauvreau qui s'entend avec Hélène Bartell sur un nouveau bail de quatre ans, le 23 février 1901, effectif à compter du 1^{er} mai 1901. Dès le moment où Georges Gauvreau acquiert le National (le 4 septembre 1900), il s'associe à Adolphe Rochon, un entrepreneur menuisier, pour former la société Théâtre National Français. Cette société, dont ils constituent les deux seuls membres, dure du 3 septembre 1900 au 7 novembre 1900, alors qu'elle se dissout. À cette même date, Gauvreau, qui s'identifie alors comme hôtelier, s'enregistre comme l'unique administrateur du Théâtre National Français et ce, jusqu'au 1^{er} mars 1906. Contrairement à ce que l'on peut prétendre, Gauvreau ne délaisse pas le National en 1906. S'il fait construire le Nationscope qu'il inaugure le 12 mai 1907, Gauvreau se voit accorder des lettres patentes le 30 janvier 1906 pour diriger le National sous la raison sociale de la Compagnie Théâtre National Français. À cette époque, Gauvreau se présente comme un imprésario et dirige lui-même cette compagnie à titre de président. Si Gauvreau s'avère le président de la dite compagnie, il n'est pas fait mention des autres actionnaires dans les registres officiels de la ville. Cependant, Renée Noiseux-Gurik les identifie comme étant Paul Cazeneuve, de retour au National en 1906, et Williams Stracham, un des principaux actionnaires de la West End Theatre Co. Ltd., cette même compagnie qui construit le Her Majesty's en 1898.

En 1909, Gauvreau dissout sa compagnie et se déclare (18 septembre) le seul exploitateur de ce qui s'appelle désormais le Théâtre National Français jusqu'au 3 juillet 1915, où il abandonne le navire à la suite des difficultés financières occasionnées par le premier conflit mondial (1914-1918).

C'est Olivier Gélinas qui prend la relève de Gauvreau en 1915. Cet artiste lyrique, marié à Alice Gauvreau le 11 mai 1900, poursuit ses activités sous la raison sociale du Théâtre National Français jusqu'au 1^{er} mai 1920. Sous sa gouverne, il loue le National pour une durée de deux ans au Belge Paul Renson (20 août 1917). À partir de 1920, le Théâtre National s'instaure en corporation sous le titre de Compagnie du Théâtre National inc. C'est Zotique Renaud, secrétaire-trésorier de la compagnie, qui enregistre la corporation le 10 juin 1920. Les lettres patentes ont été accordées le 29 septembre 1919. Pour les années 1921 à 1926, il n'apparaît aucune transaction de location aux archives du Palais de Justice de Montréal. Mais mes recherches dans les journaux, notamment dans *la Presse* et *la Patrie*, permettent de relever les noms de personnes oeuvrant déjà dans le domaine théâtral à titre de propriétaire ou d'administrateur. Mentionnons Arthur Saint-Germain qui s'associe à Georges Gauvreau pour acheter le bail du National en 1921. Beau-frère de Léon-Ernest Ouimet, Arthur Saint-Germain est déjà propriétaire des théâtres Mont-Royal, Crystal, Family, et détient des intérêts dans le Théâtre Chanteclerc. À Québec, Saint-Germain revendique les droits de propriété de l'Auditorium et du Théâtre Canadien.

En août 1922, l'imprésario Louis-Honoré Bourdon prétend faire revivre le Théâtre des Nouveautés qui a connu ses heures de gloire de 1900 à 1908. Dans cette optique, il loue le National et tout son matériel scénique pour le rebaptiser Théâtre des Nouveautés. Le National retrouve son nom avec la venue d'Alexandre Silvio à l'automne de 1923. Il compte déjà à son actif les théâtres Impérial et Princess de Québec, auxquels s'ajoutent le Canadien-français et le Chanteclerc (le futur Rideau Vert) en 1928. Ce dénommé Silvio s'occupait de traduire et de commenter les films anglais projetés au Théâtre Family. Au début des années trente, Silvio dirige le Théâtre Arcade où évoluent plusieurs comédiens canadiens.

De 1926 jusqu'au 1^{er} mai 1932, Joseph Cardinal (1887-1944) loue le National sous la raison sociale de Théâtre National enr. Cardinal, un

administrateur de théâtres, assure déjà la direction financière du théâtre Saint-Denis, du Ouimetoscope, du Starland, de l'Arcade et du Casino. Le 26 janvier 1928, un bail rétroactif au 19 décembre 1927, est consenti à Alexander Aldiman de la compagnie Théâtre Sainte-Catherine Limitée, pour une durée de 228 semaines, soit un peu plus de quatre ans. Selon la comédienne Juliette Pétrie, la compagnie Consolidated Amusement, dont les actionnaires se composent de citoyens canadiens d'ascendance juive, loue le National au début de 1930. Cette compagnie, dit-elle, contrôle les théâtres Palace, Majesty, Orpheum, Princess et maintenant le National. Or cette présumée compagnie pourrait bien être désormais la compagnie Théâtre Sainte-Catherine Limitée, la seule à paraître à cette époque dans les transactions du Théâtre National, alors qu'il n'est fait nullement mention de la Consolidated Amusement. Et le nom d'Aldiman peut bien être d'ascendance juive. Ce ne sont là que deux hypothèses qui laissent néanmoins songeur. D'un autre côté, Joseph Cardinal affirme avoir cessé ses activités au National le 1^{er} mai 1952. C'est dire qu'il administre le National d'une façon ou d'une autre pendant le bail consenti à Aldiman. On pourrait en déduire que c'est Cardinal qui a sous-loué le National à Aldiman en décembre 1927. Il est tout de même bizarre que Cardinal ait pris huit ans pour mettre officiellement fin à ses activités au National. Ce n'est que le 5 septembre 1940 que Cardinal signe la dissolution du Théâtre National enr., dissolution rétroactive au 1^{er} mai 1932! D'autre part, les propriétaires d'alors, Marie-Hélène Brière *et al.*, déclarent le 20 décembre 1932 que le National est toujours leur propriété et qu'ils y poursuivent leurs activités. Néanmoins, si on se fie à la durée du bail, et en admettant que celui-ci se soit rendu à terme, la compagnie Théâtre Sainte-Catherine Limited et Alexander Aldiman occupent le National jusqu'en 1932, soit quatre ans. Il faut avouer que cette période, de 1927 à 1932, est quelque peu nébuleuse et je suis incapable, pour le moment, d'apporter de plus amples précisions. Notons cependant que, à partir de 1933, Cardinal administre deux salles, l'Arcade et le Canadien. En 1935, sous le nom de sa compagnie Cardinal Amusements, il contrôle quatre théâtres: le Canadien, le King Edward, le Starland et l'Arcade. Le Saint-Denis lui échappe au profit de Joseph-Alexandre de Sève, le 19 août 1933.

Le 13 mai 1934, la compagnie France-Film, fondée par Robert Hurel en 1930 et dirigée par Joseph-Alexandre De Sève, rouvre le National et le

convertit en scène de spectacles. L'accession de De Sève à la tête de France-Film, le 1^{er} octobre 1934, assure l'occupation permanente de la scène du National jusqu'au 1^{er} mai 1949. Le dernier bail, signé le 14 décembre 1943, stipule que De Sève doit verser au propriétaire 65 000\$ sur une période de cinq ans, soit 250\$ par semaine. À partir des années cinquante, il s'avère presque impossible de préciser avec exactitude la durée des diverses locations du Théâtre National. Les comédiens eux-mêmes se contredisent et les vérifications ne peuvent pas toujours confirmer avec justesse les activités du National durant les années subséquentes. Les journaux ignorent les programmations du National, tout comme le seul journal artistique *Radiomonde* (devenu *Radiomonde* et *Téléradiomonde* avec l'avènement de la télévision en 1952), qui ne s'intéresse, comme son titre l'indique, qu'aux artistes de la radio et de la télévision. D'ailleurs, le seul théâtre choyé par une chronique régulière est le Théâtre du Nouveau Monde. Aussi, je vous livre les informations que j'ai pu relever même si elles s'avèrent parfois incomplètes.

En 1953, Rose Ouellette quitte le National sérieusement concurrencé par la télévision et les cabarets. Jean-Marie Grimaldi, imprésario, prend la relève. Il avait, depuis 1948, loué le Canadien situé au coin des rues Montcalm et Sainte-Catherine. Devant l'engouement du public, Grimaldi recherche une salle plus grande pour contenir sa nombreuse clientèle. Michael Costom, citoyen d'ascendance juive et propriétaire du Théâtre Canadien à partir de 1949, exploite alors une concession à l'intérieur du National, le Milk Bar, depuis le 12 avril 1948. C'est lui qui suggère à Grimaldi de se porter acquéreur du Gayety, cette salle abandonnée par l'effeuilleuse Lili St-Cyr à la suite des démêlés avec la justice montréalaise en 1951, et désertée peu après par sa clientèle régulière. Costom et Grimaldi s'associent pour acheter le Gayety. Ils le rénovent et le transforment en Radio-Cité en 1953. Tout comme son ex-rivale Rose Ouellette, Grimaldi ne peut enrayer la popularité de la télévision naissante et se défait de son Radio-Cité. C'est à ce moment-là, en 1953, semble-t-il, qu'il succède à Rose Ouellette au National. Tentative de courte durée puisque les cachets élevés qu'exigent les artistes l'obligent à fermer le National. Il récidive cependant le 14 avril 1958 en louant le National pour un mois, mais sans plus de succès.

Au printemps de 1960, Yvan Dufresne, directeur artistique, et Jean Bertrand, administrateur, rachètent le bail du National pour la somme de 30 000 \$ de Jean-Marie Grimaldi. Les nouveaux locataires aménagent une école de music-hall au sous-sol et proposent à la clientèle des numéros de variétés. Une dispute éclate entre Jean Bertrand et les artistes; de guerre lasse, son associé Dufresne abandonne le navire à la dérive et part à Paris. Lors de son retour, Dufresne se retrouve devant le fait accompli: Bertrand s'est débarrassé du National en le cédant au comédien Maurice Gauvin le 20 mars 1961; il déclare faillite et relègue à Dufresne tout le déficit du théâtre qui s'élève à des dizaines de milliers de dollars. Maurice Gauvin profite de la scène du National jusqu'au 18 août 1964 alors qu'un dénommé Léo Thériault en prend la direction. Le 13 mars 1965, le ministère des Affaires culturelles installe le Conservatoire et son Centre dramatique au National. Le ministère vise à établir ainsi un foyer de culture profitable aux résidents de l'est de la ville et de toute la métropole. En septembre 1973, la Grover Realty Corp., l'ex-Arcadie Investments Inc., loue le National pour une durée de cinq ans à la compagnie UNYO-Piccadilly Theatre Inc. La compagnie fonctionne sous la raison sociale de «Cinéma le Nouveau National» et son objectif est «to exhibit live theatre performances and films». Incidemment, les films qu'elle projette sont surtout d'ordre pornographique.

Le 29 février 1976, quatre sergents de la Communauté urbaine de Montréal, Jean-Charles Lawrence, Rosaire Lanoue, Jean-Louis Bouthillette et Jean-Guy Saucier, forment la compagnie «Les Spectacles Laurencelle du Québec» avec la conviction de faire revivre le National des beaux jours. Mais après six semaines d'activités, la direction, débitrice d'une somme de 9 800\$ au locateur, déclare faillite. Le 15 avril 1976, la Maine Production Enr., formée des gérants Francine Loyer et Jean-Jacques Beauchamps et du relationniste Dominique Brunet, prend possession du National pour cinq ans. Le Maine aspire à faire du National une suite logique de l'Évêché de l'hôtel Nelson dans le Vieux-Montréal, en rejoignant les jeunes qui ne peuvent assister aux spectacles de l'Évêché en raison de leur jeune âge. Cet organisme promeut et produit des artistes de la chanson à tendance rock. Malheureusement, un déficit de 40 000\$ après seulement un mois d'exploitation cause la fermeture du National le 1^{er} décembre 1976. Finalement, le 19 décembre 1983, la compagnie 129117 Canada Inc., est constituée en corporation et devient locataire du

National sous la raison sociale de «Cinéma du village». C'est à compter du 9 février 1984 que les nouveaux locataires, Bernard Rousseau, Robert Duchaine et Paul Trahan, présentent des films pour la clientèle homosexuelle de l'est de la ville.

L'arrivée de ce cinéma semble enterrer définitivement l'espoir d'une éventuelle résurrection du National comme théâtre. Et tous les artistes qui ont connu une carrière florissante sur cette scène, l'une des plus grandes de la ville, se désolent de la dernière vocation, presque exclusivement cinématographique du théâtre de Julien Daoust.

Jean Laflamme

L'institution théâtrale francophone à Montréal: les causes du retard

Distraktion culturelle longtemps réservée à l'élite, le théâtre devient un loisir de masse dans le monde occidental, à partir du XIX^e siècle. L'industrialisation et conséquemment l'urbanisation ont causé cet état de choses.

De simple divertissement de cour ou de clientèle bourgeoise, l'activité théâtrale s'est alors muée en une institution destinée à servir à la fois d'amusement et de véhicule d'idées auprès de la masse, ainsi que de gagne-pain pour ses organisateurs. Les instances d'une telle institution se classent dès lors en producteurs (dramaturges, acteurs, régisseurs), en consommateurs (spectateurs), en consécrateurs (publicistes et critiques) et en distributeurs (propriétaires ou locataires de salles).

Au sein de cette visible évolution de l'art dramatique, le Québec, encore rural dans son ensemble, subit un retard de quelque cinquante ans dans l'institutionnalisation de ses activités théâtrales. Avec une exception, cependant: Montréal, ville portuaire dont l'industrialisation précède celle des autres localités canadiennes et où l'institution théâtrale prend naissance aussi tôt que 1825, année de la construction du théâtre Royal.

Le développement industriel de Montréal ayant été à l'époque le produit d'intérêts anglophones, la popularisation du théâtre s'y est naturellement faite sous le couvert d'une institution de langue anglaise. Sans toutefois que celle-ci ait exclu la clientèle francophone, qu'on retrouve très tôt parmi les consommateurs du théâtre anglais.

Que devient pendant ce temps, dans la métropole canadienne, le théâtre francophone? Un survol rapide nous permet d'y constater la

présence habituelle d'un théâtre scolaire et d'un théâtre amateur, de même que le passage occasionnel de troupes de tournées. Ces activités sont-elles suffisantes pour nous permettre de les qualifier d'institution théâtrale francophone? Non, car on est loin d'y retrouver toutes les composantes de l'organisation nécessaire à une telle institution. Lord Durham confirme péremptoirement cette lacune, lorsqu'il écrit dans son célèbre rapport de 1839:

Bien que descendante du peuple qui goûte le plus l'art dramatique et qui l'a cultivé avec le plus de succès, et qui habite un continent où chaque ville, grande ou petite, possède un théâtre anglais, la population française du Bas-Canada, séparée de tout peuple qui parle sa langue, ne peut subventionner un théâtre national¹.

Le théâtre francophone ne sera véritablement institué à Montréal qu'à la toute fin du XIX^e siècle, à la suite des deux premières visites de Sarah Bernhardt, en 1880 et en 1891.

Une interrogation surgit alors naturellement quant aux causes d'un tel décalage, couvrant une bonne soixantaine d'années. Pourquoi ce retard d'une langue sur l'autre dans le domaine du théâtre institutionnel?

La réponse ne pourra être fournie qu'à la suite d'une étude sérieuse des forces contre-institutionnelles possibles, lesquelles peuvent résider dans des facteurs aussi bien sociaux que culturels ou religieux, ou économiques. Le théâtre montréalais a-t-il hésité à pénétrer dans le monde francophone en tant qu'institution à cause de traditions contraires, de déficiences du côté de l'édition, d'une forte opposition cléricale, ou encore du manque d'argent? Voilà autant d'hypothèses qu'il semble important de vérifier.

¹ Marcel-Pierre Hamel, éd., *le Rapport de Durham*, Montréal, Éditions du Québec, 1948, p. 311.

L'une de celles-ci a longtemps été retenue par l'historiographie traditionnelle. Il s'agit de l'opposition du clergé catholique, laquelle aurait ni plus ni moins étouffé le théâtre de langue française à Montréal, avant 1880. Cependant, outre le fait que l'opposition cléricale se soit étendue à d'autres époques sans pourtant obtenir le même résultat, il faut admettre que les autres facteurs contre-institutionnels n'ont pas été analysés en profondeur et n'ont pas encore révélé leur influence précise sur le monde du théâtre. Une étude méthodique de chacun d'entre eux et de son poids dans la balance théâtrale, voilà ce à quoi on devra s'employer dans le travail proposé.

Sans devoir préjuger des résultats à obtenir, l'objet de cette enquête sera de démontrer que la cause véritable du retard dans l'institutionnalisation du théâtre francophone à Montréal doit être recherchée parmi les facteurs économiques. En effet, beaucoup plus que les interdictions sporadiques du clergé, la présence continue de l'institution théâtrale anglophone a pu couper l'oxygène vital au théâtre de langue française en l'empêchant d'occuper une place déjà prise. Cette situation durera jusqu'à ce que l'accroissement de la population et des ressources permette l'expansion des activités théâtrales dans la métropole. C'est à partir de ce moment seulement que le théâtre francophone pourra y avoir pignon sur rue.

La période à couvrir par cette recherche commence en 1855, année de la reprise des relations commerciales du Canada avec la France (symbolisée par l'arrivée à Québec de la corvette *La Capricieuse*). Jusqu'à cette date, la culture française, incluant le théâtre, pénétrait plus difficilement en notre pays et cette lacune avait pu justifier jusqu'à un certain point l'absence d'une institution théâtrale francophone chez nous, l'unique dramaturgie locale s'avérant insuffisante pour alimenter une telle entreprise. Après 1855, cet obstacle externe n'existe plus et les forces contre-institutionnelles doivent être recherchées de l'intérieur, ce à quoi s'emploiera l'investigation projetée. Quant au terme de l'enquête, l'année 1880 se justifie par la première visite de Sarah Bernhardt, événement qui déclenchera — bien qu'à retardement — les premières démarches visant à institutionnaliser le théâtre francophone à Montréal.

«L'historien vaut ce que valent ses sources», aime-t-on à répéter. Aussi sera-t-il nécessaire d'opérer un relevé exhaustif de tout le corpus théâtral joué à Montréal entre les années 1855 et 1880; un dépouillement systématique des journaux et autres périodiques de l'époque s'impose à cet effet. Une étude approfondie des facteurs ayant pu influencer le monde du théâtre: culture, société, religion, économie, s'avère également nécessaire, mettant à contribution les ouvrages les mieux documentés sur chacune de ces questions.

Benoît Laplante

Essai de modélisation de la carrière des acteurs professionnels¹

De la Renaissance jusqu'au XX^e siècle, la notion de carrière d'acteur a eu un sens pratique relativement stable. La carrière d'acteur commençait par l'entrée, comme «apprenti», dans une troupe ambulante ou, plus rarement, dans un théâtre fixe et se poursuivait par l'accès graduel à des rôles de plus en plus importants. Parallèlement à ce déplacement dans la hiérarchie des rôles, l'acteur pouvait aussi se déplacer en se faisant engager par des troupes ou des théâtres différents cherchant ainsi, en général, à se rapprocher des grands centres dans le but de se faire engager, de manière plus ou moins permanente, par un théâtre important de la capitale ou de la métropole de son pays. La carrière traditionnelle d'acteur peut donc être conçue comme la conjonction de déplacements successifs sur deux axes de mobilité, l'un professionnel et l'autre géographique. De la fin du XVIII^e siècle jusqu'au milieu du XX^e, un ensemble de facteurs (externalisation de la formation, abandon de la hiérarchie des rôles par les auteurs dramatiques, abandon des politiques de limitation du nombre des théâtres par les gouvernements, apparition de nouveaux médias, intégration de pratiques marginales à la profession) ont modifié radicalement l'environnement dans lequel se déroulent les carrières des acteurs au point de rendre caduc le modèle traditionnel.

¹ Cet essai a été produit en marge de la préparation d'une thèse de doctorat en sociologie dont le propos est d'identifier les trajectoires de carrières typiques des acteurs professionnels québécois francophones ainsi que les facteurs qui concourent à amener ceux-ci à suivre l'une ou l'autre de ces trajectoires. Une section de cet essai («Position du problème») est un extrait remanié d'une communication présentée par l'auteur au colloque de l'Association canadienne des sociologues et anthropologues de langue française tenu à Ottawa en mai 1987. Le reste est inédit.

Contrairement à l'environnement ancien qui était caractérisé par sa simplicité ainsi que par une relative stabilité, le nouvel environnement se distingue par sa complexité et sa grande instabilité. Les acteurs contemporains peuvent exercer leur métier dans plusieurs arts: au théâtre, bien sûr, mais aussi au cinéma, à la radio et à la télévision. Les liens entre les acteurs et les producteurs sont généralement limités à la production et à la représentation d'une seule oeuvre, ce qui oblige les acteurs à travailler pour plusieurs producteurs différents en peu de temps et, souvent, pour plusieurs producteurs en même temps. L'axe de mobilité géographique (de la périphérie vers le centre) existe toujours mais la hiérarchie traditionnelle des rôles a disparu et n'a pas été remplacée par un autre axe équivalent. L'expression «carrière d'acteur» est toujours utilisée mais son contenu est devenu flou: plutôt que de désigner une progression claire suivant des axes définis, elle ne semble plus faire référence qu'à la possibilité de gagner sa vie en exerçant le métier et, peut-être, d'améliorer son sort avec le temps. Le nouvel environnement ne semble pas avoir mené, jusqu'à maintenant, à l'émergence de trajectoires de carrière reconnues comme telles par le milieu lui-même. La complexité de ce nouvel environnement rend d'ailleurs peu probable la reconnaissance «spontanée» de telles trajectoires.

Du point de vue de la sociologie des carrières, les carrières des acteurs, telles qu'elles peuvent se dérouler dans ce nouvel environnement, constituent un objet difficile. Cette difficulté a deux causes principales. La sociologie des carrières se concentre généralement sur l'étude des carrières qui se déroulent dans des environnements bureaucratiques. La propriété principale des environnements de ce type — l'existence d'une hiérarchie des occupations — permet de concevoir aisément la trajectoire de carrière comme suite d'occupations dont chacune occupe une place supérieure à la précédente et inférieure à la suivante. Les carrières des acteurs se déroulent dans un environnement non-bureaucratique dont la hiérarchie ne constitue pas l'élément de structure le plus important et où la trajectoire de carrière ne peut pas être conçue comme une suite d'occupations distinctes parce que le fait d'être acteur ne constitue qu'une seule occupation. À notre connaissance, les travaux sur des carrières se déroulant dans un environnement de ce genre sont extrêmement rares et aucun d'entre eux ne porte sur les carrières des acteurs.

Les carrières des acteurs constituent un objet suffisamment intéressant pour justifier une étude *per se*. L'accroissement du savoir sur une partie du travail de la production artistique ainsi que les possibilités de lecture nouvelle des acquis de la sociocritique que rendrait possible la connaissance plus précise des conditions dans lesquelles les oeuvres sont produites justifient amplement l'entreprise.

L'intérêt de l'étude des carrières des acteurs ne s'arrête toutefois pas là. Certaines des caractéristiques de l'environnement dans lequel se déroulent les carrières des acteurs de même que les difficultés de théorie et de méthode que pose l'étude des carrières se déroulant dans un tel environnement semble pouvoir aussi se retrouver dans l'étude d'autres types d'occupations intellectuelles. En effet, le processus de désintégration de l'environnement traditionnel de la profession d'acteur, qui est en marche depuis plus d'un siècle, est analogue au processus de précarisation des conditions de travail qui frappe, à l'heure actuelle, plusieurs occupations intellectuelles².

Le phénomène de la précarisation des conditions d'exercice des occupations intellectuelles, principalement de celles issues des «humanités» et des sciences sociales, semble avoir été peu étudié de manière sérieuse. Une des raisons de ce manque semble être la facilité avec laquelle on admet généralement que ce problème est un effet de conjoncture économique (crise des finances de l'État) ou démographique (passage de la géné-

² Un exemple parmi plusieurs: l'Institut québécois de recherche sur la culture a consacré tout le numéro 11 de sa revue *Questions de culture* à l'intégration professionnelle des chercheurs. Plusieurs des articles de ce numéro font état du problème de l'intégration professionnelle des jeunes chercheurs en sciences sociales. Les articles qui exposent le plus clairement ce problème sont ceux de Michèle Savard («Chercheure à la pige à quarante ans»), Jean-Marie Fecteau («Les maquisards de la recherche») et Jean-Guy Deschênes («Jeune chercheur entrepreneur»). On lira aussi le compte rendu d'une table ronde par Thérèse Hamel et Pierre Poulin («Devenir chercheur(e) en sciences humaines hier et aujourd'hui») ainsi que la postface de Simon Langlois («Les jeunes chercheurs(e)s au Québec») [«Devenir chercheur(e): itinéraires et perspectives», *Questions de culture*, n° 11, 1986.].

ration de l'après-guerre). Ces deux explications, ou leur conjonction, sont retenues comme évidentes par ceux des auteurs que nous venons de citer qui se préoccupent de trouver des causes au phénomène. Personne ne semble avoir exploré sérieusement l'hypothèse que ce fait soit dû à une ou plusieurs causes structurelles et qu'il ne soit pas appelé à se résorber de lui-même avec le temps. Il existe pourtant suffisamment d'informations sur le sujet pour qu'il soit raisonnable de supposer que l'«autonomie» a remplacé, aujourd'hui, les officines gouvernementales et syndicales comme réservoir d'absorption de la part des «surplus» d'intellectuels produits par les universités qui refusent la reconversion vers la gestion ou le soutien à la gestion³.

Ce processus ne semble d'ailleurs pas limité aux seules sciences sociales. Les départements d'études littéraires et artistiques ont longtemps déversé leurs «surplus» dans l'enseignement collégial et même secondaire; aujourd'hui, ces «surplus» deviennent rédacteurs ou chercheurs «à la pige» et parfois enseignants «à la leçon». Si le phénomène est aussi général que nous le supposons, il ne pourrait être résorbé que par un accroissement énorme des dépenses publiques ou une réduction substantielle de la fabrication des intellectuels. La première solution est hautement improbable; la seconde l'est à peine moins. Il est raisonnable de présumer que la baisse de la natalité entraînera, à terme, une baisse des inscriptions aux études supérieures, dans l'ensemble, et dans les départements d'«humanités» et de sciences sociales, mais on ne voit pas le jour où la production des jeunes intellectuels *refusant la reconversion* sera égale aux seuls besoins de remplacement. Si cette analyse est exacte, il faut donc s'attendre à ce qu'une part importante des intellectuels qui sortiront des universités au cours des prochaines années fassent carrière de manière prolongée dans un environnement dont les propriétés s'apparentent à celles que nous décrivons.

³ Voir à ce sujet Line Grenier, Gilles Houle et Jean Renaud, «Sociologies et méthodologies: les pratiques québécoises», *Sociologie et sociétés*, vol. XIV, n° 1, avril 1982, pp. 113-132; ainsi que C. Wright Mills, *L'Imagination sociologique*, Paris, Librairie François Maspero, 1967.

Bien que les causes de la précarisation du travail des acteurs et de celui des professionnels soient différentes, les conditions et les contraintes qu'elle impose aux individus sont similaires: difficulté d'intégration au marché du travail, prédominance des emplois temporaires ou à temps partiel, réduction ou disparition des avantages sociaux, changements d'emplois fréquents ne s'accompagnant pas de promotion, nécessité du cumul d'emplois, compétition vive entre les individus, pression à la baisse sur les salaires etc. À ces caractéristiques, qui appartiennent à tous les marchés secondaires du travail, s'ajoute un problème qui est propre aux occupations intellectuelles: le conflit entre les nécessités de la survie et les idéaux de la discipline. Il est légitime de présumer que ce conflit, à l'intérieur de la dynamique des carrières, se manifeste comme une tension; et cette tension, lorsqu'elle existe, est un des principaux facteurs qui donnent leurs formes aux différentes trajectoires de carrière.

Les acteurs qui arrivent sur le marché du travail, tout comme les jeunes intellectuels, quittent un lieu de transmission du savoir où ils ont appris à exercer une activité — artistique dans le premier cas, scientifique dans le second — en se laissant guider par les canons de l'art ou de la connaissance. Or, il est rare que les emplois rémunérateurs disponibles leur permettent d'exercer leur profession de cette manière. Pour les acteurs, les engagements rémunérateurs sont offerts par les agences de publicité et les producteurs de spectacles commerciaux; la plupart du temps, les producteurs de spectacle dits «de recherche» ou «expérimentaux» ont peine à verser les cachets minimaux prévus par le syndicat. Les jeunes intellectuels, formés dans un milieu où les orientations de la recherche sont définies par ceux qui la font, doivent dorénavant solliciter des contrats accordés par des organisations qui exercent des fonctions non scientifiques (production, contrôle social, action politique ou syndicale, etc.) et qui ne recourent à la recherche que dans la mesure où ses résultats sont utiles à leurs intérêts...

Rien ne leur permet de croire que les conditions actuelles de l'exercice de la profession d'acteur soient appelées à changer à court ou à moyen terme. Rien ne permet non plus de penser que le processus de précarisation des conditions de travail des jeunes intellectuels soit sur le

point de s'inverser. Il est donc plausible d'imaginer que, à terme, une proportion non négligeable des intellectuels devra passer au moins une partie importante de sa vie professionnelle à l'intérieur d'un marché du travail dont la structure s'apparente à celle du marché du travail des acteurs.

À moins de considérer *a priori* que d'avoir à vivre et à travailler dans un tel environnement condamne littéralement à tourner en rond, force est d'admettre que, malgré l'absence d'attache professionnelle fixe et de promotion en bonne et due forme, les individus qui y vivent inventent des stratégies, progressent et se bâtissent des carrières. Ces carrières, pour des raisons que nous avons expliquées plus haut, ne peuvent cependant pas être appréhendées de manière conventionnelle. Pour les identifier, et même simplement pour les concevoir, il faut inventer et utiliser des instruments nouveaux. L'intérêt théorique et méthodologique de l'étude des carrières des acteurs est la mise au point d'outils théoriques et méthodologiques d'appréhension des carrières qui se déroulent dans des environnements fragmentés.

Le point de départ: le marché et les carrières d'après Harrisson et Cynthia White

Le point de départ obligé d'une étude sur les carrières d'artistes est un ouvrage publié vers le milieu des années soixante. Il s'agit d'un livre écrit par deux sociologues américains, Harrisson et Cynthia White, sur la transformation des carrières des peintres français dans la deuxième moitié du XIX^e siècle⁴.

⁴ Harrisson C. White and Cynthia A. White, *Canvases and Career: Institutional Changes in the French Painting World*, New York, London, Sydney, John Wilwy and Sons Inc., 1966.

Cet ouvrage a notamment influencé quelques-uns des travaux effectués par certains des disciples de Pierre Bourdieu, qui reprennent le schéma explicatif proposé par les White et l'appliquent à l'étude de l'évolution des activités littéraires dans la France du XIX^e siècle. Voir J.-C. Chamboredon, «Marché de la littérature et stratégies intellectuelles dans le champ littéraire», *Actes de la recherche en*

Dans leur ouvrage, Harrisson et Cynthia White se penchent sur les circonstances de l'apparition de l'impressionnisme. Il est généralement admis, en histoire de l'art, que le système académique français doit sa disparition aux coups que l'impressionnisme a portés à la doctrine esthétique des Beaux-Arts. À l'encontre de cette idée, ces auteurs ont tenté de montrer que l'apparition simultanée de l'impressionnisme comme style et du marché comme lieu normal de transaction des toiles sont des conséquences non pas de l'incapacité du système académique à assimiler de nouveaux préceptes esthétiques mais bien de son incapacité à encadrer le nombre croissant des individus qui ont voulu faire carrière dans la peinture en France dans la dernière partie du XIX^e siècle.

Mis sur pied à partir de la fin de la Renaissance, le système académique avait transformé le métier de peintre, d'abord activité artisanale et commerciale exercée par des artisans regroupés en corporation de métier, en profession intellectuelle pratiquée par des hommes instruits appartenant à la bourgeoisie. Cette transformation du statut social du peintre s'était faite principalement en imposant une doctrine esthétique stricte — le système des Beaux-Arts valorisait à peu près exclusivement la peinture historique et tenait la plupart des autres genres pour mineurs — et en interdisant aux membres de l'Académie de tenir boutique. Centré autour de l'Académie elle-même et n'offrant plus, comme acheteurs, que l'État et quelques rares mécènes fortunés, le système académique ne pouvait encadrer efficacement que quelques centaines de peintres dans toute la France. Mais la peinture était devenue profession honorable, elle allait bientôt attirer un très grand nombre de candidats. Au milieu du XIX^e siècle, la France comptait quelques milliers de peintres professionnels en exercice, beaucoup plus que ce que pouvait faire vivre l'organisation de la peinture telle qu'elle y existait à ce moment. Incapables de percer dans un environnement littéralement bouché, de nombreux jeunes peintres prometteurs ont alors décidé de produire des oeuvres mineures — des

sciences sociales, n° 4 (7/75), pp. 41-43; Christophe Charle, «L'expansion et la crise de la production littéraire (2^e moitié du XIX^e siècle)», *Ibid.*, pp. 44-65; Rémy Ponton, «Naissance du roman psychologique: capital culturel, capital social et stratégie littéraire à la fin du XIX^e siècle», *Ibid.*, pp. 66-81.

paysages — pour lesquels existait une demande en dehors des milieux rattachés à l'Académie puis d'ériger les caractéristiques de leur production en préceptes concurrents de ceux des Beaux-Arts. Critiques et marchands sont alors apparus, les premiers influençant la demande naissante, les seconds servant d'intermédiaires; le marché des oeuvres d'art était né.

Pour Harrisson et Cynthia White, l'apparition et le triomphe de l'impressionnisme comme mouvement et comme doctrine esthétique contestataires ont donc été le résultat d'un processus essentiellement extra-artistique. D'après eux, si l'impressionnisme avait été une contestation purement esthétique, le système académique aurait probablement réussi à le «digérer» et serait parvenu à en intégrer, d'une manière ou d'une autre, à la fois les principes et les partisans. L'impressionnisme étant, au contraire, le résultat — ou la réponse — à un problème économique, les effets de son apparition devaient déborder le domaine des débats esthétiques et altérer profondément les conditions de la pratique de l'art.

Ce schéma explicatif, qui a été repris par la suite, lie de manière étroite le marché et les carrières. Il repose cependant sur au moins un postulat implicite lourd de sens: les marchés de la production artistique — marchés des oeuvres et marchés du travail — sont des marchés normaux. Cette assertion ne nous paraît pas du tout certaine. Plus précisément, elle ne nous paraît «tenable» que dans la mesure où un certain nombre de questions ne sont pas posées ou, si elles le sont, ne reçoivent, rapidement et sans examen, que des réponses tenues pour évidentes. Par exemple, est-il certain que la pratique artistique peut être conçue comme un travail au sens que ce terme reçoit généralement en économie ou en sociologie? Peut-on vraiment, sans risquer de trahir les faits ou d'étirer les outils théoriques plus que de raison, parler de marché du travail pour les arts d'interprétation? Les pratiques artistiques sont-elles des occupations? Si oui, dans quelle mesure et sous quelles conditions le sont-elles? Le théâtre satisfait-il à ces conditions? Et finalement, peut-on concevoir sa pratique comme une carrière? On comprendra qu'il est difficile de s'aventurer à étudier les conditions économiques d'une pratique sociale sans savoir si les outils théoriques disponibles sont adaptés à l'étude de cette pratique.

Position du problème

L'application, au théâtre, des concepts élémentaires de l'économie de marché et de la sociologie des occupations donne des résultats, à première vue, intéressants.

Du point de vue théorique, le marché du travail du théâtre québécois satisfait parfaitement ou presque parfaitement à trois des quatre conditions nécessaires à la constitution d'un marché de concurrence pure: l'atomicité de chaque vendeur et de chaque acheteur par rapport au marché, l'absence de contraintes artificielles sur les prix et la mobilité. Il ne faillit qu'à la quatrième condition: l'homogénéité du produit.

On voit sans trop de difficulté à quelles caractéristiques des conditions de travail des gens de théâtre renvoie ce qui précède. Les artistes sont nombreux mais, en proportion, les théâtres aussi: aucun ne peut, à lui seul, dicter le niveau des cachets. Les acteurs sont regroupés dans un syndicat professionnel, l'Union des artistes, qui impose un cachet et d'autres conditions minimales de travail à la plupart des employeurs mais les membres de l'Union ont exigé et obtenu de leur syndicat [*sic*] le droit de renoncer à ces conditions minimales dans certaines circonstances. Cette dérogation est couramment utilisée depuis quelques années, ce qui contribue à réduire le niveau moyen des cachets. Les autres principaux artisans du théâtre (auteurs, scénographes et metteurs en scène) sont dans des situations comparables ou même pires, à l'exception des techniciens du son et de l'éclairage qui sont membres d'un syndicat affilié aux Teamsters.

À l'opposé, le théâtre ne présente rien qui favorise la planification et la réalisation d'une carrière. Les conditions d'emploi des gens de théâtre sont, en général, précaires, peu importe la conjoncture. La sécurité d'emploi est à peu près inconnue: au contraire, la norme est la «pige» et les emplois sont rares. Chaque individu doit se vendre lui-même plusieurs fois par année à plusieurs employeurs différents et négocier son prix à chaque fois, s'il le peut. Les changements d'emploi sont fréquents et ne s'accompagnent pas de promotion, les différentes tâches de la production théâtrale étant essentiellement parallèles. Les cachets sont tels que le cumul d'emplois est nécessaire; en particulier, le cumul d'un

emploi théâtral et d'un emploi dans un autre secteur économique est une situation fréquente. Rien, dans la pratique du théâtre, ne semble fournir les conditions et les instruments classiques de la carrière: pas de relation stable avec un employeur, pas de critères clairs d'augmentation du revenu, pas de perspective d'accroissement du contrôle sur son propre travail ou sur celui d'autrui, pas de filière de promotion.

Ce premier essai d'application des notions habituelles de la sociologie des occupations au cas du théâtre permet de faire un certain nombre de constatations intéressantes.

Si nous avons entrepris ce travail de réflexion, c'est parce que nous croyions qu'il n'est pas évident que des concepts socio-économiques permettent de rendre compte de manière adéquate de la pratique du théâtre. Or nous sommes forcés de constater, en commençant, que la notion de marché du travail permet de très bien décrire la réalité de la pratique théâtrale. Pis, la pratique théâtrale semble même être un excellent exemple, sinon le meilleur exemple que l'on puisse trouver, de ce que serait le marché du travail idéal pour un théoricien du néo-libéralisme. Nos doutes seraient-ils dénués de tout fondement et la poursuite de la discussion, tout à fait futile? On peut, en effet, en rester là. La plupart des économistes et des spécialistes des sciences de l'administration qui abordent ce domaine semblent d'ailleurs le faire, consciemment ou non. Si l'organisation de la répartition des «ressources humaines théâtrales» respecte les conditions du marché de concurrence, c'est nécessairement parce que cette activité est intrinsèquement économique et ce lien nécessaire rend inopportun tout examen plus approfondi de la pertinence du discours économique sur les conditions de la pratique théâtrale. Ce raisonnement présente toutefois deux difficultés, la première, logique, et la seconde, théorique.

Il existe une vieille loi de logique, remise à la mode en sociologie par l'analyse de la causalité, qui veut que l'on ne puisse conclure à la vérité d'une proposition antécédente sur la base de la vérité d'une de ses conséquences. Le raisonnement que nous discutons contrevient à cette loi; ceci suffit à l'invalider et autorise à poursuivre le débat. La seconde difficulté, justement, peut servir à le relancer: pourquoi une classe d'activités dont on a longtemps pensé qu'elles n'étaient pas économiques ou

qu'elles ne l'étaient qu'accessoirement se conforme-t-elle mieux au modèle idéal de l'économie de marché que les classes d'activités dont on a toujours admis qu'elles étaient principalement économiques?

Que le «marché du travail» du théâtre se présente, à l'inverse de la plupart des marchés du travail, comme un marché presque idéal et qu'on n'y trouve à peu près aucune des conditions classiques de la carrière appelle, en effet, quelques commentaires.

Primo, ces deux faits sont liés. Les conditions de la carrière n'existent pas dans le «marché du travail» du théâtre parce que ce marché est trop parfait. En effet, plusieurs des conditions classiques de la carrière ne peuvent être remplies qu'en créant des entorses à celles du marché de concurrence. Par exemple, la stabilité de l'emploi ainsi que le lien entre la fidélité à cet emploi et la possibilité d'une promotion réduisent la mobilité des travailleurs; de même, l'existence de critères fixes et clairs d'augmentation du revenu, imposés par l'employeur ou par le regroupement des travailleurs, contrevient au postulat de liberté des prix.

Secundo, on peut admettre, au moins à titre d'hypothèse, qu'il en est ainsi justement parce que, dans les sociétés capitalistes avancées, les gens de théâtre ne placent pas la défense de leurs intérêts économiques au premier plan de leurs préoccupations. S'ils le faisaient, ils agiraient comme les travailleurs des secteurs «ordinaires» de l'économie en luttant pour restreindre le caractère concurrentiel de leur marché du travail. Ils tenteraient et parviendraient probablement à imposer une forme bureaucratique de gestion de la pratique théâtrale leur offrant, entre autres, le contrôle de l'accès à la pratique, la permanence de l'emploi, une hiérarchie de la création théâtrale avec possibilités de promotion et d'augmentation de revenu ainsi qu'une retraite convenable, comme cela existe dans les pays de l'Est et à la Comédie-Française par exemple.

Cette hypothèse a un grand avantage: elle lève le paradoxe que nous avons identifié plus haut et rétablit la cohérence de la théorie du marché du travail. Elle permet aussi de donner une interprétation — le primat de la conviction esthétique — à l'hétérogénéité radicale du travail offert par les artistes. Elle a toutefois pour conséquence directe de

rendre plus problématique encore l'application de cette théorie à l'étude des conditions économiques de la pratique théâtrale. Est-il évident, en effet, que l'on puisse appliquer une théorie fondée sur la notion de marché à une activité dont la principale motivation de qui l'accomplit n'est pas son intérêt économique?

Un modèle de la détermination de la carrière des acteurs

Tout ce que nous avons vu jusqu'ici, c'est-à-dire les problèmes posés par l'environnement institutionnel dans lequel se déroulent les carrières des acteurs et les difficultés que soulèvent les notions d'occupation et de carrière dans un tel contexte, constitue, en quelque sorte, la toile de fond sur laquelle se présente notre objet. Nous n'avons pas encore entamé de réflexion sur le fonctionnement de l'activité qui produit cet objet, c'est-à-dire l'activité des acteurs. Pour pouvoir procéder à l'étude empirique des carrières des acteurs, il est nécessaire de se donner au préalable un modèle de cette activité dont les différentes étapes, en se succédant, deviennent une carrière. Il faut de plus que ce modèle offre une réponse aux questions que soulève l'usage de la notion de marché du travail dans le cas des carrières artistiques.

Nous proposons de construire un modèle qui satisfasse à ces exigences en deux temps, en nous intéressant d'une part au problème de l'allocation du temps disponible de l'acteur et d'autre part à celui de la détermination de sa pratique. Nous construirons ces deux «sous-modèles» à partir de deux postulats dont l'acceptation, à la lumière de ce qui a été vu jusqu'ici, ne devrait pas faire problème. Ces deux postulats sont que l'activité professionnelle des acteurs se caractérise par la parcellisation et que leur comportement, sur le marché du travail, ne peut pas être entièrement décrit par la recherche du revenu maximum.

La caractéristique formelle première du métier d'acteur est la parcellisation. Cette parcellisation est double: parcellisation du temps de travail d'une part et parcellisation des sources de revenu d'autre part. A chaque moment de sa carrière, chaque acteur a ou peut avoir plusieurs activités professionnelles dont l'ensemble constitue sa pratique professionnelle à ce moment.

Toutefois, malgré cette fragmentation, il ne paraît pas raisonnable de penser que l'organisation de la pratique d'un acteur à un moment quelconque ou que la suite des diverses formes que prendra l'organisation de sa pratique dans le temps soient des effets du hasard. Il semble au contraire beaucoup plus vraisemblable de présumer que les pratiques des acteurs, à un moment quelconque ou bien considérées le long de l'échelle du temps, sont façonnées, au moins en partie, par des facteurs qui exercent des influences régulières.

On peut diviser les facteurs qui président à l'organisation des pratiques des acteurs en deux groupes selon l'unité d'analyse sur laquelle ils exercent le plus clairement leur influence: on peut alors parler de *facteurs institutionnels* et de *facteurs individuels*.

Le groupe de facteurs institutionnels comprend principalement les deux composants de l'environnement dans lequel se déroulent les carrières d'acteurs auxquels nous avons fait allusion plus haut: le marché du travail et l'organisation du travail. Ces facteurs agissent, bien sûr, de manière économique: il est raisonnable, en effet, de présumer que le nombre des emplois disponibles, le niveau des cachets, les processus de sélection, etc. contribuent à modeler les pratiques professionnelles des acteurs. Cependant leur influence ne se contente vraisemblablement pas d'emprunter la filière économique: les institutions portent des valeurs — esthétiques, éthiques, politiques ou même métaphysiques et religieuses — qui ne sont pas nécessairement indifférentes dans une pratique dont le but est la production d'oeuvres porteuses de sens.

Le groupe des facteurs individuels comprend des éléments dont les modes d'action sur la forme de la pratique du métier d'acteur sont suffisamment différents pour qu'il soit justifié de les subdiviser en trois sous-groupes: celui des *caractéristiques reçues*, celui des *caractéristiques acquises* et celui des *caractéristiques dynamiques*.

Nous nommons *caractéristiques reçues* les attributs qu'un individu reçoit à sa naissance ou au cours de sa vie sans que son action propre y soit pour quelque chose. Parmi ces attributs, on retrouve plusieurs des caractéristiques socio-démographiques typiques des études sur les popula-

tions: sexe, âge, langue maternelle, origine sociale, origine ethnique, etc. Il est raisonnable de penser que ces attributs, importants dans la plupart des processus sociaux, jouent un rôle dans la détermination de la forme de la pratique de chaque acteur: on peut supposer, *a priori*, qu'un jeune comédien d'origine haïtienne n'aura pas la même pratique qu'une actrice locale d'âge mûr. La nature du travail de l'acteur — en tout cas tel qu'il se pratique généralement — fait cependant que plusieurs caractéristiques reçues souvent d'une importance secondaire — *de jure* ou *de facto* — dans les problématiques ou les faits sociaux peuvent acquérir une importance nouvelle: le travail d'un acteur étant de représenter autrui, les attributs de son corps et parfois même ses qualités morales deviennent des critères de sélection légitimes et acquièrent de ce fait une influence prépondérante sur sa pratique et sa carrière. Il n'est pas indifférent, en effet, d'être un homme mince, jeune, et blanc plutôt qu'une femme grosse, âgée et noire pour interpréter Roméo... On le voit bien, certaines caractéristiques reçues peuvent orienter la pratique et la carrière d'un acteur au-delà de ce que ferait la discrimination «habituelle» des systèmes sociaux parce que, dans un travail de ce type, une autre forme de discrimination, légitime à l'intérieur de la plupart des doctrines esthétiques, s'ajoute à la première.

Comme leur nom l'indique, les *caractéristiques acquises* sont celles que l'individu acquiert au cours de sa vie, généralement à la suite d'une action dont il est partie. Les caractéristiques acquises habituellement considérées les plus importantes, du point de vue de la sociologie, sont l'éducation, la richesse ainsi que la classe ou le statut social. L'objet de notre étude étant lié à la pratique d'un métier, les connaissances et la compétence nécessaires à l'exercice de ce métier de même que les circonstances de leur acquisition prendront une importance particulière.

Les lieux et les doctrines de la formation de l'acteur sont nombreux et variés, et ils ne sont soumis à aucun contrôle quant au contenu. Bien qu'il existe en ce domaine de grands courants de pensée, de grands maîtres et de grandes écoles, ce qui est jugé nécessaire ou utile à l'exercice du métier d'acteur par ceux qui l'enseignent de même que ce qui est effectivement transmis varie grandement. En conséquence, les connaissances et la nature de la compétence acquise peuvent varier considérablement d'un acteur à l'autre.

Encore une fois, il paraît peu vraisemblable de supposer que le type et la «quantité» de formation initiale acquise par chaque acteur soient dus au seul hasard. Il semble plus raisonnable, au contraire, de supposer que la formation initiale qui échoit à chaque futur acteur est le résultat d'un processus dans lequel ses caractéristiques reçues jouent un rôle déterminant.

Le cas de la formation complémentaire — c'est-à-dire les cours, ateliers ou stages que suivent de nombreux acteurs en exercice — ne peut être envisagé de la même manière. Bien qu'il soit encore possible d'imaginer que le fait de rechercher ou de ne pas rechercher un complément de formation ainsi que le contenu de cette formation complémentaire, le cas échéant, soit lié aux caractéristiques reçues de l'individu, il paraît plus raisonnable *a priori* de supposer que l'expérience et la pratique actuelle de celui-ci, de même que ses *caractéristiques dynamiques*, exercent une influence plus grande sur ses choix.

Nous réservons l'appellation facteurs individuels dynamiques aux caractéristiques de l'individu qui président le plus directement à son action dans l'environnement institutionnel. Plus précisément, nous nommons facteurs individuels dynamiques l'ensemble des critères en fonction desquels l'individu choisit, à chaque moment, de poser une action plutôt qu'une autre dans cet environnement.

Telle que nous la concevons ici, la notion de facteur individuel dynamique peut être rapprochée à la fois de la théorie du choix de la micro-économie, telle qu'elle est généralement appliquée à l'offre de main-d'oeuvre, et de la typologie wébérienne des actions rationnelles.

Dans la mesure où jouer est un métier, le jeu doit procurer un revenu. Il existe donc un marché du jeu-travail sur lequel les acteurs échangent leur temps contre rémunération. Dans l'univers du jeu comme travail, à cause de la parcellisation de l'exercice de ce métier, le processus de la recherche d'un emploi est, en principe, continu et non pas rare ou épisodique. De ce fait, la recherche et l'acceptation d'un emploi constituent le premier et le principal contact de l'acteur avec son environnement institutionnel.

Les emplois que peut accepter un acteur ne sont généralement pas équivalents. Les cachets qu'ils procurent — en valeur absolue ou en tarif horaire — varient beaucoup. L'écart des rémunérations dans un marché ou dans une organisation est une chose courante et justifiée, en général, par l'écart des compétences (différences de qualification, d'expérience, de responsabilité, etc.): le président-directeur-général d'une entreprise reçoit une rémunération plus élevée que ses employés, les travailleurs les plus expérimentés sont mieux payés que les débutants et ainsi de suite. Sur le marché du jeu comme travail les choses sont un peu différentes. Bien sûr, les acteurs les plus prestigieux ou les plus expérimentés peuvent exiger des cachets plus élevés. Mais il se trouve qu'un même acteur, à un moment donné, peut accepter deux emplois qui exigent des compétences similaires mais dont les rémunérations sont hors de proportion. L'exemple le plus connu de cette situation très fréquente est celui qui oppose le théâtre à la publicité télévisée. Jouer au théâtre exige de l'acteur de longues heures de répétition non payées qui s'étalent souvent sur une douzaine de semaines en plus de la prestation à renouveler à chaque soir pendant la durée des représentations. La publicité télévisée ne demande, au contraire, que quelques heures de tournage concentrées en une, deux ou trois journées au maximum. Dans de nombreux cas, le revenu tiré des deux activités est similaire.

Le modèle micro-économique de l'offre de main-d'oeuvre est dérivé de la théorie du choix du consommateur. Il postule que, une fois soustrait le temps nécessaire au sommeil et aux repas, le travail et le loisir sont deux biens auxquels l'individu choisit d'allouer son temps en fonction de la rémunération de l'unité du temps travaillé et du taux marginal de substitution du loisir pour le travail. L'individu vend son temps contre un tarif donné jusqu'à un certain point, parce que, jusqu'à ce point, le temps de repos lui paraît moins précieux que le revenu tiré du travail; passé ce point, le temps de repos lui paraît, au contraire, plus précieux que le gain procuré par une heure supplémentaire de travail et seule une augmentation de la rémunération horaire pourrait peut-être le convaincre de travailler encore.

Tel quel, ce modèle ne peut pas rendre compte du phénomène que nous avons décrit plus haut. Toutes choses égales par ailleurs, deux

emplois exigeant des compétences similaires ne peuvent être offerts simultanément sur le même marché contre des rémunérations différentes, *a fortiori* contre des rémunérations substantiellement différentes; un tel phénomène ne pourrait s'expliquer que par une aberration. Si toutefois l'hypothèse de l'aberration paraît invraisemblable ou insuffisante, il devient nécessaire d'admettre que les deux emplois sont substantiellement différents et d'intégrer, au modèle, l'existence de deux types d'emplois exigeant les mêmes qualifications mais offrant des rémunérations différentes.

En effet, si l'on accepte l'existence de deux catégories de travail distinctes sur le marché du travail des acteurs — l'une bien rémunérée et l'autre moins bien rémunérée — et si l'on admet, du fait même, que ces deux catégories de travail sont en concurrence l'une avec l'autre pour le temps disponible de l'acteur comme elles le sont chacune avec le non-travail ou encore, ce qui revient au même, que le travail bien rémunéré, le travail moins bien rémunéré et le non-travail sont comme trois biens auquel l'acteur alloue son temps en proportions variables, il est possible de modifier le modèle traditionnel de manière à rendre compte du phénomène qui nous intéresse.

On aura alors un modèle dans lequel trois emplois du temps se disputent le temps de l'acteur. Celui-ci choisira d'allouer son temps disponible en fonction de deux taux de rémunération — celui du travail bien rémunéré et celui du travail moins bien rémunéré — et de trois taux de substitution marginaux: le taux de substitution marginale du loisir pour le travail bien rémunéré, celui du loisir pour le travail moins bien rémunéré et celui du travail moins bien rémunéré pour le travail bien rémunéré.

En soi, ce modèle n'est pas très complexe. Il est simplement l'analogue, pour le travail, de celui qui permet de décrire la situation d'un consommateur qui doit répartir son revenu entre trois catégories de biens procurant chacune un avantage particulier, par exemple, le logement, le vêtement et la nourriture. Il est toutefois rarement appliqué au problème de l'offre de main-d'oeuvre parce qu'on ne postule pas habituellement qu'il existe plusieurs catégories de travail essentiellement distinctes sur un même marché. On se contente plutôt de rendre compte de l'allocation du

temps entre le travail et le non-travail en plaçant en rapport la valeur caractéristique du travail — le revenu — et la valeur caractéristique du non-travail — le repos ou la non-fatigue.

L'introduction d'un troisième terme dans le modèle suppose que l'on reconnaisse à celui-ci une valeur distincte de celle des deux premiers qui le rende désirable pour l'individu qui alloue son temps, même au prix d'une réduction de la quantité de rémunération ou de repos: en effet, l'acteur qui accepte un emploi moins bien rémunéré échange du repos et une rémunération élevée potentiels contre une rémunération moindre et une quantité de fatigue plus grande. Préciser la nature de cette valeur n'est pas nécessaire au fonctionnement du modèle. Le modèle du choix du consommateur admet qu'un individu puisse désirer plusieurs biens différents à cause de l'utilité qu'il reconnaît à chacun d'eux sans qu'il soit indispensable de cerner plus près cette utilité: qu'un bien soit désiré et acquis par un consommateur au prix de la privation d'un autre bien suffit à prouver que l'utilité du premier bien existe au moins pour ce consommateur.

De notre point de vue, cependant, définir cette valeur est essentiel: ce n'est qu'en la nommant que le comportement de l'acteur ne vivant pas que de publicité deviendra intelligible. Nous proposons de nommer *valeur artistique* la valeur caractéristique du travail moins bien rémunéré, à la fois parce que cette valeur est associée au travail plutôt qu'au repos tout en étant distincte de la rémunération du travail et parce qu'elle est associée au travail d'un artiste, l'acteur.

L'existence de la valeur artistique, au sens où nous l'entendons, constitue un effet visible sur le marché de ce que nous nommerons la *tension de l'artiste*. La tension de l'artiste est la contradiction qui peut exister, pour tout acteur, entre les impératifs de l'art et les nécessités de la vie. La valeur artistique est créée par l'action, sur le marché du travail, des acteurs qui tentent d'y résoudre cette contradiction.

La valeur artistique est une valeur fiduciaire au sens fort. Nous postulons que chaque acteur adhère, consciemment ou non, à un ensemble de préceptes que nous nommerons doctrine artistique. Ces préceptes sont d'ordres divers: ils touchent le choix des oeuvres, le type de jeu, le

rapport avec le public, la relation avec le metteur en scène, etc.; plusieurs de ces préceptes sinon tous ont pour conséquence de conférer de la valeur à certains emplois plutôt qu'à d'autres. Certains des emplois auxquels une doctrine artistique confère de la valeur sont des emplois peu rémunérés: ceux-ci constituent la classe des emplois moins bien rémunérés dont nous avons traité plus haut; certains des emplois auxquels une doctrine artistique confère de la valeur sont des emplois bien rémunérés: en principe, il n'est pas possible de distinguer ceux-ci des emplois bien rémunérés auxquels aucune doctrine artistique ne confère de valeur.

Les doctrines artistiques existent en nombre indéfini. Certains acteurs sont guidés par des doctrines artistiques qui ne confèrent de valeur qu'à des emplois bien rémunérés; ces acteurs ne connaissent pas la tension de l'artiste et il est impossible de repérer la présence de motivation artistique dans leur action sur le marché du travail. Certains acteurs sont guidés par des doctrines artistiques qui confèrent de la valeur au moins à certains emplois moins rémunérés; ces acteurs connaissent la tension de l'artiste et il est possible de repérer la présence d'une motivation artistique dans leur action sur le marché du travail.

Les doctrines artistiques qui confèrent de la valeur à des emplois peu rémunérés sont analogues à des éthiques de conviction. Elles conduisent les individus qui transigent sur le marché du travail à poser des actions qui sont rationnelles en valeur mais dont le résultat manifeste — une rémunération inférieure — est contraire au but généralement attribué aux transactions faites sur ce marché.

Une des caractéristiques les plus constantes des doctrines artistiques depuis au moins le milieu du XIX^e siècle est la volonté de rupture. Cette volonté est parfois comprise comme un fait artistique en soi qui condamne ceux qui s'y risquent à une forme d'insuccès économique au moins transitoire; elle est aussi parfois expliquée comme une stratégie de reconversion face à un marché saturé. Toutefois, peu importe que la rupture artistique soit cause ou effet d'une situation économique, elle se manifeste généralement sur la production d'oeuvres ou la demande de travail différents de ce qui est bien rémunéré sur les marchés au moment de leur apparition: à la rupture doctrinale correspond un écart entre la nature de ce qui est offert et celle de ce qui est demandé.

Nous croyons que le processus de distinction qui semble à l'origine commune de la rupture artistique, de la tension de l'artiste, de la valeur artistique et de l'écart entre l'«offert» et le «demandé» est le plus important facteur de différenciation des pratiques professionnelles des acteurs et, par le fait même, de leur trajectoire de carrière.

Au terme de cette analyse du processus de l'action des acteurs sur le marché du travail, il nous paraît possible de compléter la définition que nous avons donnée plus haut des facteurs individuels dynamiques. Nous avons déjà défini ceux-ci comme les critères qui guident immédiatement l'action des acteurs sur le marché du travail. On peut donc les voir comme les étalons de valeurs qui dirigent le processus par lequel l'acteur alloue son temps au travail bien rémunéré, au travail moins bien rémunéré et au repos; formellement, et dans la mesure où l'on accepte de distinguer absolument les impératifs de l'art des nécessités de la vie, les facteurs individuels dynamiques sont donc les taux de substitution marginaux eux-mêmes. Au le plan de l'action, on peut aussi les interpréter comme des motivations au sens que la psychologie classique donne à ce mot.

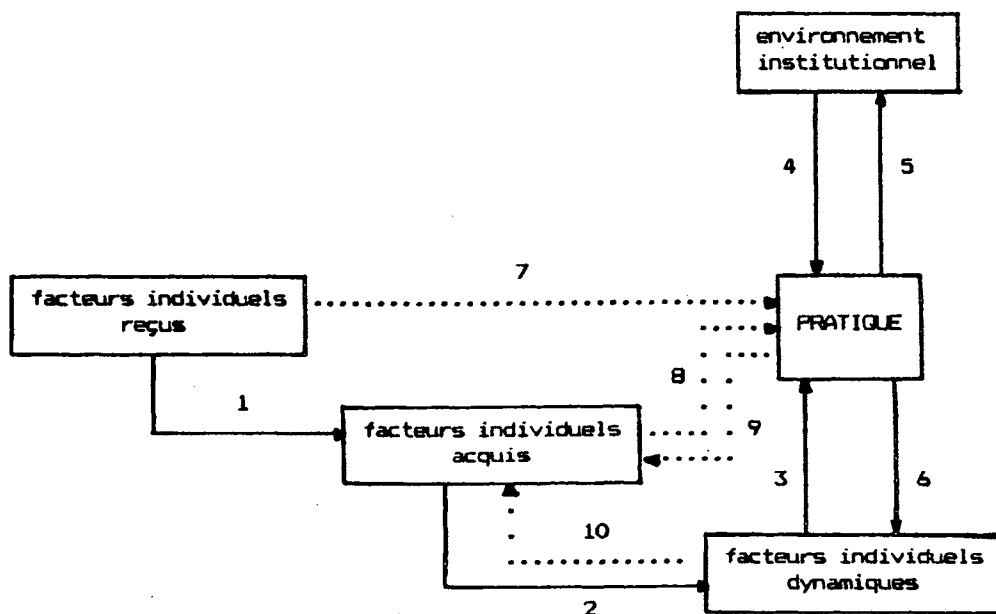
Les facteurs individuels dynamiques ne sont pas les doctrines artistiques elles-mêmes. Le degré d'adhésion d'un acteur à une ou plusieurs de ces doctrines ainsi que les préceptes de ces doctrines, en tant que critères de valeur ou guides de l'action, constituent cependant une partie des facteurs individuels dynamiques de cet acteur. L'inclination de cet acteur pour le repos ainsi que pour les avantages de la rémunération fait partie au même titre de ses facteurs individuels dynamiques.

Les facteurs individuels dynamiques sont des produits sociaux et ils font partie de processus sociaux. En tant qu'ensembles de valeurs, ce sont des constructions socio-historiques dont nous n'analyserons pas l'origine ici. En tant que caractéristiques individuelles, ce sont des attributs acquis dont la marque sur l'individu n'est pas l'effet du hasard mais le produit d'un ensemble de processus sociaux.

LA CARRIÈRE DES ACTEURS PROFESSIONNELS / 291

Le schéma qui suit résume le processus de détermination de la pratique professionnelle des acteurs tel que nous le concevons:

SCHEMA DU PROCESSUS DE DETERMINATION DE LA PRATIQUE DU METIER D'ACTEUR



Au départ de ce processus, on retrouve les facteurs individuels reçus dont la principale influence s'exerce, comme nous l'avons vu plus haut, sur l'acquisition de certaines caractéristiques individuelles (relation 1). L'influence la plus importante des facteurs individuels acquis se porte sur la formation des facteurs individuels dynamiques (relation 2). La contribution des facteurs individuels dynamiques à la détermination de la pratique est, bien sûr, cardinale (relation 3) de même que celle de l'environnement institutionnel (relation 4); ensemble ces deux influences constituent le coeur du processus tel que nous le concevons. Comme nous nous intéressons au mouvement et aux actions des individus, nous n'analysons pas le processus de la production sociale de l'environnement institutionnel sauf pour la part de celui qui englobe les actions des individus: par leur action, telle qu'elle se réalise dans la pratique, les individus contribuent, en effet, à modifier l'environnement institutionnel (relation 5). En retour, l'influence de cet environnement ne se borne pas à modeler la pratique professionnelle des individus: par l'intermédiaire de celle-ci, il peut amener les individus à reviser les critères de leurs actions (relation 6).

Nous avons inclus dans ce schéma un certain nombre d'influences qui nous paraissent a priori d'intérêt secondaire mais qui ne semblent pas pouvoir être éliminées. Ainsi nous admettons que les facteurs individuels reçus puissent exercer une influence directe sur la pratique: un exemple d'une influence de ce genre serait celle des qualités physiques ou psychologiques sur la sélection par les employeurs dont nous avons discuté plus haut (relation 7). De même, il est possible que certaines caractéristiques acquises, par exemple l'expérience, puissent contribuer à modeler la pratique en plus sans modifier les valeurs, les désirs ou les motivations (relation 8). Il est d'autre part évident que la pratique modifie certaines caractéristiques individuelles acquises comme la richesse ou l'expérience (relation 9) comme il semble possible que les facteurs individuels dynamiques puissent contribuer à modifier les caractéristiques acquises, par exemple en favorisant ou en défavorisant une formation complémentaire (relation 10).

Pour compléter l'exposé de notre conception du processus de détermination de la pratique des acteurs, il nous reste à donner une définition formelle de la notion de pratique et à élargir celle-ci de manière à

pouvoir rendre compte de certains aspects de la problématique de la tension que nous avons omis de traiter jusqu'ici.

Nous définirons tout d'abord la *pratique professionnelle* au sens strict d'un acteur comme l'ensemble de ses actions sur le marché du travail pendant une période donnée. La pratique professionnelle au sens strict d'un acteur comprend l'ensemble des contrats d'interprétation acceptés et remplis par cet acteur, tous médias confondus. C'est à cette pratique que s'applique le modèle de choix que nous avons développé plus haut ainsi que le modèle de détermination que nous venons d'exposer.

Un acteur peut cependant allouer une partie de son temps disponible à certaines activités qui ne sont pas du travail d'acteur à proprement parler mais qui demeurent liées au monde du spectacle. Ainsi un acteur peut, dans certaines circonstances et de manière plus ou moins régulière, accomplir le travail d'un autre artisan du spectacle et oeuvrer comme auteur, scénariste, metteur en scène, éclairagiste, musicien, etc. Il peut aussi travailler comme animateur ou critique, enseigner son métier ou encore collaborer aux travaux d'une organisation syndicale ou professionnelle. Nous nommerons *pratique para-professionnelle* l'ensemble de ces activités et *pratique professionnelle au sens large* la réunion de la pratique professionnelle au sens strict et de la pratique para-professionnelle.

Il arrive aussi qu'un acteur doive, pendant une partie plus ou moins longue de sa carrière et pour de simples raisons de subsistance, exercer un métier ou une profession totalement étrangers au monde du spectacle et consacrer ainsi une partie de son temps disponible à travailler, par exemple, dans l'hôtellerie ou à la restauration. Nous nommerons *pratique extra-professionnelle* l'ensemble des activités de ce genre et *pratique*, sans épithète, la réunion de la pratique professionnelle au sens large et de la pratique extra-professionnelle.

Bien que nous les ayons d'abord développés pour analyser ce que nous nommons la pratique professionnelle au sens strict, le modèle de l'allocation du temps et le modèle de la détermination de la pratique peuvent être adaptés à l'étude de chacune des catégories de pratiques que nous venons de définir. L'inclusion des activités para-professionnelles et

extra-professionnelles dans le modèle d'allocation du temps augmente simplement le nombre des utilisations concurrentes du temps et définit des taux de substitution marginaux supplémentaires qui permettent d'évaluer l'importance relative de chacune des catégories d'activités pour chacun des acteurs. L'inclusion des pratiques para-professionnelles et extra-professionnelles dans le modèle de détermination de la pratique en élargit la portée et en altère l'interprétation sans en modifier l'aspect.

Le modèle que nous venons de présenter demeure pour l'instant un simple cadre théorique. Il sera cependant soumis très bientôt à l'épreuve de la réalité. Au terme de cette épreuve, si tout se déroule comme nous l'espérons, nous aurons atteint notre objectif initial qui était d'identifier les trajectoires de carrière typiques des acteurs professionnels québécois francophones ainsi que les facteurs qui prédisposent ceux-ci à s'engager dans l'une ou l'autre de ces trajectoires. Si nous parvenons à concrétiser toutes nos ambitions, nous serons de plus parvenu à distinguer les trajectoires de carrières associées à la pratique de métier d'acteur comme stratégie de promotion sociale et les trajectoires de carrières associées à une vision moins «pragmatique» de l'exercice de ce métier.

De plus, nous aurons contribué à accroître la connaissance d'un phénomène social, le travail des acteurs, qui n'est jusqu'ici connu que par des statistiques parcellaires et des biographies généralement anecdotiques. Nous aurons aussi montré qu'il est possible de donner un contenu formel aux carrières qui s'exercent dans un environnement fragmenté et nous aurons mis au point une démarche qui pourra être adaptée aussi bien à l'étude d'autres occupations s'exerçant dans des environnements similaires qu'à l'étude des carrières d'acteurs ailleurs qu'au Québec.

Plus généralement, nous aurons montré que la fluidité d'une carrière artistique n'interdit pas de la penser de manière formelle. Nous espérons aussi réussir à montrer qu'il est possible d'étudier un pareil objet avec des instruments «durs» sans le forcer à se plier à une logique explicative qui le dénature.

André Loïselle

«Au Coeur des Quenouilles» d'après Gauvreau: formalisme textuel et audio-visuel.

Au cours de l'année universitaire 1987-1988, j'ai réalisé une adaptation cinématographique de la pièce *Au Coeur des Quenouilles* de Claude Gauvreau. Un manque de fonds m'ayant contraint à interrompre mes activités de post-production, le film demeure en définitive inachevé. Cependant toutes les étapes du processus de transposition de la scène à l'écran furent, elles, menées à terme. Les quelques pages qui suivent offrent une vue d'ensemble de son approche théorique face à la problématique que pose la démarche de transmutation d'une forme à l'autre, et expliquent certains procédés utilisés lors de la création de ce court métrage.

L'appropriation cinématographique d'un texte dramatique s'élabore à partir du même principe fondamental que la mise en scène théâtrale. Comme Stanislavski nous l'a appris, le rôle du metteur en scène, que ce soit au théâtre ou au cinéma, consiste à choisir un super objectif¹ et à s'assurer que tous les sous-objectifs — pensées, sentiments, aspects techniques — provoquent une convergence vers ce super-objectif. Dans le cas de Gauvreau, la recherche du super-objectif doit se faire à la lumière d'une connaissance de sa pratique d'écriture automatiste.

Jacques Marchand nous apprend que «la poétique de Gauvreau est une mécanique bien huilée qui s'articule autour de quelques mots-clés»; entre autres le mot «désir»². Gauvreau définit ainsi le désir:

¹ Constantin Stanislavski, *la Formation de l'acteur*, Paris, Payot, 1984, pp. 269-278.

² Jacques Marchand, *Claude Gauvreau, poète et mythocrate*, Montréal, VLB éditeur, 1979, p. 63.

Cette impulsion irrésistible est noyée dans un état affectif ou sensible qui filtre tout élément cherchant à s'inscrire dans la matière [...] qui fortifie irrationnellement la justification d'enfoncer toutes les résistances de la censure [...]. Elle est l'état à la fois le plus tyrannique, le plus enivrant et le plus identique à l'extase active qu'il soit possible d'imaginer³.

Le désir «fortifie irrationnellement la justification d'enfoncer toutes résistances de la censure». Pour Gauvreau, toute règle, qu'elle soit sociale ou grammaticale, est censure et est sujette à l'enfoncement. C'est donc un désir d'enfoncement qui, se combinant à d'autres éléments, provoque, dans plusieurs pièces de Gauvreau, l'éclatement des relations de causalité, de la syntaxe des phrases, et parfois même du mot qui perd toute signification et ne devient qu'une suite de lettres.

On ne retrouve pas un tel éclatement dans *Au Coeur des Quenouilles*. Cette pièce ne contient aucun néologisme, l'auteur déroge à peine aux règles de la syntaxe, et on y distingue même une structure dramatique. Seules les relations évidentes de causalité ont été bouleversées. Dans cette oeuvre, Gauvreau semble créer l'équilibre entre absence de causalité et structure traditionnelle. Cet équilibre permet une grande liberté d'interprétation dans un cadre qui demeure strict. Bien que chaque lecteur puisse prêter une signification particulière au texte, de par l'absence de relations causales évidentes, les assises que pose l'auteur définissent un thème ou un super-objectif sous-jacent. Si l'on réduit la pièce à sa plus simple expression on découvre les éléments essentiels au drame. Un sujet: l'homme; un opposant: la menace de l'ange telle qu'exprimée par la Tête; un objet: le Désir d'évasion. Relevons quelques passages de la pièce:

[...] J'effectue son évasion

[...] il y aura moyen de s'évader. Je suis une lignée saoule d'évasion

[...] L'évasion m'a fait naître. Je passerai⁴

³ Claude Gauvreau, «Lettres à Jean Isidore Cleuffeu», 7 janvier 1950, p. 6; in Jean Marchand, *op.cit.*, pp. 188-189.

⁴ Claude Gauvreau, *Oeuvres créatrices complètes*, Montréal, Éd. Parti Pris, 1971, pp. 81-82.

Le concept de désir d'évasion, qui implique un passage à travers l'ange, se rapproche remarquablement de celui du désir d'enfoncement mentionné plus haut. Le désir irrésistible d'enfoncement occupe ici une nouvelle fonction. Dans *Au Cœur des Quenouilles*, le désir d'enfoncement cesse d'être uniquement agent extérieur agissant sur le texte et devient l'objet même de l'oeuvre. Gauvreau crée une pièce manifeste qui traite de son propre mode de création: le désir irrésistible d'enfoncement et d'évasion. Voilà le super-objectif que j'ai choisi.

Dans cette optique de mise en scène cinématographique, le super-objectif du désir d'enfoncement et d'évasion doit s'inscrire dans la représentation. Plusieurs choix de mise en scène s'offrent à soi. D'une part, je pourrai me limiter à montrer la scène telle qu'elle est décrite: un homme dans une barque qui dérive et un ange qui se tient au milieu du ruisseau et, dans ce décor, l'homme et la tête se donnant la réplique. Une telle mise en scène, qu'elle soit au théâtre ou au cinéma, est purement présentationnelle, c'est-à-dire que le super-objectif est presque entièrement ignoré. La représentation super-objective implique une prise de décision artistique visant à créer cette convergence dont j'ai déjà parlé. La représentation ne vise pas à raconter une histoire correctement, mais plutôt à matérialiser le super-objectif. Le théâtre et le cinéma disposent de moyens spécifiques pour donner vie au super-objectif. La différence majeure entre les deux formes d'art se situe, comme Bazin l'indique⁶, au niveau de la présence et de l'absence. La présence physique de l'acteur et du décor sur une scène limitée implique l'absence d'un espace indépendant. Au cinéma, l'absence de tout objet matériel permet la présence d'un univers parallèle. Le théâtre existe dans l'univers du spectateur qui accepte ses conventions. Le cinéma crée son propre univers, univers qui pendant cent vingt minutes devient celui du spectateur. Le concept théâtral «d'interruption volontaire de l'incrédulité» introduit par Coleridge au tout début du XIX^e siècle⁶ n'est plus «volontaire» au cinéma. Alors qu'au cinéma le spectateur croit en un

⁶ André Bazin, *What is Cinema?*, vol. I, Ed. Hugh Gray, University of California Press, 1967, pp. 76-124.

⁶ Marvin Carlson, *Theories of the Theatre*, Cornell U. Press, 1984, p. 221.

lieu non codifié, au théâtre le code, accepté de part et d'autre, est essentiel. La mise en scène théâtrale peut donc utiliser le code abstrait avec plus de succès que le cinéma puisque le spectateur de théâtre est conscient que le monde qu'on lui présente est irréel. C'est pourquoi les longs monologues qui fonctionnent bien au théâtre sont moins efficaces au cinéma. Le cinéma fait appel à la perception sensorielle directe. L'un des rôles de la mise en scène cinématographique d'un texte théâtral est donc de rendre réel, de réaliser le texte. Car le cinéma est contraint au réalisme. Dans le cas qui nous intéresse, cela signifie que le long monologue du début, par exemple, pour être cinématisé, devra être concrétisé. Étudions-le.

Avant même de lire le texte, simplement à le regarder, on remarque que les répliques des deux personnages sont divisées en strophes irrégulières. À la lecture du texte on s'aperçoit que chaque strophe est une unité significative, c'est-à-dire qu'elle exprime une ou deux idées particulières, complètes et indépendantes. J'ai donc décidé de cinématiser chaque strophe isolément en gardant en tête le super-objectif. Prenons un exemple:

Je suis un homme couché sur un lit fait de pamplemousses
car j'ai choisi la couleur des pamplemousses. J'ai choisi de
coucher dans le jaune, mon esprit dans le jaune toujours, mon
esprit est couché dans le jaune et mon corps est dans la
chalupe⁷.

La strophe se réduit presque instinctivement à quelques mots: le choix du jaune. Je me suis longuement interrogé sur la façon la plus efficace de représenter le jaune à l'écran en gardant à l'esprit le super-objectif de désir d'enfoncement et d'évasion. La première image qui m'est venue à l'esprit était évidemment celle d'un homme couché sur des pamplemousses dans une chambre complètement jaune. Une telle image pose deux problèmes. Premièrement, comme on l'a mentionné plus haut, la codification, au cinéma, ne peut être aussi systématique qu'au théâtre. Il faut plus de réalisme et de subtilité.

⁷ Claude Gauvreau, loc. cit., p. 81.

Deuxièmement, après avoir associé le personnage au jaune, les spectateurs émettront naturellement l'hypothèse que le jaune a une valeur symbolique. Cette association est désirable mais risque de provoquer une certaine confusion si le symbole n'est pas utilisé avec cohérence. Devant tourner certaines scènes à l'extérieur, il m'était impossible d'avoir un contrôle absolu sur le décor. Ainsi, la couleur jaune risquait de se retrouver, par hasard, dans le paysage, déclenchant chez le spectateur un processus d'interprétation qui le mènerait à un cul-de-sac.

La solution que j'ai trouvée fut de tourner le film en noir et blanc, évitant ainsi toute confusion au niveau de la symbolique des couleurs. Comment, alors, exprimer le jaune? Dans leur *Dictionnaire des symboles*⁸, Chevalier et Gheerbrant définissent le jaune comme étant à la fois couleur de fertilité, d'intensité, d'adultère et de cruauté. Ayant toujours le super-objectif en tête, c'est-à-dire le désir d'enfoncement et d'évasion, j'ai associé le jaune à une femme blonde avec laquelle l'homme a une relation amoureuse très violente. J'ai juxtaposé le texte du passage précédent aux images d'une scène d'amour sado-masochiste. La dialectique eisensteinienne qui se produit entre l'aveu textuel du choix du jaune et la frénésie de la scène d'amour, dans laquelle l'homme fait l'amour à sa compagne tout en essayant de lui échapper, appuie remarquablement bien le super-objectif de désir d'enfoncement et d'évasion. D'ailleurs, cette scène n'est pas sans rappeler les quelques mots de Gauvreau déjà cités: «Elle est l'état à la fois le plus tyrannique, le plus enivrant et le plus identique à l'extase active [...]».

Ce procédé de formalisation ou de personnification de mots-clés, que j'ai utilisé pour plusieurs passages, s'adapte bien à la cinématisation des unités significatives individuelles. Un problème se présente, cependant, lorsqu'on essaie de relier les différentes strophes les unes aux autres.

Comme je l'ai déjà mentionné, l'écriture de Gauvreau, dans *Au Coeur des Quenouilles*, demeure automatiste dans la mesure où elle fait éclater

⁸ J. Chevalier et A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982, pp. 535-536.

les règles de relations causales. Chaque image individuelle qui se présente à l'esprit de Gauvreau s'inscrit de façon relativement claire dans une unité significative ou une strophe. Cependant, d'une strophe à l'autre, les images dominantes qui se succèdent, suivant les impulsions éruptives d'un volcan émotif, ne sont pas nécessairement reliées logiquement l'une à l'autre. Ainsi on lit:

J'ai des têtes imaginaires pendues à ses petits doigts. Je respire ensanglanté. Les têtes sont couvertes de sang.

Je suis un homme couché sur un lit [...] et son corps est dans la chaloupe.

Mon enfance, mon enfance triée⁹.

Il est assez difficile d'établir une relation causale entre ces trois strophes. Mais, tout bien considéré, peut-être la relation n'est-elle pas désirable.

Chaque strophe est une expression ponctuelle du désir d'enfoncement et d'évasion. Mais ce désir ne sera satisfait qu'au moment où l'homme à la fin de la pièce traversera l'ange comme s'il était une ombre. D'un point de vue formel, il me semble que l'isolement même des strophes indique un inaboutissement du désir. J'ai tenté de conserver cet isolement entre chaque unité significative. On sait, depuis Koulechov¹⁰, qu'une signification dialectique émerge toujours de la juxtaposition de deux plans cinématographiques et ce, quelles que soient les qualités inhérentes aux plans individuels. Ce phénomène pose ici un problème en ce sens qu'il rend presque impossible l'isolement d'un plan ou d'une séquence de plan. La solution à ce problème me fut suggérée par Christian Metz dans son article «Catégories paradigmatiques et syntagmatiques»¹¹. Metz explique qu'il est possible d'isoler un plan ou une séquence en incluant un élément

⁹ Claude Gauvreau, loc. cit., p. 81.

¹⁰ Ira Konigsberg, *Complete Film Dictionary*, NAL Books, 1987, 420 p.

¹¹ Christian Metz, *Film Language, Film Theory and Criticism*, Ed. Mast/Cohen, Oxford University Press, 1985, p. 170.

transitif entre deux plans. L'élément transitif le plus efficace est le fondu-enchaîné qui provoque, de par l'enchevauchement de deux images, une impression de saut dans le temps et l'espace. J'ai donc éliminé tous les raccords brusques pour n'utiliser que les fondus-enchaînés, ce qui isole chaque séquence et chaque plan. La sensation d'inaboutissement est donc conservée jusqu'au passage de l'homme à travers l'ange; à partir de ce moment, l'évasion est complète et le raccord brusque est introduit.

Une autre particularité formelle du texte de Gauvreau qui me semble intimement liée au super-objectif de la pièce est l'utilisation des temps des verbes. Il y a quatre espaces temporels dans la pièce:

- Le passé: «J'ai fait couler le sang».
- L'infinitif ou le non-temps: «Plaisir à voir les femmes nues».
- Le présent: «Je ne puis être compliqué».
- Le futur: «Il y aura moyen de passer».

La façon dont chacun des espaces temporels est exprimé, surtout dans les derniers moments du monologue, définit une situation spécifique face à l'aboutissement éventuel du désir d'enfoncement et d'évasion.

Le passé:

J'ai juré de dégoûter les anges.

J'ai écoeuré les femmes avec mon enfance.

J'ai trompé les femmes avec les bosses de mon front carré qu'elles prenaient pour des diamants. Je les ai induites en erreur.

J'ai fait couler le sang, le sang s'est mêlé à mes mains, je suis un poursuivi¹².

L'énoncé au passé composé est lourd. Les phrases deviennent de plus en plus longues, et le *momentum* se perd. La vision ne reflète pas un désir intense. Surtout si on compare le passé composé à l'infinitif ou le non-temps:

¹² Claude Gauvreau, loc. cit., p. 82.

Plaisir à voir les femmes nues. À voir les femmes gênées nues. Les filles pauvres prostituées par la misère. Les femmes embarrassées par leur nudité. Les femmes exploitées et rouges de honte. Les femmes naïves et couvertes de sang mâle¹³.

Au niveau de la force, l'expression de ces souvenirs fantasmatiques, par phrases courtes et absence de conjugaison, provoque un effet de jaillissement des phrases beaucoup plus éruptif que dans le cas précédent. Cependant le présent va encore plus loin dans son éruption.

Cela est le passé et je suis né pour l'évasion. Je me suis destiné pour l'évasion, je suis né pour l'évasion, j'ai grandi pour l'évasion. Mon fruit est l'évasion. L'évasion m'a fait naître. Je passerai, je suis un criminel poursuivi¹⁴.

La répétition du mot évasion, la segmentation des phrases en de très courts énoncés, la répétition du verbe d'état (être) et la présence du sujet (je) ne provoquent pas seulement l'effet de jaillissement mais aussi de mouvement unilatéral vers l'avant, vers l'évasion.

Le dernier espace temporel, le futur, n'est toujours utilisé que ponctuellement pour indiquer le passage imminent.

Afin de cinématiser ces concepts abstraits, j'ai choisi d'exprimer les différents espaces temporels en termes d'éclairage et de granulation de l'image. Pour les séquences reliées à des passages écrits au passé composé, j'ai utilisé une pellicule à grain très fin — *Plus X* de Eastman Kodak — et un éclairage minimum. Pour les strophes exprimant un souvenir fantasmatique, j'ai utilisé un éclairage un peu supérieur à la normale et j'ai tourné les séquences avec une pellicule à grain légèrement plus gros, c'est-à-dire *Double X* de Kodak. Pour les passages se déroulant dans le présent, j'ai nettement sur-exposé le film et j'ai utilisé une émulsion de 400 ASA à très gros grain. Finalement le passage au futur fut exprimé

¹³ *Ibid.*, p. 82.

¹⁴ *Ibid.*

par une image blanche. L'effet escompté par ce procédé en est un d'allègement et d'éclatement. Une sous-exposition, provoquant de forts ombres accentués par le dur contraste créé par la finesse du grain, produit une image sévère et écrasante. Au contraire, une sur-exposition contrôlée adoucit les traits. De plus, le grain imposant du 4-X provoque un mouvement constant de petits points sur l'écran, brisant ainsi les contours. L'éclatement dû à l'éruption du volcan émotif que provoque le désir d'enfoncement et d'évasion est mis en scène à l'écran par une transposition de l'abstrait au concret, du conceptuel au perceptuel.

J'aimerais, en terminant, considérer un dernier choix de mise en scène cinématographique dicté par le super-objectif. Il s'agit de la représentation du personnage de la Tête. Comme mentionné plus haut, le rôle d'opposant actantiel dans *Au Coeur des Quenouilles*, bien qu'il soit relié à la présence de l'ange, est tenu par la Tête. Malgré ce que ce personnage déclare, c'est lui qui essaie de le dissuader de passer à travers l'ange. Les derniers mots de la Tête: «Baiser. Baiser sur les lèvres roses de l'évasion»¹⁵ me portent à croire en sa sincérité. Et c'est là tout le drame de ce personnage qui, lui aussi, était animé par un désir d'enfoncement et d'évasion.

La triste ironie de cette situation peut facilement tourner au comique si on l'aborde de façon équivoque. J'ai choisi de rejeter systématiquement le maquillage zombi à la Savini. Refusant de mettre l'accent sur les images de moisissure, de mort et de morve aux lèvres incluses dans le texte, j'ai décidé d'opposer à l'organisme en voie de décomposition, le plastique non-biodégradable. En effet, le rôle de la Tête a été tenu par un «mannequin de magasin». L'avant-dernière image du film est un long plan séquence du mannequin, enfoncé dans l'eau jusqu'à la poitrine, qui regarde directement la caméra en «disant» ces dernières répliques. Selon moi, l'image de la plastification a plus d'impact que celle de la putréfaction. Pour l'être qui n'a pas osé laisser libre cours à son désir d'évasion, il n'y aura jamais de repos, seulement une éternelle agonie.

¹⁵ *Ibid.*, p. 84.

Au cours de cette communication, j'ai tenté d'expliquer comment, en faisant une utilisation systématique du fondu-enchaîné, en exploitant les possibilités dramatiques du grain de la pellicule, en formalisant des concepts abstraits, j'ai essayé de faire en sorte que mon adaptation éveille chez le spectateur des images marquantes qui évoquent, au-delà de «l'histoire», le super-objectif de la pièce: le désir d'évasion, l'évasion avortée, l'évasion réalisée.

Alors que pour certains le processus d'adaptation cinématographique d'une oeuvre littéraire est acte d'inceste artistique, il est pour moi ersatz de génie.

Timothy Murray

Le cliché taché: rétrospection¹ et décomposition cinématographique.

J'aimerais commencer par une excuse, qui servira aussi d'introduction théorique à l'intention du thème, «mémoire et appropriation», donné à tous ceux d'entre nous qui avons été invités par la S.H.T.Q. à donner une communication. Cette excuse concerne les problèmes inhérents à la charnière rapprochant «mémoire et appropriation». Comme pour un texte, les contingences de l'écriture, ici quelque peu anodines, ont dicté les paramètres de mon étude. Un séjour de quatre mois en Provence m'a empêché de revoir les adaptations cinématographiques de Shakespeare dont j'avais l'intention de vous parler, et plus spécialement *Othello* d'Olivier mis en scène par Stuart Burge et John Dexter. C'est ainsi que la mémoire a fait son entrée sur la scène de mon analyse. L'action de remise en mémoire s'est confondue avec les événements mêmes du film que j'essayais de me rappeler. Les limites de la mémoire ont ainsi non seulement démarqué mon abrégé écrit en France, mais aussi tout le travail qui est venu par la suite alimenter cette étude.

Je trouvais encore plus frustrant le fait que ma mémoire défaillante ne me fournisse aucun détail spécifique sur l'aspect structural du film qui aurait contribué à mon étude des changements dans l'adaptation shakespearienne: une étude de mouvement. Ce dont je me souvenais le plus clairement de cette adaptation d'*Othello* n'avait rien à voir avec le mouvement, mais plutôt avec les prises de vue, soit les perspectives établies par l'angle de la caméra ou les images en forme de clichés. En

¹ *Rétrospection*: 1. Action de regarder en arrière, dans le temps. 2. Action rétrospective et rétroactive. 3. Action de regarder en arrière ou de faire référence à quelque chose. 4. Action ou fait de se retourner sur quelque chose, ou d'explorer le passé (d'après l'*Oxford English Dictionary*).

fait, c'est la variation libidinale de la mémoire elle-même qui a le plus trahi mon effort de penser de façon explicite au mouvement dans ces films. De ce mouvement trop fluide de l'esprit s'ensuivit une anasème plus critique encore qu'aucune précision narrative sur le mouvement des films en question.

Une irrésistible tendance de la théorie cinématographique franco-américaine me conseillait d'aborder mon analyse de Shakespeare à l'écran, sans donner de compte rendu précis du mouvement. Stanley Cavell (et on ne parle point de Gilles Deleuze) déclare que c'est le mouvement qui constitue «le matériau de base du cinéma, [...] une succession automatique de projections du monde»². Cavell parle non seulement «des images en mouvement», mais aussi des réflexions ontologiques qu'elles amènent. C'est en tant que mouvement «d'être là» que le film se révèle aux spectateurs³. Cavell affirme que le mouvement limité donne à l'art la possibilité de s'étendre à la représentation «du cadre phénoménologique qui s'ouvre et se resserre indéfiniment»⁴, faisant du film un moyen idéal de traduire «la présence implicite du reste du monde et son rejet explicite»⁵. Cet idéal se tient en dehors de la distance aliénante du théâtre et du legs théâtral dont la photographie a hérité. Cavell explique, dans son ouvrage *The World Viewed*, que «mettre de façon mécanique les images en mouvement a dépassé [...] le théâtre inhérent au cliché photographique. Le développement rapide du film permet aux sujets de la photographie d'être saisis inconsciemment, au-delà de notre contrôle et du leur»⁶. Alors qu'un public post-structuraliste mettrait au défi cette double épistémologie du sujet et de la sujétion, Cavell affirme que la prise par le celluloid est l'essence de la beauté philosophique du cinéma, une essence qui reproduit artistiquement l'expérience des êtres humains pris dans le drame du film.

² Stanley Cavell, *The world Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1979, p. 167.

³ Stanley Cavell, *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1981, pp. 265-274.

⁴ Stanley Cavell, *The World Viewed* [...], op. cit., p. 25.

⁵ *Ibid.*, p. 24.

⁶ *Ibid.*, p. 119.

Ainsi, que se passe-t-il lorsqu'une étude se propose d'éviter le sujet du mouvement et de le figer à la manière d'une photographie? Philosophiquement parlant, j'aimerais suggérer que cela n'a pas tellement d'importance. En effet, la fusion du mouvement et de l'image en tant que «forme dans l'espace» constitue précisément l'épistémologie de la présence que Cavell admire tant comme ontologie du film. Traditionnellement, cette fusion a été associée à l'absorption littéraire et artistique de l'action dans un seul moment d'énergie que l'on retrouve dans la peinture figurative et dans la poésie⁷. Ce phénomène est plus connu sous son nom technique d'*ekphrasis*, ce que Cavell appelle la «présence totale» posant les «conditions de la peinture en tant que forme d'art»⁸. Cavell rend aussi explicite le rapport de l'*ekphrasis* au film lorsqu'il défend «la déclaration de simultanéité» défendue dans leurs travaux par Louis, Noland, Olitski et Stella: par leur «cadrage, ils créent un moyen de reconnaître la finalité comme une avancée spirituelle particulière»⁹.

De telles tendances métaphysiques pour relier le cadrage et la spiritualité ont encouragé la critique des théoriciens du cinéma depuis plus de dix ans. Le débat tenu par Stephen Heath sur l'idéologie du cadrage est particulièrement avisé. Permettez-moi de retracer les éléments de ce débat tel qu'on le trouve dans son ouvrage *Questions of Cinema*: «Si la vie fait son entrée au cinéma en tant que mouvement, ce mouvement entraîne inévitablement dans sa course ses problèmes de composition du cadre [...]; ce qui fait son entrée au cinéma est une logique du mouvement, et c'est cette logique qui centre le cadre»¹⁰. Ce type de système établit l'espace du cadre comme le terrain de l'espace narratif, l'espace de la «présence totale». Le désir de raconter le monde qui se donne à voir met en scène la conversion phénoménologique du «vu en scène, le pouvoir

⁷ Voir l'analyse de l'*ekphrasis* par Wendy Steiner, in *The Colors of Rhetoric: Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*, Chicago, University of Chicago Press, 1982, pp. 41-48.

⁸ Stanley Cavell, *The World Viewed* [...], op. cit., p. 111.

⁹ *Ibid.*, p. 112.

¹⁰ Stephen Heath, *Questions of Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1981, p. 36.

du signifiant sur le signifié: Le cadre, composé, centré, raconté est le point de cette conversion»¹¹. Ainsi, ce qui permet au monde d'être observé par le cinéma, est le désir narratif de replacer et réarticuler cette vision, ce cadre, ce monde. Bref, il s'agit de la conversion du mouvement cinématographique en image de présence. En termes psychanalytiques, il s'agit de la figuration narrative du désir.

La possibilité de cette figuration dépend de conditions en dehors des différences précises entre mouvement et image. En effet, leur articulation ordinaire dépend d'un troisième élément, d'un agent de conversion, soit le spectateur en tant que doublure suturée du sujet unifié et unifiant de la vision cinématographique. Selon Heath, «dans un film, ce qui véritablement se meut, est le spectateur, immobile face à l'écran. Le cinéma est règlement du mouvement, il est aussi l'individu en tant que sujet tenu par le déplacement et la position du désir, de l'énergie et de la contradiction, dans une reformation perpétuelle de l'imaginaire»¹². Ainsi, il en va du cinéma comme des travaux critiques et théâtraux, où le véritable sujet n'est ni le mouvement, ni l'image, mais la représentation comme règlement. La narration cinématographique encadre ou capture (comme le dit Cavell) «le sujet unifié et unifiant de sa vision»¹³. En d'autres termes, c'est l'agent de rétrospection: le lieu où «l'action regarde en arrière ou fait référence à quelque chose» (*O.E.D.*).

Le degré d'indétermination, d'excès et, je dirais même, de débordement que signifie cette figure du «quelque chose» est important pour les conditions de la narration. En effet, la liberté de signification du «quelque chose» suggère non seulement la violence que le procédé de rétrospection inflige à la référence, mais aussi les implications idéologiques du parti que le cinéma et le théâtre prennent dans les questions de référence. Cette seconde constatation est étudiée avec soin par Teresa de Lauretis, dans son ouvrage *Alice Doesn't*, lorsqu'elle se penche sur la représentation chez Pasolini de la pratique sociale comme «translinguistique, dépassant le moment de l'inscription, de l'appareil technique, pour

¹¹ *Ibid.*, p. 37.

¹² *Ibid.*, p. 53.

¹³ *Ibid.*, p. 28.

devenir une dynamique de sentiments, d'affects, de passions, d'idées, au moment de la projection/réception»¹⁴. Cependant, il faut insister sur le fait que de Lauretis ne fait ici aucun geste dans le sens de la réponse personnelle et particulière que Cavell veut situer dans le cinéma, ce qu'il décrit dans *Pursuits of Happiness*, comme son propre effort de décrire son «expérience du cinéma»¹⁵. Au contraire, de Lauretis confirme que l'étude du subjectif entraîne la critique dans une direction différente: «ce qui fait de la présente notion de spectateur un lieu de relations fécondes et d'implications subjectives de sens, de valeurs et d'images. Ceci suggère donc que les procédés subjectifs suscités par le cinéma sont «culturellement conscients», que l'union cinématographique du fantasme à l'image constitue pour le spectateur des formes de subjectivité qui sont, sans équivoque, sociales»¹⁶.

Il n'est pas nécessaire de se limiter à la théorie cinématographique pour affirmer les implications sociales de la rétrospection dans l'étude de Shakespeare au cinéma. Le problème est celui de la position du sujet dans le passage du mouvement à la référence, soit ce que de Lauretis appelle «la mise en place d'une vision sociale dans le cadre de la subjectivité», une notion commune aux méthodes de rétrospection partagées par le cinéma, le théâtre et l'histoire littéraire¹⁷. Les spécialistes de Shakespeare reconnaîtront la vision sociale de la rétrospection en consultant les travaux édités par Heming et Condell, dans le folio 1623, qui ont fixé la textualité shakespearienne dans un seul monument de représentation intégrale, dont le texte imprimé ordonne les pièces dans un classement complet par genre et concentre les énergies théâtrales dans un seul volume:

Nous, qui rassemblons son oeuvre et vous la donnons, il n'est point de notre domaine d'en faire ses louanges. C'est à vous, lecteur, de le louer. Nous espérons ici que par vos

¹⁴ Teresa de Lauretis, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1984, p. 51.

¹⁵ Stanley Cavell, *Pursuits of Happiness [...]*, op. cit., p. 278.

¹⁶ Teresa de Lauretis, op. cit., p. 51.

¹⁷ *Ibid.*, p. 39.

multiples capacités vous y trouverez assez pour vous captiver et vous retenir: car son génie ne peut plus être caché et être ensuite perdu. Lisez-le donc, encore et encore: et si ensuite vous ne l'aimez pas, sans doute est-ce parce que vous êtes en grand danger de ne pas le comprendre¹⁸.

Ni la perte, ni l'absence ne peut tourmenter la collection de talents du passé, gardés vivants par les mouvements rénovateurs de la rétrospection éditoriale. Il n'est pas non plus nécessaire pour les éditeurs de compter sur la réalité d'une réception intégrante de tout le corpus. Comme Cavell l'affirme au sujet du cinéma, la rétrospection intégrante des textes multiples de Shakespeare suggère «la présence implicite du reste du monde, et son rejet explicite»¹⁹. C'est la promesse d'un sujet unifié qui ressort ici, telle la pierre philosophale, dans ce qu'il contient et remplace le danger de son manque ou de ses divers excès.

Quoique pas expressément nommée, la rétrospection abonde également dans les pièces mêmes, comme garante du sujet et de la sujétion. Dans *The Tempest*, la rétrospection est la stratégie que Prospéro choisit pour définir son être et celui de sa fille, pour figurer la combinaison du passé et du présent: «Who Art ignorant of what thou art, nought knowing Of whence I am, nor I am more better than Prospero» (I.ii.18-20). Les histoires de Prospéro et de Miranda ont beau être nombreuses, leur refiguration par «l'art» les unit dans l'esprit téléologique d'un «Je suis» total. Ainsi, la stratégie employée par Prospéro est d'offrir à sa fille le don de rétrospection comme moyen de refigurer leur diversité temporelle et ontologique, dans son image patriarcale en tant qu'Être indifférencié. Ce type de stratégie narrative revient à celle que Heath identifie sous le nom de «mémoire du film»: «une remise en image de l'individu en tant que sujet, la représentation même de l'identité en tant que cohérence d'un passé prudemment négocié et réapproprié»²⁰.

¹⁸ John Heming et Henry Condell, «To the Most Noble and Incomparable Paire of Brethren [...]», *Mr. William Shakespeare's Comedies, Histories & Tragedies*, London, Isaac Jaggard & Ed. Blount, 1623, A2v.

¹⁹ Cavell, *The World Viewed [...]*, op. cit., p. 24.

²⁰ Stephen Heath, op. cit., p. 125.

Enfin, on peut relever que les mouvements cinématographiques de rétrospection prolongent non seulement l'empire ontologique du talent artistique mais aussi la tradition anglaise de la philosophie empirique. Ceci est particulièrement vrai dans le *Leviathan* où Hobbes concentre son attention sur le déséquilibre entre mouvement et rétrospection:

Lorsqu'un corps est mis en mouvement, il continue à se mouvoir éternellement, à moins d'un obstacle; et quel que soit l'obstacle, il ne peut qu'y mettre fin dans un temps prolongé et par étapes, pas dans un seul instant [...]. Car une fois l'objet retiré ou l'oeil refermé, nous retiendrons une image de la chose vue bien que cette chose soit plus floue qu'au moment où nous la regardions. Et voici ce que les latins appellent l'*imagination*, de l'image conçue dans le champ visuel; et ce qu'ils appliquent pareillement, quoique incorrectement, à tous les autres sens. Cependant, les Grecs l'appellent *fantaisie*, qui signifie *apparence* et qui est propre à un seul sens aussi bien qu'à un autre. L'IMAGINATION n'est donc rien d'autre qu'un sens en décomposition; et elle est trouvée chez l'homme, comme chez d'autres créatures vivantes, aussi bien à l'état de sommeil qu'à celui de veille. Quand nous voudrions exprimer la décomposition et signifier que le sens s'affaiblit, qu'il devient vieux et qu'il appartient au passé, nous l'appellerions la *mémoire*. Ainsi, l'imagination et la mémoire ne forment qu'un seul élément qui, selon diverses opinions, porte plusieurs noms²¹.

La mémoire ressort ici comme un cadre fragile de la rétrospection narrative. Hobbes pourrait dire de l'analyse d'un film, insistant soit sur le mouvement, soit sur l'image, qu'elle ouvre nécessairement le cinéma à la décomposition imaginative, à l'affaiblissement de la représentation, et au projet hésitant de la narration critique. Dans son essence, le dilemme auquel je fais face en écrivant sur un film que je n'ai pas pu revoir, sert en fait à illuminer l'épistémologie de la rétrospection qui structure tout projet de révision et de réévaluation. Pour Heath, il s'agit d'une épisté-

²¹ Thomas Hobbes, *Leviathan*, New-York, Collier Macmillan, 1962, pp. 23-24.

mologie de la mise en narration, «du mode qui est, d'une mémoire continue, le spectateur, comme si on le remettait en position, en unité subjective, pendant toute la durée du film»²². Et c'est de cette façon, pour revenir à de Lauretis, que «le cinéma participe de manière efficace à la production sociale de la subjectivité»²³.

Dans les pages suivantes, j'aimerais insister sur un moment ekphrasique frappant dans l'*Othello* de Burge et de Dexter, un moment qui exemplifie la décomposition structurelle et sociale de la rétrospection, qu'elle soit cinématographique ou textuelle. Cette entreprise n'est qu'une tentative, comme l'est le mode de mise en narration que j'utilise. Elle tient lieu d'imagination pour une analyse plus détaillée qui examinera *The Tempest* de Derek Jarman, et que j'incorporerai dans mon prochain ouvrage publié chez Routledge: *Subliminal Libraries: Writing the Death Drive of Vision*. Comme dans notre texte, ce chapitre rappellera la figure de ses traces initiales de mémoire, en tant qu'elles sont toujours déjà décomposées.

Pour l'instant, j'aimerais revenir au moment dans le film de Burge et Dexter (plus connu sous le nom de l'*Othello* d'Olivier) où Othello prend dans ses bras le corps sans vie de Desdémone, au cinquième acte. La description de cette image par John Simon est presque aussi inoubliable que l'image ekphrasique elle-même: «Othello, après être entré dans le lit où Desdémone gît sans vie, se balance passionnément d'avant en arrière avec son corps, et des touches érotiques, doublées de l'emphase frénétique de la noirceur étreignant la blancheur blonde, se déchaînent dans un délire, pourrait-t-on ajouter dans un délire racial? Cette vision est extraordinaire, mais n'a rien d'émouvant»²⁴. La mise en branle par cette description autant que par la vision elle-même, ne relève pas tant du pathos que de la réalisation de la figure pathétique de l'image et de sa récupération narrative par Simon. La dimension raciste par laquelle Simon pense que la noirceur est devenue folle fait passer sous silence

²² Stephen Heath, *op. cit.*, p. 125.

²³ Teresa de Lauretis, *op. cit.*, p. 53.

²⁴ John Simon, «Pearl Throwing Free Style,» in *Focus on Shakespearean Films*, ed. Charles W. Eckert, Englewood Cliffs, N.J., Prentice Hall, 1972, p. 155.

l'étendue des touches visuelles de ce moment érotique. Le spectateur est frappé par une réalisation: le maquillage noir d'Olivier a coulé sur le visage blanc de Desdémone (Maggie Smith) et le metteur en scène a choisi, quelles qu'en soient les raisons, de ne pas couper de son film cette image tachée. En tant que prise de vue, vide d'émotion, reflétant la complexité du rôle d'Olivier, cette image est en fait extraordinaire.

Cependant, comment l'analyser? Dans une certaine mesure, on peut dire qu'elle remplace l'énigme représentationnelle qui conclut la pièce. Lodovico termine la pièce en donnant un cadre au fardeau tragique du lit sur l'écran de la rétrospection. Il complète sa prescription («The obeit poisons sight; Let it be hid») par une promesse narrative dans laquelle il déclare: «Myself will straight aboard, and to the state/ This heavy act with heavy heart relate» (V.i.i.364-65, 370-71). Comme le suggère Lodovico, ce qui comptera dans la version officielle des événements sera moins l'image empoisonnée et dramatique que le rapport vraisemblable du texte et de l'acte, les conditions narratives du discours qui encadre la représentation et qui influence les efforts analytiques et/ou les échecs à lire, comprendre et interpréter des structures et des couches textuelles plus larges. Alors qu'il ne nous est pas permis d'imaginer comment Lodovico aurait pu fabriquer son histoire, il nous est cependant possible de trouver un modèle de narration rétrospective dans le compte rendu que fait Simon du film d'Olivier. De façon surprenante, Simon suit la démarche de Lodovico en bloquant l'image empoisonnée. Oubliant de mentionner le visage taché de Desdémone, il masque la prise de vue négligée, d'une manière qui révèle sa propre tentative de neutraliser les implications raciales du texte de Shakespeare. Plutôt que de se concentrer sur les détails cinématographiques, Simon critique le film qui, selon lui, essaie «de tirer parti artificiellement des problèmes raciaux contemporains et de rendre ce Sarrasin *plus catholique que le pape*, c'est-à-dire plus noir que noir, presque bleu, afin de délayer (si je peux me permettre de mélanger mes couleurs) la *négritude* d'Othello pour ce qu'elle vaut, ou plutôt pour ce qu'elle ne vaut pas»²⁵. Que dire de plus, si ce n'est que le compte rendu de Simon, établi sur l'analyse métaphysique, essaie de façonner une subjectivité critique naïve et dénuée de toute spécificité de couleur.

²⁵ *Ibid.*

Cependant, la méthode ekphrastique utilisée par Olivier pour rendre compte de la noirceur d'Othello ne vaut guère mieux. À mon avis, elle ne fait rien de plus que de maintenir l'idéologie culturelle de la négritude, inscrite par la résistance dans les chaînes de domination coloniales, plutôt que de l'exposer au travail soutenu d'une critique rétrospective. Cette affirmation peut paraître un peu rapidement formulée face au désir d'Olivier de «voir à partir du monde de l'homme noir. Pas un monde de répression, car Othello se serait senti supérieur à l'homme blanc [...]; je devais être beau. Absolument beau»²⁶. Pourtant, les paroles d'Olivier sur son interprétation révèlent l'épistémologie, à présent connue de tous, de la domination et de l'assujettissement, sous-jacente à la rétrospection artistique, et qui vise à la transformation des relations raciales en une parfaite beauté de l'interprétation culturelle par excellence.

Essentiellement, Olivier a joué le rôle d'Othello dans les normes de l'*ekphrasis*. Il décrit le procédé de la manière suivante: «Afin de créer mon personnage, j'imagine d'abord une peinture; les manières, les mouvements, les gestes et la démarche viennent ensuite. Ça commence à prendre forme. Image et son commencent à se matérialiser dans mon esprit, d'abord inconsciemment, puis ils s'acheminent doucement vers la surface. On garde l'image dans son cœur, et ensuite on la projette sur la toile d'une peinture à l'huile. J'emploie le terme «peinture à l'huile» plutôt que celui de «peinture à l'eau» car pour moi, être comédien c'est toujours jouer avec l'huile»²⁷. Pour Olivier, la formation d'un personnage n'implique pas seulement la conversion mentale du mouvement dramatique en image de la présence, mais aussi la création littérale du personnage. Cette duplicité constituera l'image permanente de l'acteur — dans le cas d'Olivier, une image peinte à l'huile et pas à l'eau. L'adaptation cinématographique d'*Othello* en dit certainement plus sur la performance d'Olivier qu'elle n'en dit sur la dramatisation du Sarrasin. Jack Jorgens n'est pas le seul à suggérer que l'adaptation de Burge et Dexter est une réussite qui tient surtout à «l'immense registre performatif d'Olivier, une

²⁶ Laurence Olivier, *On Acting*, New-York, Simon and Schuster, 1986, p. 153.

²⁷ *Ibid.*

performance encore jamais vue au cinéma»²⁸. En effet, l'intense désir d'Olivier de vouloir tirer le plus possible de sa métaphore ekphrastique représente l'ampleur de son identification au personnage, ou plutôt celle de son personnage à s'identifier à Olivier. Dans son autobiographie intitulée *On Acting* Olivier parle sans détours de sa transformation par «l'huile»

par laquelle je crée l'image qui, du miroir, maintenant me regarde à son tour. Du noir partout sur le corps, du *Max Factor 2880*, ensuite un marron plus clair, puis *Negro n° 2*, un marron plus soutenu. Marron sur noir pour donner toute la richesse de l'acajou. Ensuite le tour du maître, c'est-à-dire ce superbe chiffon long de 50 centimètres avec lequel je me frottais jusqu'à ce que je luise [...]. Les lèvres couleur myrtille, la perruque de cheveux crépus, un noir reluisant qui recouvrait mon corps et qui brillait sous les lumières de la loge. [...]

Je suis... Je suis... Othello... mais c'est Olivier qui commande. C'est l'acteur qui contrôle. L'acteur respire par les narines du personnage et le personnage se met à vivre. À notre époque, Othello est mon personnage — il est à moi. Il n'appartient à personne d'autre qu'à moi²⁹.

On pourrait beaucoup dire sur la question de la rétrospection dans ce passage qui suggère, d'une part, le classement fétichiste de la représentation des couleurs dans la tradition théâtrale («*Negro n° 2*») et d'autre part la maîtrise de l'art du maquillage («la création d'une image») destinée à dominer la scène et ses structures subjectives. Mais surtout, ce passage résume le discours esthétique dominant en Occident, discours que j'ai répété un peu plus haut en empruntant la voix de Prospéro. Dans cette conception de l'esthétique, les personnages individuels sont

²⁸ Jack Jorgens, *Shakespeare on Film*, Bloomington, Indiana University Press, 1977, p. 204.

²⁹ Laurence Olivier, *op. cit.*, pp. 158-159.

inscrits dans la représentation composite d'une subjectivité négociée et retenue avec soin dans l'art. Olivier l'explique simplement dans ces mots: «Il n'appartient à personne d'autre qu'à moi». Oubliant que le rôle d'Othello est de peindre la confusion historique et la décomposition des identités raciales, Olivier met en scène le désir bourgeois d'effacer toute différence dans l'identité.

Non, je ne peux pas oublier la présence de cette image tachée dans le film de Burge et Dexter — image où les huiles brillantes d'Olivier coulent sur la blancheur blonde du visage de Maggie Smith. C'était comme si la réalité filmique résistait à l'idéologie totalisante de la présence qui sous-tend la performance d'Olivier. C'était comme si la représentation dépassait l'union de la race et de l'identité que les esthètes humanistes ont toujours recherchée. C'était comme si ce cliché suffisait à suggérer la révolte de l'Autre qui dépasse et violente l'idéal de possession, l'identité et même l'ordre patriarcal sous-jacent à la présence shakespearienne. Enfin, dans un champ plus large de la théorie cinématographique, c'était comme si Roland Barthes avait raison lorsqu'il déclarait que «le filmique, très paradoxalement, ne peut être saisi dans le film "en situation", "en mouvement", "au naturel", mais seulement, encore, dans cet artefact majeur qu'est le photogramme»³⁰. Car, comme je le soutiens depuis le début de cette étude, c'est bien le photogramme, le cliché — citation à la fois parodique et disséminante — qui sous-tend les impératifs du mouvement au cinéma. Effaçant les limites du temps filmique, le cliché se tient, tout au long du film, dans une position de palimpseste qui démarque les contraintes de l'ordre logico-temporel et le bagage en décomposition de la sujétion³¹. En somme, le cliché est la composition cinématographique de la rétrospection, c'est-à-dire la mise-en-images de la charnière rapprochant «mémoire» et «appropriation».

(Traduction: Éliane Dalmolin.)

³⁰ Roland Barthes, *l'Obvie et l'obtus: essais critiques III*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 50.

³¹ *Ibid.*

Irène Perelli-Contos

Le discours de l'orange

Le théâtre actuel de recherche, tel qu'il se fait dans la ville de Québec, évolue sur une voie qui consiste en une mise à l'écart des théories, des idées préconçues, de l'engagement social, des messages tout prêts. Il s'inscrit ainsi à sa manière dans cette tendance théâtrale générale qui, depuis le début du siècle, expérimente les différentes voies d'éloignement de la toute puissance du texte considéré comme la cause de la dénaturation et de la stagnation du fait théâtral. On dirait que, dans cette Odyssée du théâtre contemporain, ce qui importe n'est pas «Ithaque» mais les voies qui conduisent loin de Troie: loin des sentiers battus. Cette recherche des voies toujours nouvelles correspond, actuellement et particulièrement à Québec, à la formation d'un langage différent, créateur d'images multidimensionnelles suscitant des correspondances et des associations illimitées. Un langage qui se présente comme une polyphonie d'images, superposant comme en contrepoint les éléments (animés ou inanimés) qui composent la représentation.

Cette particularité de composition exige un travail particulier de la part du récepteur en vue de la recherche d'une signification, qui ne sera cependant pas la signification, les créateurs refusant d'admettre qu'il y en a une au départ.

Devant ce libéralisme presque déconcertant du théâtre actuel, le spectateur (spécialiste ou non), s'il est privé de points de repère stables, est en revanche rassuré que toute interprétation demeure valable, l'originalité faisant la différence. Le risque le guette cependant dans ce cas, puisque la représentation peut parfois fonctionner comme le test

Rorschach et toute originalité se révélerait alors comme indice d'une psychose¹.

Dans cet état de choses, l'analyse portant sur la représentation perd de son importance pour le spécialiste au profit de celle axée sur la pré-représentation, c'est-à-dire sur le périple exploratoire de la créativité, guidé par l'intuition et pointé par des ressources sensibles. Sur ce périple qui, n'ayant pas de point de départ et laissant le point d'arrivée au gré du hasard, ne compte qu'en tant que tel.

Rendre compte d'un tel spectacle consisterait alors à tracer la carte complète du parcours, par la notation non seulement de voies parcourues mais aussi de celles qui ont été abandonnées. La considération de ces dernières (modalités exclues de la création) permettrait d'éclairer les choix opérés et de comprendre l'oeuvre. De cette manière on risquerait moins de proposer des interprétations (gratuites) qui relèveraient uniquement de notre grille analytique, ou de projeter sur l'oeuvre les lacunes de notre observation.

Le processus créateur du théâtre de recherche consistant surtout en une activité opérant des choix, ces derniers se révèlent à la fois la pierre de touche du théâtre actuel et la pierre angulaire de sa compréhension. En paraphrasant *Vinci*, je me demande alors: qu'est-ce qui motive le choix de l'artiste? N'ayant pas encore de réponse, je vous sou mets tout simplement mon interrogation suscitée par le discours des artistes qui évoluent à Québec.

Au-delà des différences essentielles dues à la voie poursuivie par chacun, on peut repérer deux constantes qui constituent presque un principe: le refus d'émettre des messages et l'importance des ressources sensibles dans l'élaboration du spectacle. En d'autres termes, au lieu de formuler des discours sur les choses à partir des idées, nos artistes préfèrent laisser «parler» les choses. Les objets (animés ou inanimés)

¹ Michael Kirby, «La représentation non-sémiotique», dans Josette Féral, Jeannette Laillou Savona et Edward A. Walker, dir., *Théâtralité, écriture et mise en scène*, Montréal, HMH, 1985, «Brèches».

LE DISCOURS DE L'ORANGE / 321

deviennent ainsi le point de mire de l'expérimentation théâtrale: ils «parlent» et l'artiste est à l'écoute.

C'est dans ce sens que Robert Lepage, par exemple, a répondu à des questions posées lors d'une rencontre organisée l'année dernière à l'Université Laval: «Voilà, il y a ici une orange (il y en avait effectivement une sur la table). Je la regarde, je l'explore, je la laisse parler et je peux construire tout un spectacle là-dessus». Au bout de cette rencontre et avec la simplicité et la sincérité qui le caractérisent, il nous avait à peu près convaincus que dans la construction d'un spectacle, il n'était presque pour rien. Tout serait dû à un hasard «heureux» qui, au-delà des thèmes, des idées et des messages, se révélerait comme la seule force organisatrice. Je rends hommage à cette modestie, sans pour autant réussir à faire taire mes interrogations. Devrais-je conclure que les oranges «choisissent» leurs confidents ou bien que, en effet, le vrai créateur du théâtre actuel n'est que le hasard? Je reste sceptique.

Je pense cependant qu'il a dû y avoir plusieurs pommes qui sont tombées sur la tête des individus avant celle qui a décidé de «parler» à Newton. Le fait qu'elle lui a parlé (en lui révélant rien de moins que la loi universelle de la gravitation) serait-il dû uniquement au hasard, ou bien à une préoccupation bien précise chez l'observateur? Une préoccupation qui, sous forme d'interrogation, a fait que la chute innocente de la pomme a été reçue comme réponse, transformant ainsi un simple percept en concept.

On m'objectera peut-être que Newton était un scientifique et non un artiste et que par conséquent mon exemple ne tient pas. Mais l'art et la science ne sont-elles pas deux modes de connaissance dont la différence principale est dans leurs procédés respectifs, la science opérant par concepts et l'art par signes? De toute manière les objets ont toujours parlé et «ils continuent de le faire dans la plupart des cultures qui n'ont pas encore séparé le sens de la figuration»², c'est-à-dire «l'aptitude à

² André Leroi-Gourhan, *le Geste et la parole: la mémoire et les rythmes*, Paris, Albin-Michel, 1965, p. 238.

extraire de la réalité des éléments qui restituent une image symbolique de cette réalité»³.

Nous sommes ici devant un paradoxe: de quoi en effet l'artiste est-il à l'écoute, puisqu'il sépare sens et figuration par le fait même qu'il pose comme point de départ une ressource sensible dépourvue de toute idée préconçue, de tout sens. Comment est-il possible alors que les objets «parlent» s'il n'y a aucune intention d'interrogation au départ? C'est-à-dire un projet au moyen duquel l'artiste entrerait en contact avec son environnement, en formulant des questions et en choisissant des réponses? Nous savons d'ailleurs que toute la civilisation est basée sur cet échange avec la nature, comme nous savons aussi que cette nature n'est jamais pure. Elle porte en effet toujours l'empreinte de son interlocuteur, même si ce n'est que par le choix que ce dernier fait parmi les réponses possibles à la question posée.

Sommes-nous devant une véritable innovation, comme s'il était encore possible d'innover? Ne sommes-nous pas plutôt devant une réaction «autre», contre tout théâtre à messages surexploité dans le passé, qui traverse malgré tout le même parcours que ce dernier mais dans le sens inverse? Le théâtre de recherche actuel part effectivement d'un ensemble d'objets et d'événements pour arriver tout de même à une structure, alors que le théâtre savant — appelons-le ainsi — part d'une structure (idée, pièce, etc.) qu'il explique au moyen d'objets et d'événements. Si l'agir de ce dernier est guidé par la pensée, celui du premier l'est par l'impression. Entre l'intelligible et le sensible, deux modes de connaissance de notre réalité se dessinent, l'une discursive l'autre intuitive.

Compte tenu de ces différences ainsi que de son propre témoignage, l'artiste d'aujourd'hui correspond point par point à ce fameux «bricoleur» dont Lévi-Strauss dresse le profil dans *la Pensée sauvage*. Comme lui, l'artiste recueille et conserve des éléments (objets et impressions) en vertu du principe que «ça peut toujours servir»⁴. «Tous ces objets

³ *Ibid.*, p. 210.

⁴ Claude Lévi-Strauss, *la Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 27.

hétéroclites il les interroge pour comprendre ce que chacun d'eux pourrait «signifier», contribuant ainsi à définir un ensemble à réaliser»⁵. Si l'on agrée cette correspondance, il est alors possible d'admettre que c'est la signification qui opère l'organisation des éléments disparates recueillis auparavant et que, par conséquent, c'est cette même signification qui motiverait le choix de l'artiste et non le hasard. Si ce dernier joue un rôle, il se situerait peut-être dans le décalage éventuel, sinon inévitable, entre la première organisation des éléments et le produit fini.

À l'instar du «bricoleur», les créateurs parlent non seulement avec les objets mais au moyen des objets et leurs choix reflètent au moins leur interrogation sinon le fonctionnement de leur pensée. Car si c'est vrai que «la façon dont l'homme pense traduit ses rapports au monde»⁶, le contraire doit être valable aussi. Ce que nous voyons sur la scène n'a aucun rapport avec une supposée pureté événementielle, seul produit du hasard, dont la signification éventuelle dépendrait uniquement de l'observateur. D'ailleurs, l'événement pur n'est tel que par son insignifiance. Les images qui paraissent sur la scène, loin d'être insignifiantes, témoignent au contraire d'un assemblage hautement significatif, résultant d'une pensée organisatrice s'exprimant symboliquement.

Une création *ex nihilo* exigerait des êtres purs de toute trace de civilisation. Mais le langage des images, comme tout langage d'ailleurs, remonte aux racines de l'humanité, s'alimentant comme elles dans la source inépuisable de la mémoire: source du savoir, de l'omniscience, fondement par excellence de l'humanité et base innée de la fonction symbolique⁷.

L'importance de la mémoire comme fondement de l'humanité se révèle le par la divinisation de cette faculté dans la plupart des sociétés

⁵ *Ibid.*, p. 22.

⁶ *Ibid.*, p. 349.

⁷ Au sujet de la mémoire, voir René Alleau, *la Science des symboles*, Paris, Payot, 1977; Luc de Heusch, «Introduction à une ritologie générale», dans Edgar Morin et Massimo Piattelli-Palmarini, *Pour une anthropologie fondamentale* 3, Paris, Seuil, 1974, «Points» n° 93; André Leroi-Gourham, *loc. cit.*

archaïques. Pour elles, l'exercice de la mémoire est une conquête dans le devenir homme, impliquant distance par rapport à l'écosystème et par conséquent séparation de la société humaine du monde zoologique.

Dans le monde grec, par exemple, *Mnémosyné* est au sommet de la hiérarchie des facultés et mère des Muses, et sa fonction change selon les changements sociaux. De faculté suprême qu'elle était au début, elle devient successivement: pont pour passer dans l'au-delà (Aèdes), inspiration poétique (Homère), fonction religieuse de la recherche des origines (Hésiode), source d'immortalité associée à l'oubli, conquête de salut (Pythagoriciens), purification de l'âme (Empédocle), source de connaissance (Platon), simple pouvoir de conservation du passé (Aristote)⁸.

Nous constatons que plus la pensée rationnelle se structure, moins la mémoire a d'importance. Insérée dans le temps (elle qui était justement libération à l'égard du temps), elle ne devient qu'une faculté accessoire, *souvenir* au niveau individuel, *histoire* au niveau collectif. La *Mnémosyné* primordiale est alors divisée en deux: d'un côté la *Mnémé* (mémoire), ce dont nous nous souvenons, impliquant savoir, conservation, souvenir, histoire, archives, etc., et de l'autre côté, l'*Anamnèse*, réminiscence mais aussi inspiration, intuition. Cependant la *Mnémosyné* n'a jamais été conçue seule, sans son opposé obscur et terrifiant: la *Léthé* (oubli); dans la mythologie, elles sont deux sources dont les eaux insèrent l'âme dans les cycles de vies terrestres.

Entre *Mnémé* et *Léthé* il y a toujours l'*Anamnèse*. Entre la connaissance et l'oubli, elle consiste en des surgissements inexplicables de souvenirs vagues, chargés d'une fécondité inépuisable, qui transcendent le temps. C'est de cette sorte de mémoire que les créateurs se nourrissent probablement, en s'appropriant «inconsciemment» un héritage vague et lointain, en le transformant. Car, comme la science nous apprend que les espèces ne vieillissent pas mais qu'elles se transforment ou qu'elles meurent, les cultures meurent aussi si elles ne réussissent pas à se transformer. La transformation (mutation) n'est qu'une adaptation. Et

⁸ Voir Jean-Pierre Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, Petite collection Maspero, n° 86-87, 1965, 2 vol.

toute adaptation est appropriation nécessaire pour la survie du groupe. Toute la tragédie grecque, par exemple, est une illustration de cette transformation où on s'appropriait le passé en l'adaptant aux besoins d'une société en pleine mutation. L'invention du théâtre par les Grecs ne répondait pas seulement à un besoin esthétique comme les philosophes du passé le croyaient mais à un besoin vital d'adaptation. C'est par le théâtre (entre autres institutions) que la société grecque a pu survivre. Il est significatif, d'ailleurs, que la tragédie soit parsemée de cadavres. Ce sont les inadaptés que la société met à mort symboliquement. Ces inadaptés sont les monstres du passé qui hantent le présent. Leur mise à mort est une appropriation de la mémoire du passé, nécessaire pour s'adapter aux exigences du présent.

Les créateurs des images du théâtre de recherche réactualisent la mémoire à travers chacune de leurs créations, et l'évocation du *hasard* n'est en fait due qu'aux propriétés particulières de cette mémoire. Prenons comme exemple la création de Robert Lepage, *Vinci*. Sollicitée de faire un compte rendu⁹ du spectacle, j'ai essayé d'en établir d'abord la fable. Le résultat fut une surprise même pour moi, car ce que je venais de décrire correspondait exactement à un des quatre buts du voyage initiatique du chamane¹⁰.

Que je l'interprète librement ou pas n'a qu'un intérêt très relatif. Ce qui par contre est d'une importance capitale, c'est que Robert Lepage par sa démarche mnémonique, renouait avec une tradition plusieurs fois millénaire en redécouvrant «intuitivement» une ritualité inscrite dans la mémoire de l'humanité. On ne doit pas nécessairement connaître le mythe d'Icare pour vouloir s'envoler dans les airs comme lui. Et si *Vinci* se terminait avec un envol comparable à celui du mythe (dernière étape aussi de l'initiation chamanique), ce n'était sûrement pas par hasard.

L'effervescence de la dramaturgie québécoise a coïncidé avec la Révolution tranquille et le retournement du regard de la société québécoise sur elle-même, ce qui marquait ainsi une étape nécessaire à la quête

⁹ *Québec français*, n° 69, mars 1968, pp. 66-67.

¹⁰ Mircea Éliade, *Initiation, rites et sociétés secrètes*, Paris, Gallimard, 1959.

d'identité de cette société. À présent, une autre étape est en train de s'accomplir: celle de l'ouverture au monde afin de s'approprier un héritage appartenant non à une société particulière mais à l'humanité. C'est ainsi que le public devient, dans *Vinci*, le miroir¹¹ dans lequel le jeune artiste se regarde alors que, fort de cette image, il s'ouvre au monde afin de se mesurer avec lui.

¹¹ Je me réfère à la scène où le jeune artiste rencontre le maître dans un bain public devant un miroir imaginaire constitué, en quelque sorte, par le public.

Louise Vigeant

Le carnavalesque comme stratégie postmoderne: le cas de «Vie et mort du Roi Boiteux»

1981-1982. Le paysage théâtral québécois est secoué par un événement dont il se souviendra: la production de *Vie et mort du Roi Boiteux* par le Nouveau Théâtre expérimental de Montréal. Six épisodes. D'au moins deux heures chacun. Joués successivement pendant quelques mois, au fur et à mesure qu'ils sont prêts. Première surprise: voilà que le théâtre se met à jouer à la série. On attend la suite. Deuxième surprise: le spectacle se présente comme une fresque allégorique, truffée de citations et d'anachronismes, qui semble vouloir se présenter comme une espèce de somme culturelle pouvant raconter rien de moins qu'à peu près toute l'histoire de l'humanité. On n'en revient pas de l'imagination débridée, du foisonnement de personnages, de costumes, d'accessoires; on jouit de l'humour et de l'extraordinaire sans-gêne avec lequel Jean-Pierre Ronfard, l'auteur du texte, traite l'Histoire et les héros mythiques. Le passé refait surface, mais travesti, recyclé.

Puis, c'est la fête théâtrale. On convoque le public à l'Expo Théâtre pour une journée complète de spectacle. C'est un succès fou. Le public est en liesse. L'ampleur du projet a trouvé son souffle dans cette journée ponctuée de parades et de déplacements, de repas partagés et de pauses pour «le thé de la reine».

Aujourd'hui, j'avais envie de vous rappeler ce spectacle pour tenter d'en mesurer l'impact et de faire quelques hypothèses quant à sa contribution à un certain courant que d'aucuns qualifieraient de postmoderne... version baroque.

Que s'est-il passé en ces journées de juin 1982? Eh bien, beaucoup de choses! Certainement une rencontre privilégiée entre des spectateurs à qui l'on a réservé un rôle actif, loin du voyeurisme traditionnel, et des

comédiens pour qui le jeu reprenait le sens d'une dépense physique extraordinaire, d'une métamorphose avouée et joyeuse, d'un défi où le risque côtoyait le plaisir. Ce spectacle, d'une certaine manière, renouait avec des pratiques spectaculaires populaires anciennes où l'accent était mis sur le festif et la spontanéité, sur la fantaisie et une certaine outrance. Sûrement encore a-t-on senti un singulier vent de liberté animer l'événement qui prenait l'allure d'un affranchissement ultime du poids des conventions.

Déjà, au niveau de l'organisation de l'espace, on sentait une volonté de se lancer dans une aventure qui tenterait de faire place aux expériences les plus nombreuses et diversifiées possible. Les six épisodes ont eu lieu dans autant d'espaces scénographiques, aménagés tantôt en plein air tantôt à l'intérieur. En multipliant ainsi les espaces scénographiques, la troupe pouvait installer chaque fois une relation nouvelle avec le public. Souvent citationnels d'espaces antérieurs — amphithéâtre antique, proscaenium élisabéthain, scène à l'italienne — ces espaces n'en recélaient pas moins la possibilité de voir éclater leurs frontières, et effectivement le spectateur était parfois surpris par une action jouée sur les toits ou les talus environnants, ou encore par des retournements inopinés. On a théâtralisé des lieux non spécifiquement théâtraux comme l'aire de stationnement ou l'entrée des marchandises. De sorte que ce spectacle apparaissait à la fois comme un lieu de mémoire de l'histoire même du théâtre et un lieu de rupture de la tradition.

L'événement, commencé vers neuf heures le matin, s'est terminé à une heure dans la nuit. Ainsi, à une utilisation inusitée de l'espace venait s'ajouter un éclatement des limites temporelles courantes du théâtre; pour le moins, les habitudes et les codes de réception du spectateur étaient grandement bouleversés¹.

Ronfard a appelé ça «une épopée sanglante et grotesque». Le récit y était, avec toute cette volonté totalisante caractéristique à l'épopée, et le fantastique aussi. Comme le sang et la charge caricaturale. On y

¹ Il avait d'ailleurs nettement le sentiment de participer à quelque chose d'unique: le théâtre ce jour-là apparaissait plus éphémère que jamais.

rencontrait en effet des héros guerriers, une caste impériale et ce groupe de magiciens, devins et dieux qui connaissent le destin des hommes et qui assurent à l'épopée sa part de merveilleux. Et l'on avait en prime la version comique des personnages et des actions.

Rappelons rapidement le propos. Deux familles s'affrontent: les Ragone et les Roberge. Pour le pouvoir et la richesse, bien sûr! Richard, le roi boiteux, après quelques années de régence, est placé sur le trône par sa mère, la grande Catherine, veuve du roi François Premier. Richard établit d'abord son pouvoir localement, dans son royaume, puis voulant étendre celui-ci, part à la conquête du monde². De retour dans sa cité, il la trouve rongée par l'administration-«mafia» de son régent, Roy Williams (un Roberge!) et la peste (symbole bien connu de désordre social). Finalement, Richard, après avoir fait tuer Roy Williams par sa mère et avoir lui-même tué celle-ci pour s'assurer le pouvoir et la liberté absolus, se fait assassiner à son tour par Moïse, un autre descendant de la famille Roberge, de retour d'un long exil! On reconnaît là la trace de quelques grands récits.

Mais ce n'est pas tragique, ni même dramatique. Car toute cette histoire de rois et de rivaux, d'exploits et de trahisons, inspirée de légendes anciennes, de Racine et de Shakespeare — Ronfard leur emprunte même des scènes —, est présentée comme le jeu d'enfants dans une ruelle de Montréal! Imaginons tout ce que cela peut comporter de déformation et d'amplification! Une des grandes forces de ce texte spectaculaire était d'ailleurs de maintenir actifs, tout le long, ces deux niveaux de récit: l'un dans la cour où jouent les enfants, l'autre à la cour royale (la polysémie du mot «cour» déclenchant tout un jeu d'imbrication de deux réseaux d'interprétants), et cela jusqu'à la scène finale où les deux ont fusionné. Le sérieux était toutefois entaché à jamais de dérision suite à ce long coude à coude.

² Dont l'Azerbaïdjan, ce lieu frontière entre l'Orient et l'Occident, à la fois réel et annulé par l'histoire, ce lieu «partout et nulle part à la fois» comme la Pologne de Jarry.

Ce faisant, le texte spectaculaire illustre le fonctionnement même du jeu théâtral, se situant d'emblée du côté des oeuvres métalinguistiques ou autoréférentielles, de ces oeuvres qui comportent, à l'intérieur même de leur discours, un commentaire sur leur mode de représentation — sans toutefois que cela soit posé comme problématique première. En effet, les enfants du quartier de l'Arsenal personnifiant les «grands» créaient littéralement sous les yeux des spectateurs, par leur jeu souvent caricatural et la manipulation d'objets polyvalents, cet univers fabuleux de rois, confondant leur «rêve» et leur «réalité». Tout comme les comédiens jouaient à être des enfants qui jouaient à être des rois qui jouaient à conquérir le monde... et qui ont conquis le public!³

L'épopée de Ronfard n'était donc pas une épopée menée sur le mode «sérieux», mais bien une épopée «grotesque», voire parodique. On a vu alors, dans ce dédoublement de niveaux diégétiques, l'un solennel, l'autre rocambolesque, et dans le dédoublement des programmes gestuels et des niveaux de langue qui l'accompagne, dans cet éclatement du temps et de l'espace scénique et dramatique, les marques d'une pratique carnavalesque. Surcharge, alternance et renversement, bouffonnerie et profanation sont des procédés chers au carnaval (est-il nécessaire de rappeler tout ce que l'on doit à Bakhtine à ce propos?) et *Vie et mort du Roi Boiteux* y est allé à fond de train dans cette veine.

L'image centrale de ce texte spectaculaire, celle sur laquelle se fonde son code singulier, est indéniablement l'image du double. Tout en effet y est dédoublé: 1) d'abord, comme on l'a vu, l'histoire, puisqu'il y a celle des enfants en train de jouer à laquelle se greffe celle des rois qu'ils incarnent; 2) donc, les personnages: les enfants et leurs parents/les membres de la cour de Richard, mais également, à l'intérieur même de ces deux groupes, il y a les deux familles rivales, les Roberge et les Ragone, et, à l'intérieur même de chacune de ces deux familles, on retrouve deux héros, l'un présent, l'autre absent, d'ailleurs demi-frères (il est à noter la parfaite correspondance des caractéristiques de chacun

³ Franchissons le pas qui permettrait de dire que ce texte spectaculaire insistait sur cette idée que la réalité n'a plus d'assises et qu'elle n'est qu'un jeu d'apparences, qu'un lieu de simulacres.

ainsi que l'analogie des rapports des personnages entre eux dans l'une et l'autre histoires, par exemple, celui qui «vend les chats du voisinage au Chinois du coin» devient le ministre des finances du Roi Richard); 3) les lieux: le quartier de l'Arsenal (quartier imaginaire d'un Montréal réel) / la Cité du Roi et le monde (le réel et le fictif, l'ici et l'ailleurs); 4) les programmes gestuels: quotidien/royal; 5) les niveaux de langue: populaire/châtié; 6) les objets: réels/fabriqués, etc. À cela s'ajoute la présence à la fois de ce que Bakhtine appelle le haut — idées, pensées — et le bas, c'est-à-dire le corps avec tous ces besoins en nourriture et sexualité, la présence aussi de personnages comme les jumeaux, le vieillard à la fois sage et sénile, sans compter Richard lui-même, ce roi boiteux, l'image même de l'ambiguïté. Un examen, même bref, des textes partiels de ce texte spectaculaire que sont l'espace, les objets ou le jeu, permet de conclure à un choix en faveur de signes variés et polysémiques (et souvent citationnels), mais oppositionnels. On baigne dans le paradoxe. Toujours sous le signe de la fragile démarcation entre réalité et fiction, ce spectacle se bâtit autour des axes intérieur/extérieur, fermé/ouvert, vrai/faux, quotidien/fabuleux, axes structurels supportant la thématique jouant aussi sur la permutation vie/mort, pouvoir/soumission, tragédie/dérision ou encore ordre/désordre, amour/haine, fidélité/trahison, courage/lâcheté. À peu près tout y passe! Ainsi l'ambivalence carnavalesque apparaît-elle comme un moyen privilégié pour refuser tout monolithisme.

Je pourrais donner plusieurs exemples du fonctionnement carnavalesque de ce texte spectaculaire, mais il faut surtout faire remarquer que, si le rire fuse, c'est qu'il y a un choc entre des signes de systèmes signifiants différents composant le texte spectaculaire. Ainsi, c'est dans l'interstice, entre les signes, ce lieu, en ce moment où les interprétants sont flottants, que se produit le dérapage.

Au cours de la scène 13 de l'épisode «TV», Richard, devenu momentanément Hamlet, s'écrie: «Ah! te voici, gracieuse figure, ô mon père, arraché au royaume de la mort!» Et d'apparaître un personnage plus bizarre que fantomatique, recouvert d'une bâche de plastique, sautillant et lançant des Hou! Hou! très peu convaincants. Le signe linguistique dénote le signe iconique comme étant un spectre, mais, cet «ancrage» du sens est contesté par la connotation tout autre de l'image présentée au spectateur, c'est l'origine enfantine de la représentation qui est perçue, l'évidence du

jeu, de la supercherie; ce syntagme est parodique dans le sens que le visuel caricature le verbal, lui soustrayant toute sa «dignité». Le fondement même de l'angoisse d'Hamlet est attaqué. Si Hamlet n'a plus de raison de croire à la possibilité que ce spectre soit vraiment son père, il n'a plus à se torturer quant aux suites à donner à son récit; le pouvoir qu'on lui a usurpé ne représente plus rien, ni l'honneur à venger. Pour ce Hamlet qui vient de perdre le ressort même de son action, toute violence est devenue gratuite, inutile, ridicule. Ce passage citationnel est d'ailleurs encadré de telle manière qu'on n'oublie pas son caractère hautement théâtral, c'est-à-dire illusoire, puisque Richard, «revenant de ses émotions», dit à sa mère: «Bon, reprenons tout à zéro. C'est moi qui commence...».

Le carnavalesque, pensé comme un renversement du sérieux, se manifeste dans l'interaction des différents signes qui composent ce texte spectaculaire. Le jeu de l'interprétance circule du mot à l'image et de l'image au mot pour faire de ces signes spectaculaires des signes «mobiles», sans ancrage définitif, oscillant continuellement entre le sérieux et le comique. Ce qui entraîne une perte de sens «précis», «fini», pour lancer plutôt dans l'indécidable.

De la même manière, l'usage et la désignation des objets soulignent l'ambivalence de leur statut. Je pense à la scène, que j'appelle de Varincourt, quand le Roi Richard vient visiter Annie, une ancienne amie d'enfance avec laquelle il a vécu son dépucelage (confusion des niveaux diégétiques) et qui est devenue la femme de son chambellan. Annie est impressionnée par cette visite, mais Richard se fait tout modeste: «Ne vous dérangez pas comtesse. Je dépose à terre les insignes de ma puissance, dans un geste simple dont parleront un jour les historiens». La didascalie précise: «il jette à terre le manteau, la couronne et le sceptre». Et là, se produit un changement radical, Richard s'écrie: «Annie, je suis dans la marde», les «vous» et les «Majesté» s'envolent, le langage devient vulgaire et le programme gestuel change du tout au tout. Annie profite de ce «rapprochement» pour se venger de Richard qui l'a autrefois humiliée et, à la fin de sa colère elle dit:

Fous le camp Richard, remporte ton balai, ta casserole et ta couverture de lit en chenille. Rentre dans ta cité en boi-

tant comme une mouffette et sois pas étonné si ta cité pue la mort⁴.

Les symboles de la royauté sont ramenés au statut de faux-semblant. Et toute l'entreprise de démystification est ramenée au premier plan.

Il ne faut pas croire que toute cette démarche ne vise qu'à ridiculiser. Car, il ne faut pas oublier que la fête comme le carnaval, pratiques spectaculaires auxquelles se rattache *Vie et mort du Roi Boiteux*, entretiennent un certain lien avec l'utopie. Ainsi, la parodie et la moquerie peuvent-elles donner matière à réflexion; prenons comme dernier exemple les propos de Moïse qui viennent contredire l'attitude belliqueuse qu'on attend de lui:

Non, abandonnez les pierres, lâchez-moi tous les murs, les maisons, les collèges, les minarets! Notre richesse, c'est nous-mêmes. Il ne faut pas qu'un seul être vivant soit sacrifié pour la défense d'aucune possession. La terre est immense, les jours sont innombrables. Fuyez les remparts, quittez la ville. Abandonnez la patrie. Soyez lâches. Magnifiquement lâches. Redevenons des femmes et des hommes sans feux ni lieux, des hommes et des femmes sans foi ni loi, mais vivants⁵.

Vie et mort du Roi Boiteux, en puisant dans les mémoires individuelles et collectives, en pillant «gaïement» les grands textes et convoquant toute une ribambelle de personnages issus de tous les temps et de toutes les cultures (Einstein, Dieu le Père, Aristote et Brecht y passent), en optant pour une mise en scène baroque de tous ces éléments, a réussi une démystification de l'histoire sociale, littéraire et théâtrale et provoqué un éclatement salutaire des certitudes. Pouvoirs, petits et grands, manigances et mesquineries, désirs et peurs étaient traités comme autant d'attitudes graves et ridicules à la fois.

Spectacle excessif (comment décrire «l'excès de sens?»), *Vie et mort du Roi Boiteux* développait ces stratégies discursives — polyphonie, inter-

⁴ Jean-Pierre Ronfard, *Vie et mort du Roi Boiteux*, scène 7, épisode VI.

⁵ *Ibid.*, scène 8, épisode IV.

textualité, parodie — qu'il convient d'interroger dans le cadre d'une histoire de la dramaturgie québécoise. Certes la polyphonie n'est pas l'apanage du Nouveau Théâtre expérimental de Montréal, ni la théâtralisation, ni la parodie⁶; pensons aux oeuvres de Tremblay, Germain, Barbeau, Ducharme, ou encore Chaurette et Dubois, pour ne mentionner que ceux-là. Mais la singularité de *Vie et mort du Roi Boiteux*, ne serait-ce que par sa démesure et le fait d'un cumul de tous ces procédés, justifiait de le voir comme un cas particulièrement percutant de spectacle qui a contribué à déplacer notre rapport à la mémoire. Le présent alors se repense comme une période de redéfinition de nos liens avec le passé et l'avenir.

Cet événement, faut-il le rappeler, est apparu à un moment où le théâtre québécois ne faisait que se remettre de son implication nationaliste et réagissait lui aussi à l'échec du référendum. Lieu de crise du réel, la scène servait aussi de lieu de crise du réel historique éminemment décevant. Un Ronfard inspiré a proposé une remise en perspective de nos rapports avec la culture officielle, avec les discours rassembleurs et enrôleurs. Il a pris le pari de rire de nos peurs et de nos servitudes, et nous a retournés sens dessus dessous dans un geste non pas cynique mais tout à la fois interrogateur et libérateur. Je cite Laurent Jenny:

Quel qu'en soit le support idéologique avoué, l'usage intertextuel des discours répond toujours à une vocation critique, ludique et exploratoire. Cela en fait l'instrument de parole privilégié des époques d'effritement et de renaissance culturels⁷.

Même s'il y a un risque à l'humour, qui peut parfois ramollir plus que fouetter, Ronfard a choisi cette voie pour faire échec aux significations trop claires et faire place aux contradictions.

⁶ Il faudrait ailleurs étudier les rôles de la parodie, celle de *Vie et mort du Roi Boiteux* ne se situe plus seulement dans une perspective d'affirmation de notre spécificité québécoise.

⁷ Laurent Jenny, «La stratégie de la forme», *Poétique*, n° 27, 1976, p. 281.

Exemple extraordinaire de vitalité et d'énergie, *Vie et mort du Roi Boiteux* a été notre premier spectacle-somme, donnant le ton à ce type de rencontre théâtrale où le spectateur, comme le comédien, est soumis à un exercice d'endurance, mais surtout où il y a la certitude de vivre l'événement plutôt que d'y assister. À la même époque, Opéra Fête poursuivait sa série *Splendide Hotel* (projet échelonné sur plusieurs années), et plus tard le célèbre Théâtre Repère allait nous donner sa *Trilogie des dragons* (six heures) et Mime Omnibus son *Cycle des rois* (huit heures). Chaque fois on invitait le spectateur à suivre littéralement un parcours dans ce qui prenait souvent l'allure d'un foisonnement de sens.

Aujourd'hui, dans un colloque dont le titre «Mémoire et appropriation» pose déjà la question de la référence, ne peut-on parler de ce spectacle comme d'un spectacle participant de cette attitude, reliée à une «crise des références», que l'on appelle la postmodernité?

Quand, au lieu de faire table rase du passé, dans un geste de rupture à la manière des avant-gardes de la modernité, on l'interroge, le ramène à la lumière du présent, le «met en scène»; quand, au lieu d'épurer les codes jusqu'à un minimalisme frôlant l'autodestruction, donc le vide, on les fait plutôt «déliner»; quand on ne croit plus au mythe «du progrès dans l'art» ni à celui du progrès tout court, et que le nouveau ne constitue pas forcément la première valeur, on ne se situe plus du côté de la modernité qui proposait explications et projets, on succombe plutôt à la tentation de la «sauvagerie» en créant une véritable «oeuvre-ouverte» où c'est plus la folie des hommes que leur sagesse qui s'affiche.

Ainsi *Vie et mort du Roi Boiteux* se place-il du côté de l'hybridité et de la polyphonie plutôt que de celui de l'univocité et de la cohérence, du côté de la fragmentation plutôt que de celui de l'homogénéité et de la linéarité. Ici le sens se cherche plutôt qu'il ne s'impose.

La notion de postmodernisme est vague, mais quand on regarde certaines pratiques actuelles — en architecture, en arts visuels, en théâtre — et que l'on remarque la présence résurgente de motifs passés et la réutilisation de ces motifs — non d'une manière nostalgique, mais dans un travail de réaménagement où la mémoire sélectionne, découpe, morcelle, décentre et recentre l'imaginaire en provoquant de nouveaux contacts;

quand on remarque l'hétérogénéité des styles, des genres et des codes à l'intérieur d'une même oeuvre; quand on remarque l'accent mis sur l'artificialité, le simulacre, la théâtralisation; quand on remarque les clins d'oeil invitant le spectateur à un nouvel engagement dans la sphère de l'interprétance, on ne peut que constater qu'il se passe quelque chose qui ressemble à une tendance. Le statut du Savoir, l'assurance d'une Vérité, ont fait place non seulement au doute mais à l'expérimentation de tous les possibles. René Payant avait eu cette belle phrase: «Les champs délimités cherchent à se dé-limiter, ça s'ouvre et ça s'infiltré...»⁸

On le sait, Scarpetta parle d'«impureté» non seulement de la forme mais également «de la façon de penser». Or, il est sûrement intéressant de noter que Ronfard lui-même affectionne les mots «impureté» et «bâtardise», leur trouvant sûrement un certain cachet d'impudence, une légère odeur de scandale qui protège d'un sérieux parfois paralysant. Je lui laisse les derniers mots: «Je suis pour un théâtre aussi chaotique, incohérent, anarchique, pour un théâtre aussi impur que la vie»⁹.

⁸ *Vedute*, Éditions Trois, 1987, p. 632.

⁹ Jean-Pierre Ronfard, *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 25, 1982/4, p. 39.

Rodrigue Villeneuve

Je me souviens: comment?

Il y a bien sûr dans mon titre un clin d'oeil à la devise qu'on sait. Mais, on le verra, c'est pour la débarrasser de son caractère injonctif et collectif («NOUS DEVONS nous souvenir» dit le «Je me souviens» national) et plutôt la prendre à la lettre. «Je me souviens: comment?» est une formulation où on devrait sentir une sorte d'urgence, et aussi un peu d'irritation à l'égard de moi-même. C'est bien l'expression, pour reprendre la formule de Christian Metz, de mon «incertitude motrice». Les débats des jours précédents, les questions qu'ils ont soulevées, rendent pour moi encore plus nécessaire s'il le faut un examen du processus concret de la mémoire. J'ai eu peur en entendant monsieur Duvignaud dire dans une intervention que «la mémoire, on n'en savait trop rien», moi qui justement venais d'essayer d'en savoir un peu plus, en allant voir, téméraire, du côté de la psychanalyse. Qu'y avais-je à faire, sinon un débroussaillage que je souhaitais utile?

Qui peut dire où et quand
la machine des souvenirs
commence son propre travail?

Elsa Morante, *Aracoeli*.

Mon objet, qu'on peut bien dire pour une part fantasmatique puisqu'il est irrémédiablement disparu, voudrait être la représentation théâtrale. Mais on le sait, le texte spectaculaire (TS) est inatteignable. Voilà qui devrait tout de suite et pour de bon nous rendre modestes. Si dans le champ des productions esthétiques il en est qu'on peut prétendre cerner, ce ne peut être d'évidence le cas du spectacle théâtral, pour la

bonne raison qu'il n'existe plus. Ramenées à l'analyse de la représentation, les études théâtrales n'ont à la lettre pas d'objet. Pas d'objet empirique.

Inatteignable, oui, mais non pas inconnaissable. Il apparaît là, tout de suite, une dimension très importante de la question. Elle pourrait s'articuler autour de la notion de *relais*, ou plus justement sans doute de *remplaçant*.

Pour connaître le TS, pour savoir ce qu'il a été, pour l'analyser finalement puisque c'est là son objectif ultime, je n'ai d'autre choix que d'utiliser les témoignages de ceux qui ont participé à l'événement spectaculaire. Je suis contraint de me satisfaire de faits sémiotiques qui sont, par rapport à l'objet idéalement visé, subsidiaires: de «tenant lieu», de «mis à la place de», des images, des reflets, des représentations, des signes. Ma course au réel s'arrêtera toujours aux derniers relais. Des images seules je devrai me contenter.

Ne disons pas trop rapidement que c'est le cas de toute entreprise de connaissance. Bien sûr il faut toujours transformer le réel à connaître en objet de connaissance. Sauf qu'ici il y a déplacement du point de départ: la matérialité signifiante de l'objet, son «altérité-opacité» comme dirait François Wahl¹, m'est dérobée. Ou alors elle ne m'est accessible que médiatisée, c'est-à-dire déjà prise en charge, déjà transformée. La différence est considérable. Qui ne voit en effet que l'objet de connaissance que je voudrais produire (disons pour aller vite une structure du TS) devrait l'être à partir de représentations de l'événement spectaculaire (descriptions, photos, vidéos...) qui sont déjà, chacune, des transformations du réel spectaculaire en objet de connaissance?

Qu'est-ce à dire? Il ne s'agit pas de succomber au vertige de la mise en abîme, ni de vouloir inutilement complexifier les choses. Je le réaffirme: la représentation théâtrale est connaissable, mais il importe de voir par quels *biais* spécifiques elle l'est et surtout qu'elle ne peut être que cela: l'objet d'une connaissance oblique.

¹ François Wahl, «Les ancêtres, ça ne se représente pas», dans *l'Interdit de la représentation*, Paris, Seuil, 1984, p. 32.

Il faut donc renoncer à cette aporie qui consisterait à vouloir atteindre le TS. On ne peut faire du référent commun d'une série de représentations, par ailleurs hétérogènes, un objet d'analyse. Seules ces représentations regroupées en sémiotique-objet peuvent constituer un objet empirique. Elles deviennent donc, pour l'analyste de la représentation, le réel à transformer en objet de connaissance. Un réel dont on pourrait dire, si cela a un sens, qu'il n'est pas un réel absolu mais instrumental.

Nous ne nous sommes pas éloignés de la question de la mémoire. Celle-ci a à voir d'évidence avec ces représentations, ces objets de substitution. Mais peut-être faut-il revenir à la représentation théâtrale pour être en mesure de saisir plus précisément son travail.

J'écris tantôt représentation théâtrale, tantôt événement spectaculaire. C'est en effet que le spectacle théâtral a une double dimension: il est à la fois *relation* et *représentation*².

Il est pour une part un phénomène relationnel mettant en cause, de façon spécifique, à un moment et dans un lieu précis, un nombre, souvent important, d'«acteurs». Cet aspect de procès de communication est, dans le cas du spectacle théâtral, certainement premier. On pourrait même dire que parfois il se suffit à lui-même³. Susceptible d'analyses socio-psychologiques, ayant à voir avec l'énonciation et ce que les Allemands appellent la *Wirkungstheorie* (l'esthétique de l'«effet produit», la théorie de la réception), cette dimension de la réalité spectaculaire en tant qu'événement particulier de l'expérience esthétique est fort complexe et mal connue⁴.

² Va dans ce sens P. Voltz, cité dans *Bouffonneries*, «Théâtre Réel», qui dit que c'est une erreur universitaire fondamentale de voir le théâtre «comme un objet d'art (au même titre qu'une statue ou qu'un tableau) à l'image des scènes de la nature, au lieu de le considérer comme un «système», à l'image des sciences humaines» (p. 32).

³ Voir Jacky Martin, «Ostension et communication théâtrales», dans *Littérature*, n° 53, février 1984, pp. 125-126.

⁴ Voir Patrice Pavis, «Pour une esthétique de la réception théâtrale», dans *la Relation théâtrale*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1980, p. 28.

Le spectacle est aussi pour une part une production esthétique — l'objet du procès de communication — une oeuvre d'art susceptible d'être appréhendée en tant que telle.

Les deux dimensions sont étroitement liées, pour ne pas dire inextricables. C'est ce que montrerait, par exemple, l'étude des conditions particulières de l'énonciation théâtrale: dédoublement des pôles de la communication, abondance des traces de l'énonciation, difficulté de distinguer l'objet des conditions de sa production.

Que peut-on tirer de ces observations générales? Il va de soi que la deuxième dimension, celle qu'on pourrait dire *sémiotique*, sera celle qui nous intéressera. Cependant il va de soi également qu'il faut avoir été acteur du procès de communication, qu'il faut avoir participé à l'événement spectaculaire pour en parler. Mais il n'est pas sûr qu'on en ait toujours tiré les conséquences, en particulier en ce qui a trait au type de connaissance qu'acquiert ainsi l'analyste. Il a vu et entendu; plus, il a éprouvé, puisque après tout le spectacle est d'abord cela, le plus souvent en tout cas, une formidable stratégie émotionnelle. Il devient ainsi, comme témoin, le dépositaire d'un savoir essentiellement constitué de traces mnésiques. Ce savoir est premier, fondamental. Que représente-t-il précisément? Voilà ce qu'on essaiera tout à l'heure d'éclairer. Je tenterai, en faisant plus précisément référence à la psychanalyse et à la métaphore de l'hologramme, de montrer que ce savoir a besoin d'être réactivé et qu'il n'est accessible qu'indirectement, à travers les images «empiriques» de la représentation morte: essentiel à la sémiotisation de celles-ci, il ne peut lui-même être l'objet d'une analyse sémiotique.

Mais remarquons tout de suite que ces traces mnésiques ont pour objet autant la représentation que l'événement. Et que cette qualité de témoin, en subjectivant si manifestement le sujet scientifique, renforce et affaiblit tout à la fois sa position. S'il peut tirer autorité du fait d'avoir vu, il peut aussi voir le doute s'étendre à son discours du fait justement qu'il ait participé. Cette position particulière a de nombreux effets dont le premier est certainement d'interdire le discours de maîtrise.

Si on se tourne maintenant du côté de la représentation, on constate que celle-ci a suscité d'autres traces, figuratives celles-là et concrètes:

photographies, descriptions, enregistrements sonores, enregistrements vidéographiques... Eco parlerait de représentations perceptives projetées sur un continuum expressif⁶. Ces traces sont surtout des représentations de la représentation comme objet. On sait déjà qu'elles ne seront jamais complètes. On sait aussi qu'elles contiendront toujours également de l'information sur la relation théâtrale, même si celle-ci est beaucoup plus difficilement figurable. On ne devrait donc pas, à strictement parler, pouvoir dire qu'elles ne sont suscitées que par la représentation.

Il n'en reste pas moins qu'on se trouve finalement en présence de deux types de sources documentaires, l'une renvoyant à la fois à la représentation et à la relation théâtrale, l'autre renvoyant surtout à la représentation. La connaissance de la représentation est notre objectif. Ne serait-ce que pour cela, les images de la représentation seront privilégiées. Mais il y a surtout qu'elles sont les seules, de notre point de vue, à pouvoir être analysées, parce qu'elles seules constituent des expressions matérielles de perceptions. Informulées, non «symptomatisées», les traces mnésiques demeurent inaccessibles directement pour l'analyse sémiotique.

Elles n'en seront pas pour autant absentes. Bien au contraire. Elles jouent un rôle indispensable d'agent révélateur, qu'il n'est pas facile de décrire simplement. Elles réactiveront les images, mais, en même temps, les images elles-mêmes les réactiveront: réactions réciproques qui donneront naissance à un «texte» mnésique, qui ne disposera d'aucune autonomie, qui ne sera jamais fixé. L'analyse des «images» fournira le cadre à un parcours mnésique dont elle enregistrera les effets et qui autrement serait impossible.

Ça ne simplifie rien évidemment qu'une activité psychobiologique comme celle-là vienne se greffer, *comme une de ses conditions nécessaires*, sur le travail de l'analyse (sémiotique). Et qu'elle apparaisse comme une de ses conditions nécessaires non seulement parce qu'elle en permet l'existence, mais parce qu'elle garantit la qualité et l'intérêt de ses résultats. Comme dit René Payant: «Ce que dit la mémoire n'a jamais été

⁶ Voir Umberto Eco, «Pour une reformulation du concept de signe iconique», dans *Communications*, n° 29, 1978, p. 184.

dit». Le souvenir, comme l'image photographique, n'est pas répétition, mais discours producteur de sens. Cet impondérant majeur, par le « jeu » qu'il introduit, ébranlera toujours l'analyse.

Voilà serrés de plus près le lieu et l'action de la mémoire. C'est un pouvoir toujours actif, un savoir toujours activable, qui trouvent leur formulation et produisent leurs effets grâce à l'ouverture, ou à l'excitation, provoquée par un élément de la sémiotique-objet (un détail d'une photo ou un geste vidéographié). Elle n'est nulle part ailleurs. Elle ne peut, par exemple, se situer comme un savoir indépendant entre la représentation disparue et l'analyse sémiotique à venir. Sauf à la confondre avec un de ses résultats, la description ou notation (déjà évidemment analytique, mais ça c'est autre chose) que peut produire l'analyste-témoin. Il ne s'agit pourtant que d'une autre « image », non pas photographique ou vidéographique mais langagière, de la représentation. En tant que telle, sa place est du côté de la sémiotique-objet; comme tous les éléments qui composent celle-ci, elle pourra elle aussi être soumise à l'activité mnésique, dans la mesure où elle saura la provoquer, rien de plus.

La position que je viens d'exposer brièvement est fondée essentiellement sur une conception « anti-informaticienne » de la mémoire. Les études sur la mémoire semblent en effet se partager en deux grands courants, qui ont chacun d'importantes racines historiques: un courant dominant, qu'on pourrait rattacher à une conception lockienne de l'esprit humain (« mind »), celui des neurobiologistes, où l'accent est mis sur la notion d'engrammes, leur stockage et leur repérage, et un courant minoritaire, qui remonterait jusqu'au traité d'Aristote sur la mémoire, auquel Freud et la psychanalyse appartiendraient, qui propose plutôt des modèles dynamiques, où l'accent est mis sur l'organisation et la transformation d'activités⁶.

À chacun correspond un *analogon*, une sorte de modèle heuristique: pour la neurobiologie et pour une bonne part de la psychologie expé-

⁶ On trouvera dans l'important article de Massimo Piattelli-Palmarini, « L'entrepôt biologique et le démon comparateur », paru dans la *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 15, printemps 1977, le développement de ce qui est ici (abusivement?) résumé.

mentale, influencées par le modèle cybernétique, la mémoire se décrit comme un *réservoir* d'engrammes toujours disponibles, alors que pour la psychanalyse elle se présente plutôt comme un réseau complexe de traces codées, à partir desquelles il est possible de produire des *trajectoires* suivant les stimulations (le plus souvent des affects) que reçoit le sujet. Piattelli-Palmarini propose dans ce cas la métaphore de l'*hologramme*⁷ : un cliché très condensé, illisible sans sa réactivation par le rayon qui l'a produit, capable de donner du réel une image «vraie» (tridimensionnelle). Le souvenir ne serait donc pas, pour la mémoire psychologique, une image déposée dans un magasin d'archives, une représentation directement accessible, mais une *transformation*, par le regard (l'effort) mnésique, d'inscriptions chiffrées suivant divers procédés de censures (la métaphorisation, l'iconicité, la paraphrase) proches de ceux du travail du rêve. Ces déguisements ne seront pas absolument efficaces. Ils peuvent être déjoués par le sujet, si des conditions favorables lui sont fournies (à l'intérieur de la cure, par exemple). Ils présentent en effet des indices qui peuvent permettre, lors de la remémoration, d'atteindre d'un événement passé une image «vraie», que le sujet se trouve, par son travail, à produire en quelque sorte.

Ces deux modèles, le *réservoir* et l'*hologramme*, ne sont sans doute pas inconciliables, comme des dimensions différentes d'un même phénomène. Le second me semble cependant plus approprié pour la connaissance des traces mnésiques laissées par le spectacle. Il a inspiré de fait les observations qui précèdent. Qu'en est-il plus précisément?

Pour Freud, l'homme se définit comme un être de souvenir, si bien qu'écarter le travail de la mémoire de la psychanalyse serait la priver de son axe. Très tôt Freud a fixé le modèle de la cure, dès les *Études sur l'hystérie* (1895), et, malgré des nuances et des ajouts importants, il y restera fondamentalement attaché.

Le changement thérapeutique consiste à faire en sorte que «la stratégie du désir», comme dit Guillaumin, «échappe au blocage dans le symp-

⁷ *Ibid.*, pp. 118 sq.

tôme»⁸. Il s'agit de libérer le patient, de le réinscrire dans une «progression temporelle», afin qu'il puisse décharger une partie importante de son énergie libidinale sur des objets nouveaux, dans les entreprises tournées vers les autres et l'extérieur. Pour y arriver, il faudra essentiellement qu'à l'intérieur d'une démarche transférentielle le patient puisse revivre, *à l'aide de la parole et avec l'affect approprié*, certains événements «nodaux» de son passé. Plus tard — voir par exemple «Au-delà du principe du plaisir» (1920) — il apparaîtra évident à Freud que la récupération totale du Ça infantile par le Moi conscient est une utopie et que l'accent doit être mis sur le *travail de transformation des contenus*, travail jamais terminé, plutôt que sur le *recensement des contenus transformés*. Le récit du souvenir retrouvé n'en occupera pas moins, pour cela, une place centrale⁹.

Guillaumin regrette qu'on ne trouve pas dans l'oeuvre de Freud une métapsychologie du souvenir, comme il y en a une du rêve ou de l'humour¹⁰. Je voudrais malgré cela essayer de faire ressortir quelques éléments principaux de ce qu'on pourrait appeler une théorie freudienne de la mémoire. Ce ne sera pas sans simplification, écarté que je suis — comme le sont tous les non-spécialistes lorsqu'il s'agit de Freud — entre la complexité d'une pensée qui a sans cesse évolué et le schématisme souvent caricatural de la vulgate psychanalytique.

1. Topique

Comme le rêve, le souvenir est une régression topique. L'«espace» de cette régression est bien connu, c'est celui de l'appareil psychique tel que schématisé très tôt par Freud, en particulier dans le chapitre VII de la *Traumdeutung*¹¹.

⁸ Jean Guillaumin, «Un avenir pour la répétition. Transfert et fonction du langage dans l'élaboration psychanalytique des souvenirs», dans la *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 15, printemps 1977, p. 139.

⁹ *Ibid.*, p. 141.

¹⁰ *Ibid.*, p. 143.

¹¹ Sigmund Freud, *l'Interprétation des rêves*, Paris, P.U.F., 1971, chap. VII, 11: «La régression», pp. 453-467.

Selon ce schéma, l'appareil psychique se présenterait comme une succession de systèmes. À l'entrée, un système de perception qui n'enregistre rien: «le conscient et la mémoire s'excluent mutuellement»¹². Pour s'inscrire sous forme de trace mnésique, la perception doit en quelque sorte tout de suite libérer l'écran perceptif pour «tomber» dans l'inconscient qui, entendu au «sens descriptif», constitue la première qualité des systèmes qui suivent la perception. En devenant ce que Freud appelle un *signe de perception* (S1, suivi de S2, etc.), la trace mnésique connaît une première forme d'enregistrement selon des associations de simultanéité. Le second système où elle peut s'inscrire est celui de l'*Inconscient* (Ics) proprement dit, aménagé suivant les associations de causalité, et le troisième celui du *Préconscient* (Psc), lié aux représentations verbales.

Ce schéma de l'appareil psychique — qu'on désigne généralement comme la «première topique» — possède donc une *direction*, qui va de l'extrémité perceptive à l'extrémité motrice, suivant en cela le modèle de l'appareil réflexe. Sans doute ce recours à un support neurophysiologique trahit-il et le moment de l'histoire des sciences où est née la psychanalyse et l'obsession freudienne de trouver des bases physiques à ses théories. Ce n'est pas ce qui importe.

Ce que l'on doit plutôt retenir, c'est que Freud décrit la mémoire non comme un réceptacle d'images mais comme *une série de systèmes* entre lesquels se déplace la trace mnésique. C'est aussi que celle-ci est un «signe»¹³ qui ne prend sa valeur que par rapport à un ensemble d'associations proposées par le système où il s'inscrit momentanément. L'inscription mnésique est donc un phénomène à la fois dynamique (labile) et structural.

Mais si je comprends bien, ce signe, *inconscient*, n'a pas en quelque sorte de visage. Pour reprendre la métaphore du signe linguistique, c'est

¹² Sigmund Freud, lettre à Fliess du 6-12-96, dans *la Naissance de la psychanalyse*, Paris, P.U.F., 1969, p. 154.

¹³ *Ibid.*: «Ce qu'il y a d'essentiellement neuf dans ma théorie, c'est l'idée que la mémoire est présente non pas une seule mais plusieurs fois et qu'elle se compose de diverses sortes de "signes"».

un signifié sans signifiant (si cela peut s'imaginer), une «représentation de chose», la seule que peut connaître l'Inconscient, que l'opération d'évocation fera advenir au sens en lui adjoignant une «représentation de mot», par le recours au langage et à un quantum d'affect suffisant¹⁴.

La trace mnésique est donc une sorte de dépôt réparti à divers étages (entre divers «systèmes») de la mémoire. Elle attend, pour franchir — toujours partiellement? — l'autre extrémité de l'espace psychique, pour accéder au Conscient (à une «organisation supérieure de la pensée», dit Freud), d'être agie dans une opération de retours en arrière qu'on appelle le souvenir.

2. Dynamique

Nous voilà en mesure de comprendre en quoi le souvenir, «comme le rêve», est une régression topique («comme le rêve» est important, car, paradoxalement, il nous permettra de saisir en quoi le souvenir se distingue de la production onirique).

Se souvenir, c'est bien en effet procéder à une régression de l'investissement de l'énergie psychique vers des traces sensorielles correspondant à des objets passés, pour les réactiver sous forme figurative. Mais d'une manière telle que la confrontation de la réalité intérieure avec la réalité extérieure demeure toujours possible. Guillaumin fait en effet remarquer que le souvenir suppose un triple jugement implicite: de réalité (ce à quoi se rapporte le souvenir a réellement existé), de *prétérit* (l'expérience au cours de laquelle l'objet du souvenir a été rencontré n'existe plus), d'*attribution du sujet* (c'est le même sujet, et du même point de vue, qui a vécu l'expérience passée et qui vit l'expérience du souvenir)¹⁵. Il n'y a donc pas, comme dans le rêve, confusion des plans, mais au contraire contrôle réciproque de l'intérieur et de l'extérieur.

¹⁴ Voir Jean Laplanche et Jean-Baptiste Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, P.U.F., 1968, pour les définitions de «représentation de chose» et «représentation de mot».

¹⁵ Voir Jean Guillaumin, *op. cit.*, pp. 144-145.

C'est ce qui inscrit le souvenir dans le registre des processus secondaires¹⁶. Il faudra donc se garder — c'est un avertissement qui s'adresse d'abord à moi — de confondre dans une même catégorie rêve, souvenir, fantasme, hallucination, sous prétexte qu'y intervient l'affect et que tous s'inscrivent, comme opération psychique, dans l'histoire du sujet. L'ancrage réaliste du souvenir, l'épreuve de réalité à laquelle il est toujours soumis, en font un témoignage que ne rebutent pas les exigences ordinaires d'un discours de savoir.

En termes dynamiques, et très généraux, le conflit psychique met en cause l'inconscient et sa volonté permanente de s'exprimer, et d'autre part une résistance tout aussi permanente aux interventions de l'inconscient dans le champ du conscient. Cette résistance prend la forme de diverses sortes de censure. Se souvenir, c'est donc aller au-delà de la censure pour récupérer un objet passé, afin de le dépasser, dirait Freud, ne serait-ce que par l'analyse, ajouterions-nous.

Cette chasse — on le sait d'expérience — ne présente pas toujours la même difficulté. Autrement il faudrait désespérer de pouvoir utiliser le souvenir comme moyen de connaissance. Freud distingue (*Traumdeutung*, 1900; «L'inconscient», 1915) ce qu'il appelle le «souvenir intentionnel», processus particulier de notre «pensée normale»¹⁷, effet de ce qu'il appelle la «mémoire consciente»¹⁸, et les «traces mnésiques dans lesquelles se fixent les expériences vécues de l'*Ics*»¹⁹.

La première mémoire appartient au système *Préconscient*. Elle est en réalité inconsciente. Le système *Pcs*, tout autant que le système *Ics*, baigne en effet dans l'inconscient au sens courant («descriptif», dirait Freud). À ce détail près que la censure qui s'exerce sur lui est beaucoup moins forte et la frontière qui le sépare du système *Conscient* (*Cs*), beaucoup plus facile à traverser. Son contenu est fait des «connaissances

¹⁶ *Ibid.*, pp. 145-146.

¹⁷ Sigmund Freud, *l'Interprétation des rêves*, op. cit., p. 461.

¹⁸ Id., «L'inconscient», dans *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, 1969, coll. «Idées», p. 100.

¹⁹ *Ibid.*, p. 100.

et souvenirs non actualisés», de tout ce qui est «implicitement présent dans l'activité mentale, sans être posé pour autant comme objet de conscience»²⁰.

Quelles conséquences pouvons-nous tirer de ces distinctions? J'en vois au moins deux.

La première est que sans aucun doute une part importante du matériel mnésique qui vient de la représentation théâtrale a connu cet enregistrement préconscient et qu'il possède donc un degré de disponibilité à l'analyse non négligeable. Il faudra bien l'évaluer. Une autre partie des traces du spectacle s'est déposée dans le système *Ics*. Laquelle? C'est forcément invérifiable. Beaucoup mieux protégée que le contenu de la «mémoire consciente», beaucoup plus difficile à décoder, elle n'est cependant pas inaccessible. L'existence de cette inconnue ne devra pas être oubliée, ne serait-ce que pour rappeler le caractère fragmentaire des «souvenirs intentionnels».

La deuxième conséquence, c'est que ces derniers, plus proches, ne sont cependant pas immédiatement disponibles:

[L]'existence de la censure entre *Pcs* et *Cs* nous avertit que le devenir-inconscient n'est pas un pur et simple acte de perception mais vraisemblablement aussi un *surinvestissement* [c'est Freud qui souligne], un nouveau progrès dans l'organisation psychique²¹.

Bref les souvenirs préconscients sont aussi codés et exigent, pour pouvoir être lus, une participation affective: ici aussi le cliché ne devient clair que lié au bon affect. Et Freud laisse bien entendre que l'accès et l'utilisation du souvenir, quel que soit le niveau d'inscription de celui-ci, sont des opérations qui sont toujours liées plus ou moins étroitement au développement du sujet.

²⁰ Laplanche et Pontalis, *op. cit.*, pp. 321-322 (c'est moi qui souligne).

²¹ Sigmund Freud, «L'inconscient», *op. cit.*, p. 107.

Il y a donc toujours dans «se souvenir» l'idée d'un conflit dans lequel est impliqué le sujet et d'où il sort vainqueur, en réussissant à lever une résistance. À la faveur d'un investissement affectif approprié, la trace sensorielle se trouve momentanément liée à son expression verbale, et le souvenir *produit*.

3. Économie

Ce troisième point de vue d'une métapsychologie du souvenir pourrait sembler nous toucher moins — il apparaîtrait même à certains carrément impertinent — dans la mesure où il met exclusivement en cause le sujet de la remémoration. Mais on sait déjà que ce risque de subjectivation fait nécessairement partie de l'analyse de la représentation théâtrale, du moins si on fait intervenir la mémoire (et comment faire autrement?). Le danger dans ce cas-ci serait donc plutôt, me semble-t-il, de refuser de considérer cette implication du sujet, ou de la nier et d'en sublimer les effets dans un «pur» et utopique discours «scientifique». Autant essayer, comme ici dans ce long détour, de voir ce qui est mis en branle par l'inévitable et déstabilisant travail de la mémoire, y compris lorsqu'il s'agit du poids et de la direction des investissements psychiques mis en cause²².

Ce qui suit est inspiré en grande partie de l'article de Jean Guillaumin, déjà cité: «Un avenir pour la répétition. Transfert et fonction du langage dans l'élaboration psychanalytique des souvenirs».

À propos de l'économie du souvenir, Guillaumin fait d'abord ressortir que les traces elles-mêmes et leur réactivation ne coûtent pas cher en énergie. L'apparition du souvenir serait liée à une sorte de fluidité

²² Faut-il préciser que je n'assimile pas le cadre de l'analyse sémiotique de spectacle à celui de la cure. Il arrive que c'est dans celui-ci que la psychanalyse décrit le travail de la mémoire, une description dont je pose l'intérêt pour l'étude d'autres interventions mnésiques, comme celles qui se produisent par exemple lors de l'analyse d'une représentation théâtrale.

énergétique («mobilisation mentale souple et multiple des liaisons»²³, elle se produirait à l'occasion d'un moment de flottement. Son prix serait donc d'abord celui d'une disponibilité. C'est dire qu'on ne peut pas *compter* — je pense à l'analyse de spectacle — sur le souvenir, qu'il ne se laisse pas mobiliser, qu'il ne peut qu'être favorisé ou suscité.

Mais surtout Guillaumin note que le mouvement de réappropriation mnésique est un investissement réparateur. En effet se trouve ainsi guérie «la blessure laissée dans le psychisme par les mouvements pulsionnels [...] jamais déchargés dans leur but depuis la disparition matérielle de l'objet qui en était au-dehors le support»²⁴. Ce processus a donc bien à voir avec l'accomplissement du deuil. La «libération» mnésique — et en conséquence, pour nous, la plus ou moins grande richesse de l'analyse du spectacle — dépend de la capacité du sujet à transformer une partie de l'énergie bloquée dans l'identification à l'objet disparu en énergie narcissique donnant le pouvoir (et le plaisir, dit Guillaumin) d'*éprouver* l'image et de l'*activer*²⁵. Restauration du Moi, qui l'autorise à se tourner vers de nouvelles entreprises et qui provoque généralement «un afflux de matériel nouveau».

Il s'agit donc d'une expérience de défusion: il faut détacher de soi la trace mnésique, l'extérioriser (une «extériorisation endopsychique»²⁶), pour être en mesure de se servir du souvenir. (Peut-être faut-il souligner, puisqu'elle apparaît clairement ici, la différence entre *trace mnésique* et *souvenir*: celui-ci est l'actualisation de celle-là.)

L'analyste de la représentation doit *produire* le souvenir, en se soumettant bien sûr aux conditions de son apparition, pour ne pas être victime des effets pervers des traces informulées, mais surtout parce que la richesse mémorielle est inaccessible autrement. C'est ainsi que la distance obligée du deuil favorise l'analyse en permettant qu'advienne au langage la représentation «refoulée». Ne pas situer exactement la représentation dont on parle — faire comme si, par exemple, elle existait

²³ Jean Guillaumin, *op. cit.*, p. 147.

²⁴ *Ibid.*, p. 148.

²⁵ *Ibid.*, p. 149.

²⁶ *Ibid.*

encore «quelque part»²⁷ ou se ramenait à une version figée du texte mnésique — revient à n'en pas faire le deuil et à en prolonger la méconnaissance.

Qu'est-ce que c'est que cette «hygiène», pourra-t-on dire, du sujet scientifique, cette façon d'exiger de lui qu'il se comporte face au savoir mnésique de telle ou telle manière? Il ne s'agit tout au plus que de l'exposé des conditions qui devraient permettre une exploitation fructueuse de la mémoire. Elle ne se fait pas sans implication subjective. Encore une fois ne vaut-il pas mieux — par prudence élémentaire — essayer d'y voir un peu clair. Et se pourrait-il qu'il y ait, à propos de l'analyse sémiotique dont un fantasme d'origine veut qu'elle se génère elle-même, quelqu'un pour se plaindre d'un «trop plein» d'hygiène du sujet?

* * *

En conclusion de cette esquisse — si je puis oser — d'une métapsychologie freudienne du souvenir, on pourrait dire, en utilisant une formule qui a un peu l'allure d'un oxymoron que le souvenir est un *supplément nécessaire*.

Il ressort en effet de la théorie freudienne:

1. qu'il y a divers lieux d'inscription de la trace mnésique, donc divers degrés de difficulté pour en atteindre les enregistrements; tous cependant sont *inconscients* — il n'en est pas d'immédiatement disponibles — et tous demandent donc à être *produits* selon deux exigences: la formulation linguistique et l'investissement du bon quantum d'affect;
2. que les souvenirs ressortissent aux processus secondaires, donc au principe de réalité.

La modélisation de l'hologramme proposée par Piattelli-Palmarini possède donc, de notre point de vue du moins, une réelle valeur heuristi-

²⁷ Attitude fréquente qui risque d'emporter l'analyste qui ne parlera pas de la représentation mais qui la parlera.

que. Elle rend compte en effet de la double dimension de l'activité mnésique:

- La trace, même préconsciente, doit être faite souvenir. Codée, protégée par la censure, elle exige l'intervention du sujet — plus ou moins poussée selon l'embrouillement du «cliché» — pour que soit révélée l'image latente.

- Par ailleurs cette image possède un fort degré de conviction réaliste. L'hologramme se présente même comme une sorte de reflet parfait, qui peut même faire concurrence au réel. L'analogon pêche ici par excès. Ce que montrerait plutôt la pensée freudienne, surtout en son dernier état, c'est que l'activité de production mnésique est nécessairement inachevée et inachevable, et le souvenir donc toujours partiel, mouvant, jamais éteint.

En fait il nous faut dépasser la métaphore de l'hologramme. Sa valeur explicative se trouve limitée par l'absence de dynamisme interne qu'on y observe. Le modèle n'est pas suffisamment ouvert, il ne propose pas une organisation suffisamment complexe pour rendre compte du travail mnésique. En particulier, on n'y trouve pas la tension qui naît de la présence simultanée de catégories opposées et qui fait du souvenir lui-même un oxymoron²⁸: se souvenir est incertain et infini, et c'est en même temps une riche et indispensable source de connaissance.

Son usage, par l'analyse sémiotique, de *supplément nécessaire*, découle de ce fait. Comment se priver du savoir du spectateur, qui surgira de toute manière? Mais comment fixer les règles de production et d'utilisation de cette réalité endopsychique? On ne peut s'en passer, comme d'une nécessité, mais on ne peut y compter, comme d'un supplément. D'où la place qu'on lui fait: non pas parmi les éléments de la sémiotique-objet, qui, en tant qu'«images» produites par un certain

²⁸ Figure théâtrale par excellence, selon Ubersfeld. Voir par exemple *Lire le théâtre*, Paris, Éd. Sociales, 1977, p. 301, ou *L'École du spectateur*, Paris, Éd. Sociales, 1981, p. 122.

nombre de discours rapporteurs (la photographie, la langue, la vidéo...), sont tous dotés d'un support matériel qui leur donne existence et autonomie en dehors du sujet, et qui possèdent tous un sémantisme premier, mais au coeur même du travail d'analyse.

Le savoir mnésique est-il sémiotisable, nous demandions-nous au départ? C'est un savoir qui se sémiotisera, partiellement, dans le cours de l'analyse des images «objectives». Lui-même facteur d'incessante production sémiotique, il n'existe pas en dehors de l'activité de production: il se produit en produisant. Telle photographie, par exemple, permettra à la trace d'émerger à la conscience, tout en étant sémiotisée par le souvenir qui naît de ce contact.

La théorie ne permet guère d'aller plus loin. Elle définit deux champs d'exploration au «spectateur savant» qui veut étudier la représentation disparue: celui des images et des traces «objectives» et celui des traces mnésiques, et ces deux-là seulement, avec leurs limites respectives et leur statut épistémologique différent.

Elle montre aussi la nécessité de leur mise en rapport dialectique. Les études théâtrales telles que je les entends ici auront toujours du jeu, si solidement ancrée que soit notre confiance en la valeur référentielle des images et des souvenirs.

Nous pourrions toujours dire que c'est leur loi, et leur prix. Mais c'est peut-être aussi l'indice qu'il ne faut pas pousser trop loin dans la voie régressive — au sens «descriptif»! — qu'elles constituent nécessairement. Il n'y a de théâtre qu'en avant, que ce soir: la représentation d'hier ne peut pas retenir trop longtemps nos regards fascinés. L'obstination du chercheur à vouloir revenir en arrière va toujours à contre-courant; l'arrêt qu'elle suppose, la formulation discursive qu'elle exige semblent toujours un peu une contre-nature. Ceux qui parlent de la représentation doivent toujours se rappeler les reproches d'Eurydice:

«Ahi, vista troppo dolce e troppo amara:
Cosi per troppo amor dunque mi perdi?»²⁹

* * *

En conclusion et à titre d'hypothèse, ne pourrait-on pas penser que le travail de l'analyste de la représentation répète celui de l'acteur?

L'acteur travaille en effet avec la mémoire. Grâce à celle-ci il construit une *image* de son personnage et c'est par la remémoration qu'il la communique. On trouve chez les théoriciens du jeu, lorsqu'ils cherchent à décrire cette «fabrique» de l'acteur, une grande convergence à ce propos, aussi bien chez Diderot et Stanislavski que chez Jouvet ou Brecht.

L'analyste de la représentation ferait de même. Pour lui aussi se remémorer n'aurait pas qu'à voir avec ce qu'André Bazin appelle le «complexe de la momie». Il amorcerait du même coup un travail de création. Travaillant à l'image et sur les images de la représentation, en réalité il ne se retournerait pas vers elle, au risque de la faire disparaître. Il la «reconstruirait» plutôt, pour qu'elle le conduise, le devançant, vers autre chose. Ce serait d'ailleurs là, ce dépassement, tout le sens de la remémoration. Et là aussi où Freud le rattraperait!

²⁹ Traduction: «Ah! vision trop chère et trop amère! Par ton excès d'amour tu m'as perdue...» (acte IV). On me pardonnera l'italien, retenu parce que c'est bien ainsi que l'Euridice de Monteverdi chante son désespoir dans l'*Orfeo* — et la langue est indissociable de l'émotion qui peut naître alors — et aussi parce qu'il est bon, comme dit Barthes, «que par égard pour le lecteur, dans le discours de l'essai passe de temps à autre un objet sensuel [...]. Double bénéfice: apparition somptueuse d'une matérialité et distorsion, écart brusque imprimé au murmure intellectuel» (*Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p. 138).

Jean-Marie Apostolides

Le Théâtre-collage

comédie-ballet en un acte

La scène se passe en 2027. Croisement de routes avec arbre. Deux ordinateurs futuristes, un gros et un petit, entrent. Ils portent un chapeau melon et traînent entre eux une imprimante. Ils s'assoient au bord de la route. Silence.

Une main, comme celle qui est peinte sur le plafond de la chapelle Sixtine, descend de l'arbre. Elle allume le gros ordinateur C¹. Puis elle tourne autour de C² qui s'est assoupi. Elle le chatouille pour le réveiller. Peu à peu, C² se met à rire. Dès qu'il est assez animé, la main l'allume à son tour. Elle remonte immédiatement dans l'arbre et se dissimule dans le feuillage.

C²: Bonjour. Je m'appelle THX 11-18. Je suis l'ordinateur théâtral le plus puissant du monde. Bonjour. Que puis-je faire pour votre service? Bonjour. Je suis THX 11-18, l'ordinateur théâtral le plus puissant du monde. Bonjour. À votre service. Ordinateur le plus puissant du monde. Bonjour.

C¹: Ça va, change de disque.

C²: Tiens, on a parlé!... Qui a parlé? (*Un temps.*) Bonjour. L'ordinateur théâtral THX 11-18 est le plus puissant du monde.

C¹: Faux!

C²: Qui a dit faux? Qui a dit faux? Qui a défaut?

C¹: Moi.

C²: Qui es-tu, toi?

C¹: Je suis Henri IV, roi des ordinateurs. Le premier ordinateur du monde. Ralliez-vous à mon écran blanc.

C²: Vraiment?

C¹: Oui, vraiment. Labourage et pâturage sont les deux mamelles de la chèvre. Ralliez-vous à mon pelage blanc. Bê... bê... bê...

C²: C'est tout ce que tu peux faire?

C¹: Non monsieur. J'ai aussi dans ma mémoire le texte de toutes les pièces de théâtre du monde.

C²: Toutes?

C¹: Oui monsieur; des plus illustres aux plus inconnues.

C²: Tous les auteurs aussi?

C¹: Tous, depuis Eschyle jusqu'à Normand Doiron. Ça t'en bouche un coin, pas vrai?

C²: (*Ironique.*) J'admets... je m'attendais pas à ça...

C¹: Et toi, que sais-tu faire?

C²: Moi? je suis pas un répertoire de pièces... Les archives ne m'intéressent pas... c'est de la culture morte. Je vis, moi monsieur; je respire... je suis pas un intellectuel mais un ordinateur de théâtre. Un vrai.

C¹: C'est à moi, s'il vous plaît, que ce discours s'adresse?

C²: À vous, monsieur! Trouvez-vous qu'il vous blesse?

C¹: Non. Simplement je ne comprends pas le sens de cette déclaration. Qu'est-ce qu'un «vrai ordinateur de théâtre»?

C²: Je m'explique, monsieur-la-grande-mémoire. Moi, je peux jouer n'importe quoi, n'importe quand, dans n'importe quel style, avec n'importe quelle voix, sur n'importe quelle scène, devant n'importe quels spectateurs. Je suis l'acteur-type du XXI^e siècle, la star universelle.

C¹: Je demande à voir.

C²: C'est tout vu. Demande-moi ce que tu veux!

C¹: N'importe quelle voix?

C²: N'importe laquelle.

C¹: Donne-moi du Raimu.

C²: (*Voix de Raimu.*) Alors, je sors, petit, hein. Ah, si la voiture de picon passe, tu prendras douze bouteilles, ça fera cent quarante francs. Compris, douze bouteilles, cent quarante francs. (*Voix normale.*) Tu es convaincu?

C¹: Ni con ni vaincu. Pour moi, c'est pas du Raimu. Tu nous as donné du Pagnol. Exactement *Marius*, acte III, scène 2, ligne 3, page 87 de l'édition de poche, Paris, 1985, format in-8. Je peux même, si tu le désires, te donner les quatre variantes de cette phrase retrouvées dans les manuscrits de Pagnol et offerts par sa veuve Jacqueline à la Bibliothèque nationale en 1993. Les veux-tu?

C²: Je me fous de tes variantes, le théâtre n'en a pas besoin. C'est l'acteur qui m'intéresse. Sans acteur, pas de représentation.

C¹: Et John Gielgud, tu peux le faire?

C²: Les doigts dans le zébu! (*Voix de Gielgud.*) Now is the winter of our discontent made glorious summer by this sun of York...

C¹: Qu'est-ce c'est que ça?

C²: Du Gielgud, monsieur! T'as pas reconnu?

C¹: L'accent n'est pas très bon!

C²: Mes circuits sont enroués ce matin!

C¹: T'as attrapé des puces?

C²: Tu te crois drôle?

C¹: Non, mais pour moi t'as fait du Shakespeare, pas du Gielgud.

C²: Shakespeare? Connais pas ce nom-là! C'est un acteur d'aujourd'hui?

C¹: C'est l'auteur de *Richard III*. Vas-y, dis-nous la suite.

C²: Y a pas de suite, c'est le seul morceau que je sache.

C¹: Quoi, toi pas connaître *Richard the Third*?

C²: Moi connaître John Gielgud. Beaucoup plus important...

C¹: C'est pas grand chose.

C²: Tu ne comprends pas qu'à partir d'une voix, je peux moduler mille expressions: Gielgud joyeux, Gielgud en colère, Gielgud amoureux, Gielgud enroué. Je peux même inventer des voix qui n'existent pas, en mélangeant, par exemple, celle de Gielgud à celle de Laurence Olivier.

C¹: Et en mélangeant Gielgud à Raimu?

C²: On peut essayer.

C¹: Je serais curieux d'entendre ça. (*Un temps.*) Eh bien, qu'attends-tu?

LE THÉÂTRE-COLLAGE / 361

C²: Now is je sors petit winter of our voiture de picon made glorious bouteilles by this sun of cent-quarante francs.

C¹: Le résultat n'est guère convaincant.

C²: Tout le monde n'a pas tes circuits!

C¹: Je te le fais pas dire.

C²: À quoi te sert-elle, ta mémoire?

C¹: Je te l'ai dit: à connaître tous les auteurs du monde. Dans l'ordre et dans le désordre: Aba, Abalor, Abbadie, Abdul, Abeille, Abel, Abellio, Abelly, Abeozen, Abolgasem, About, Aboyer...

C²: Ouah! ouah! ouah!... On n'a pas besoin d'un répertoire: le théâtre est un art vivant, pas un texte.

C¹: Que tu dis.

C²: Que je dis parce que ça est, gros malin. L'important, dans la représentation, c'est la présence; autrement dit, le geste, la voix, les tics de l'acteur en scène.

C¹: Ou de l'actrice.

C²: Ou de l'actrice. C'est ça, le théâtre. Le texte ne vient qu'ensuite. L'acteur d'abord, l'acteur et ses poses multiples.

C¹: (*Chantonnant.*) L'important, c'est la pose; l'important, c'est la pose, crois-moi.

C²: Tu peux bien rire: sans acteur, pas d'action et sans Hamm, pas de home.

C¹: Mais sans texte, pas de théâtre. Regarde-toi: t'es pas capable, malgré tes millions de voix, de nous créer un *one computer show*. (*Un temps.*)

Tu vois, t'as besoin de moi, Henri IV, le roi des ordinateurs, le premier ordinateur du monde: ralliez-vous à mon étendard.

C²: Qu'est-ce que je ferai avec toi?

C¹: Du théâtre, du vrai théâtre.

C²: Comment qu'on fera?

C¹: Si on se branchait l'un avec l'autre, à nous deux on deviendrait vraiment l'ordinateur théâtral le plus puissant du monde. On raflerait tous les contrats... on ferait jamais relâche... tu te rends compte du fric qu'on pourrait se ramasser?

C²: Pour aller en Californie?

C¹: Oui monsieur. En avion.

C²: Et en première classe? Youppee! (*Un temps.*) T'es vraiment sûr de toi?

C¹: Certain. Ecoute: moi je t'offre tous les textes du monde, toi tu m'apportes tous les styles. Qu'est-ce que tu veux de plus?

C²: Rien. Le tout, c'est de se brancher. Branchons-nous.

C¹: C'est ça, branchons-nous.

C²: Oui, mais comment faire? T'as une recette, toi?

C¹: Non... La mécanique, c'est pas mon rayon.

C²: C'est pas le mien non plus. Qui nous a allumés tout à l'heure?

C¹: Je sais pas... La main de l'Invisible.

C²: Demandons-lui de nous brancher.

LE THÉÂTRE-COLLAGE / 363

C¹: C'est ça, demandons-lui.

C²: Appelle-le, toi, t'es le plus grand... il t'écouterà...

C¹: Je sais pas son nom...

C²: Ça n'a pas d'importance. Appelle-le Anatole, il répondra sûrement.

C¹: Tu crois?

C²: Pourquoi pas? Anatole, c'est beau comme petit nom.

C¹: (*Timidement.*) Anatole... Anatole... Tu m'entends?

C²: Il doit être sourd. Parle plus fort.

C¹: (*Hurlant.*) Anatole!

UNE VOIX: Ne crie pas si fort, tu m'écorches les oreilles.

C²: Il t'a entendu.

LA VOIX: Que veux-tu?

C¹: Pourrais-tu nous brancher l'un sur l'autre?

LA VOIX: Je le pourrais.

C¹: Alors, fais-le... c'est notre souhait le plus cher...

LA VOIX: Demande-le moi gentiment.

C¹: Anatole, s'il te plaît, pourrais-tu nous brancher l'un sur l'autre?

LA VOIX: Je ne m'appelle pas Anatole...

C²: Comment t'appelles-tu?

LA VOIX: Ça n'a aucune importance... Je vous préviens, misérables machines, si je vous unis, c'est pour la vie. Le mariage est indissoluble.

C¹: Nous sommes d'accord. (*À C².*) Tu es d'accord? (*C² fait signe que oui.*)

LA VOIX: Alors, approchez-vous de l'arbre... Plus près... Ça va. Henri IV, acceptez-vous de vous unir à THX 11-18 ici présent?

C¹: Oui, j'accepte.

LA VOIX: Promettez-vous de lui rester fidèle toute votre existence de machine?

C¹: Oui, je le promets.

LA VOIX: THX 11-18, acceptez-vous de prendre pour partenaire Henri IV, roi des ordinateurs, ici présent?

C²: Oui, j'accepte.

LA VOIX: Promettez-vous de l'aider dans ses tâches, de lui être soumis et fidèle, de le respecter et de l'honorer comme votre maître?

C²: Je le promets.

LA VOIX: Qu'il en soit donc ainsi. Je vous déclare branchés l'un sur l'autre. Qu'à l'avenir, vous ne soyez plus qu'une seule et même machine.

Un grand éclair traverse la scène. Les deux ordinateurs sont renversés. Lorsqu'ils se relèvent, ils s'approchent lentement l'un de l'autre et se mettent à danser. Un câble est à terre, ils s'en servent pour des figures de danse.

Intermède.

C¹: (*Le câble à la main.*) Si on essayait notre branchement?

C²: (*Timide.*) Déjà?... Tu ne veux plus danser?

C¹: J'ai hâte d'être uni avec toi!

C²: Moi aussi, j'ai hâte...

C¹: Est-ce que tu m'aimes?

C²: Jusqu'à la fin de ma vie...

C¹: Alors, approche-toi, qu'on essaye le branchement...

C²: Je n'ose pas...

C¹: Ne sois pas timide, voyons... ça ne fait pas mal...

C²: J'ai un peu peur... c'est la première fois...

C¹: Moi aussi, c'est la première fois...

C²: Tu crois que tu sauras?...

C¹: Mais oui, c'est pas difficile... Allons, pas de fausse pudeur...
Retourne-toi, je te dis, j'irai doucement...

C² se tourne. C¹ lui branche doucement le câble dans le dos et il se branchera ensuite.

C¹: Ça ne te fait pas mal?

C²: Ça va...

C¹: Je peux continuer?

C²: Oui, continue...

C¹: C'est bon, maintenant...

C²: C'est bon pour moi aussi...

C¹: Voilà, c'est fait. Nous sommes prêts maintenant.

C²: On peut créer?

C¹: Oui. Le spectacle qu'on veut.

C²: Puisqu'on est double, si l'on créait une pièce sur les doubles?

C¹: D'accord. Je propose *Amphitryon*.

C²: Oui, *Amphitryon*. Avec des voix d'hommes politiques, ça sera encore plus amusant. Et des gestes d'hippopotames.

C¹: Mais des *Amphitryons*, y en a plusieurs...

C²: Combien?

C¹: Au moins trente-huit. Sans compter les variantes... Quel auteur veux-tu? Plaute? Rotrou? Molière? Kleist? Giraudoux?

C²: Je n'en veux aucun.

C¹: Qu'est-ce que c'est que ce caprice?

C²: C'est pas un caprice... Je ne veux aucun de tes auteurs...

C¹: Je ne te comprends pas...

C²: Tu vois, tu es à peine branché, tu as eu ce que tu voulais et déjà tu me fais des reproches...

C¹: Je ne te reproche rien, chéri... Je veux savoir quel *Amphitryon* tu souhaites.

C²: Le vrai, l'*Amphitryon* où l'on dîne.

C¹: Le vrai! Mais ils sont tous vrais!

LE THÉÂTRE-COLLAGE / 367

C²: Alors, celui que les spectateurs contemporains préféreront...

C¹: Y en a pas non plus. N'importe lequel fera l'affaire... Chacun d'eux a quelque chose de différent...

C²: Alors, si on prenait un petit bout de chacun pour constituer un nouveau texte?

C¹: En les mettant bout à bout?

C²: Oui. Si tous les Amphytryons du monde voulaient se donner la main...

C¹: Ça ferait une ronde...

C²: Une ronde autour du monde...

Ils dansent. Intermède.

C¹: Oui. Mais pourquoi se limiter à *Amphytryon*?

C²: Que veux-tu dire?

C¹: On pourrait mélanger plusieurs textes, entrecroiser des répliques, mêler les époques, combiner ensemble des histoires différentes...

C²: Ça n'aurait ni queue ni tête...

C¹: Ça serait peut-être beau...

C²: En tous cas, ça serait nouveau... Mais c'est plus du théâtre, ça...

C¹: Si, ça serait une autre sorte de théâtre, un théâtre imaginaire, riche et confus comme un rêve.

C²: Un rêve éveillé?

C¹: Si tu veux.

C²: Et comment l'appellerait-on, ce théâtre?

C¹: Puisqu'on collera ensemble des morceaux de pièces différentes, pourquoi ne pas l'appeller du théâtre-collage?

C²: Joli nom...

C¹: Tu aimes ça?

C²: Oui.

C¹: Alors, allons-y pour le théâtre-collage. Ça sera un texte d'un nouveau genre...

C²: Un texte avec mille voix...

C¹: Un texte avec mille choix...

C²: Dans lequel les spectateurs se perdront...

C¹: Dans lequel ils se retrouveront...

C²: Essayons, essayons tout de suite. J'ai hâte de voir le résultat de cette expérience.

Leurs écrans s'allument. On entend le bruit de l'imprimante. Au bout de quelques feuilles, l'imprimante s'arrête.

C¹: (Regardant le texte.) C'est tout?

C²: C'est maigre...

C¹: On a dû faire une fausse manoeuvre. Re commençons. Tu es sûr qu'on est bien branchés?

C²: Vérifie donc...

LE THÉÂTRE-COLLAGE / 369

Ils vérifient le câble et le branchement avec l'imprimante.

C¹: Je crois qu'on y est.

C²: Tu es bien programmé?

C¹: Oui, et toi?

C²: Parfaitement... *(Silence.)*

C¹: Ça vient... Je sens que ça vient...

C²: Retiens-toi...

C¹: C'est bon... Et pour toi?

C²: C'est bon aussi... Je t'en prie, retiens-toi...

C¹: Non, je ne peux plus... c'est trop bon... c'est trop bon...

C²: Je viens... je viens moi aussi...

Les deux écrans s'affolent et affichent des formes et des couleurs multiples.

L'imprimante reprend son bruit. Elle déverse maintenant des rouleaux entiers de papier qui s'étalent sur la scène comme des serpents blancs. C¹ et C² essayent vainement de l'arrêter. Ils courent dans tous les sens en arrachant le texte, mais le papier les submerge, au point de les engloutir peu à peu. On entend leur voix plus faible sous le papier.

C¹: *(Chantant.)* Je suis Henri IV, roi des ordinateurs... Le premier ordinateur du monde... Ralliez-vous à mon écu blanc.

C²: Bonjour. Je m'appelle THX 11-18... Je suis l'ordinateur théâtral le plus puissant du monde... *(Plus lentement.)* Bonjour... Que puis-je faire pour votre service... Bonjour... *(D'une voix mourante.)* Je suis... THX 11-18... l'ordinateur théâtral... le plus puis...sant du monde... *(La voix est*

370 / L'ANNUAIRE THÉÂTRAL

maintenant incompréhensible.) Bonjour... À votre service... Ordinateur le plus... (Bruits de machine puis silence.)

Lorsque tout est redevenu calme, la main descend de l'arbre. Elle porte maintenant une torche allumée qu'elle approche du papier. On entend les sirènes de pompiers tandis que tombe le

RIDEAU.

André-G. Bourassa

Les objets dramatiques des Automatistes. Une physique de la dramaturgie

*Les anciens peintres commençaient par le sens,
et lui trouvaient des signes.
Mais les nouveaux commencent par des signes,
auxquels ils ne reste plus qu'à trouver un sens.*

Jean Paulhan¹

Après les quatre jours d'occupation du Cégep de Saint-Jérôme en avril 1972², on pouvait lire sur les murs, près de mon bureau: «Batlam s'en vient!»³. Batlam, comme vous savez, est ce personnage de la pièce de Claude Gauvreau, *les Oranges sont vertes*, qui doit venir venger le nouvel égrégore et particulièrement le personnage central de la pièce, Yvirnig de Comuzon. C'est un héros qui, avec ses compagnons, incarne les «oranges justiciers»⁴ invoqués en vain dans une pièce précédente, *la Charge de l'original épormyable*. Or, pour le personnage de Batlam, Gauvreau s'était inspiré de l'histoire d'un jeune homme, Batlan, qui était mort en duel à Toulouse en défendant l'honneur de Victor Hugo dans une

¹ Jean Paulhan, *l'Art informel*, Paris, Gallimard, 1962, pp. 10-11.

² Du 25 au 27 avril; occupation qui avait été décidée par les étudiants trois jours après l'arrêt général de travail déclaré par le Front commun des travailleurs (du 11 au 21 avril).

³ Voir Claude Gauvreau, «Les oranges sont vertes», in *Oeuvres créatrices complètes*, Montréal, Parti pris, coll. du «Chien d'or», 1977, p. 1485.

⁴ Id., «La charge de l'original épormyable», in *Oeuvres créatrices complètes*, op. cit., p. 749.

séquelle de la bataille d'*Hernani*⁵. L'inscription, par des jeunes gens, d'une réplique des *Oranges* sur les murs du collège me pesait lourd sur la conscience: j'étais membre de la direction. Lourd parce que je venais de rédiger la première version d'une thèse de doctorat sur le surréalisme et l'automatisme au Québec et que Gauvreau y occupe une place centrale. Aussi parce que l'inscription ne rappelait que trop bien les slogans inspirés des écrits d'André Breton que les étudiants de Paris utilisèrent durant les événements de mai 1968⁶. Je ne sais si j'ai eu peur de Batlam, mais de toute évidence j'ai craint de trahir l'esprit et la lettre de l'oeuvre de Gauvreau et de ma propre thèse. Je n'ai assisté qu'à la toute dernière représentation des *Oranges* au printemps de 1973 et j'ai décidé, ce soir-là, de revenir à mes études de doctorat momentanément interrompues. Ce qui fut fait dès l'automne suivant.

Pourquoi est-ce que je rappelle ces événements déjà anciens? Pour illustrer à partir d'une expérience personnelle ce qu'ont pu être certaines des raisons du succès remporté tardivement par les Automatistes et notamment par les oeuvres dramatiques de Claude Gauvreau dont la révélation au grand public se fit entre la première lecture publique (par le CEAD) et la dernière création (par le TNM) de *la Charge*, soit de février 1968 à mars 1974⁷.

Comparativement à la visibilité actuelle de la dramaturgie de Gauvreau (à savoir quatre mises en scène de mai 1987 à avril 1988 et

⁵ Henry Lyonnet, *les «Premières» de Victor Hugo*, Paris, Delagrave, 1930, pp. 30-31. Il en est fait mention dans un texte adressé par Gauvreau à Marcel Sabourin aux environs de janvier ou février 1961 (voir copie dans le fonds Marcel Barbeau aux archives de l'UQAM). Sabourin projetait alors de monter quelques pièces des *Entrailles* dans un décor de Barbeau.

⁶ Slogans dont Gauvreau rappelle l'importance politique lors d'une entrevue réalisée durant la Nuit de la poésie. Voir Jean-Claude Labrecque et Jean-Pierre Masse, *Claude Gauvreau poète*, film 16m, n. & b. et coul., Montréal, O.N.F., 1975.

⁷ Au moment d'aller sous presse, nous apprenons que le Théâtre de Quat'sous reprend *la Charge de l'original épormyable*, dans une mise en scène d'André Brassard (à partir du 6 novembre 1989).

consécration d'un studio d'essai à l'UQAM en son honneur), la réussite des années 1968 et suivantes me paraît avoir été d'abord une affaire de contenu plutôt que de forme. Une affaire d'identification aussi. On aimait, durant ces années de contestation, de front commun, de résistance, d'occupation et de lutte pour l'indépendance, entendre pour la première fois sur scène, données avec un mélange de lyrisme et d'abstraction incroyables, ces tirades débridées contre la censure et pour l'amour libre, contre le cléricalisme et pour une société nouvelle. L'appel à Batlam, c'était un peu: «Apocalypse, now!» Il y avait peut-être également, de la part des spectateurs tenants du *Flower Power*, une petite complaisance dans les transes et les états seconds qu'ils croyaient voir dans les épisodes de langage exploréen dont ce n'était absolument pas le but.

Remarquez qu'il n'y avait pas erreur à prendre acte, dans les pièces de Gauvreau, des accents anarchiques de *Refus global*. Gauvreau, comme Breton, refusait d'avoir à faire un choix entre «changer le monde», selon Marx, et «changer la vie», selon Rimbaud⁸. Mais il n'était pas question pour Gauvreau de se limiter à écrire et représenter la révolution; ce qu'il voulait, c'était également révolutionner l'écriture et la représentation. C'est le sens même du terme dont il désigne celles de ses oeuvres dont André Loïselle vous a parlé précédemment: elles sont à ses yeux des «objets dramatiques». Gauvreau, comme on va le voir, est conscient de la révolution qu'opère cette théorie de l'objet en dramaturgie où le sujet n'est pas connu au préalable par l'auteur.

* * *

⁸ Voir André Breton, «Discours au congrès des écrivains» (1935), in *Manifestes du surréalisme*, Paris, Pauvert, 1962, p. 285.

*L'automatisme [neutre, des surréalistes],
qui s'était voulu ouverture totale,
s'est révélé comme une restriction du hasard.
Le refus de conscience [...] en a fait
un «isme» systématique.
Seul peut être fécond un hasard total
— non plus fonction exclusive des moyens,
mais au contraire permettant un contrôle réel —
qui, physiologiquement, physiquement, psychiquement
est condamné à être troué par l'organicité du peintre
avec cet avantage d'y laisser entrer
toutes les chances de fuite cosmique.*

Jean-Paul Riopelle⁹

Du point de vue de l'histoire et de l'esthétique théâtrales, c'est donc sous l'angle d'«objets» qu'on doit parler de Gauvreau dramaturge. C'est du moins sous cet angle que j'entends en parler actuellement.

Avec cette conception toute particulière, le théâtre québécois a cessé pour une fois d'être obligatoirement référentiel, d'être reflet et reproduction plutôt que production de sens, d'être représentation figurative plutôt que présentation ou présence non-figuratives.

D'où Gauvreau tenait-il sa notion d'«objet dramatique»? Sans doute d'une idée chère aux surréalistes mais qu'ils n'avaient guère appliquée ni en poésie ni en dramaturgie, idée qu'André Breton explique notamment dans un texte intitulé «La crise de l'objet». On en connaît plusieurs éditions, mais je vous le cite d'après celle de New York en 1945, dans *le Surréalisme et la peinture* dont on trouve un exemplaire dans la bibliothèque de Paul-Émile Borduas. Il y est affirmé que

⁹ Jean-Paul Riopelle, catalogue de l'exposition «Véhémences confrontées» tenue en 1951 avec notamment de Kooning, Mathieu, Pollock et Wols. Voir Georges Mathieu, *De la révolte à la renaissance. Au-delà du tachisme*, Paris, Gallimard, «Idées Gallimard», n° 279, p. 70, n. 1.

la création des «objets surréalistes» répond à la nécessité de fonder [...] une véritable «physique de la poésie» [...]. Les poètes, les artistes, se rencontrent avec les savants au sein de ces «champs de force» créés dans l'imagination par le rapprochement de deux images différentes. Cette faculté de rapprochement des deux images leur permet de s'élever au-dessus de la considération de la vie manifeste de l'objet, qui constitue généralement une borne. Sous leurs yeux, au contraire, cet objet, tout achevé qu'il est, retourne à une suite ininterrompue de *latences* qui ne lui sont pas particulières et appellent sa transformation. La valeur de convention de cet objet disparaît pour eux derrière sa valeur de représentation [...].¹⁰

Je ferme sur le mot «représentation» cette citation ouverte en termes de création d'«objets». Il revenait au génie de Gauvreau de découvrir que la tension entre ces notions tenues jusqu'alors pour contradictoires pouvait faire surgir non seulement une «physique de la poésie» selon l'expression que Breton emprunte à Eluard, mais de ce que j'appellerais, dans le cas qui nous concerne, une «physique de la dramaturgie». Cela allait d'ailleurs de soi pour un moniste qui ne faisait pas de distinction réelle entre corps et âme et pour qui les créations d'un être concret sont nécessairement concrètes¹¹. D'ailleurs, la poésie de Gauvreau, comme sa dramaturgie, est écrite avec le corps et comporte une théâtralité, une spatialité.

Gauvreau, comme il le rapporte dans une lettre de 1950 à Jean-Claude Dussault, tenait «absolument à publier sous une seule couverture ces vingt-six objets distincts, car ils représentent une évolution constante qu'il serait instructif de rendre ainsi perceptible»¹². Le mot «évolution» ici n'est pas clair à mon point de vue, car Borduas abandonne à la fin de

¹⁰ André Breton, «La crise de l'objet», in *le Surréalisme et la peinture*, New York, Brentano's, 1945, p. 129-130.

¹¹ Voir entrevue de Gauvreau dans le film *Claude Gauvreau, poète, op. cit.*

¹² Claude Gauvreau, lettre à Jean-Claude Dussault, 13 janvier 1950, p. 18 (archives de l'UQAM, fonds Dussault).

1947 la théorie de «transformation graduelle» qu'il véhicule depuis cinq ans et la remplace par celle de «rupture totale» qui le travaille elle aussi depuis cinq ans¹³.

C'est bien d'une rupture totale qu'il s'agit dans cette oeuvre qui va des images symboliques du début aux abstractions lyriques qui suivent. L'imagerie surréaliste des premiers objets, en effet, qui fonctionne comme la transcription, la description d'un rêve intérieur¹⁴, fait vite place à des explorations concrètes du matériau linguistique qui se refusent à n'être que la transcription, la description d'une image préalable.

À partir de cette rupture, pour Gauvreau comme pour Borduas et les peintres et les chorégraphes du groupe automatiste, reproduire ses rêves sur toile, sur papier ou sur scène au moment du réveil n'apparaît plus que comme une activité narrative, littéraire, figurative. Leur démarche à eux, ce sera désormais d'explorer à coups de sondes l'inconscient (qu'ils considèrent comme non-figuratif puisqu'il échappe à la conscience¹⁵) jusqu'à ce qu'il en surgisse des objets et que ces objets, peut-être, se chargent de sens.

Je cite là-dessus Borduas, dans *Commentaires sur des mots courants*:

Automatisme surrationnel: écriture plastique non préconçue.

Une forme en appelle une autre jusqu'au sentiment de l'unité, ou de l'impossibilité d'aller plus loin sans destruction.

En cours d'exécution aucune attention n'est apportée au con-

¹³ Voir Paul-Émile Borduas, *Écrits I*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, «Bibliothèque du Nouveau-Monde», [n° 5], pp. 157-162, 212 et 231.

¹⁴ Le présent article est le deuxième versant d'une étude dont le premier porte sur le théâtre intérieur des surréalistes. Voir «Le théâtre intérieur», *l'Annuaire théâtral*, n° 3, automne 1987, pp. 5-18.

¹⁵ Voir Fernande Saint-Martin, «Approche sémiologique de l'oeuvre visuelle et verbale de Claude Gauvreau», in Luis de Moura Sobral, dir., *Surréalisme périphérique*, Montréal, Université de Montréal, 1984, p. 111. L'auteure fait référence à Claude Gauvreau, «L'épopée automatiste vue par un cyclope», *la Barre du jour*, n° 17-20, janvier-août 1969, p. 57.

tenu. L'assurance qu'il est fatalement lié au contenant justifie cette liberté [...].

Tentative d'une prise de conscience plastique au cours de l'écriture [...]. Désir de comprendre le contenu une fois l'objet terminé.

Ses espoirs: une connaissance aiguisée du contenu psychologique de toute forme [...]¹⁶.

Je ne suis pas parvenu pour ma part à «une connaissance aiguisée du contenu psychologique» des *Entrailles*. Je n'ai pas l'ambition de vous révéler ce qui pourrait paraître pour moi le sens manifeste de ces objets chargés de latences. Vous y discernerez assurément des personnages qui lui sont propres, comme des poètes et des peintres, et de nombreux rêves d'envol¹⁷, jusque dans le geste théâtral de sa propre mort.

Mais, au-delà de ce qui n'est pas immédiatement perceptible, il ne faut pas renoncer à cette connaissance du contenu psychologique de ses «objets». Dans «À propos de miroir déformant», en 1970, Gauvreau, qui en est convaincu, écrit: «Tous mes objets, les plus non-figuratifs y compris, sont parfaitement connaissables et assimilables»¹⁸. Mais, à Jean-Claude Dussault: «Comme le contenu latent des ouvrages exploréens n'est pas encore finalement classifiable, la poésie exploréenne sauve le poète de la manie analytique, qui ravale les objets d'art au rang de cassette»¹⁹.

¹⁶ Paul-Émile Borduas, *op. cit.*, pp. 303-304.

¹⁷ Voir Jean-Marcel Duciaume, «Le théâtre de Gauvreau: une approche», *Livres et auteurs québécois*, 1972, p. 332.

¹⁸ Claude Gauvreau, «À propos de miroir déformant», *Liberté*, n° 68, mars-avril 1970, p. 102. Voir à ce sujet l'excellente étude d'Éliane Formentelli, «La lettre assourdissante: pour un "verbier" de Claude Gauvreau», *Lectures européennes de la littérature québécoise*, actes du colloque international de Montréal, avril 1981, Montréal, Leméac, 1982, pp. 327-343.

¹⁹ Id., lettre à Jean-Claude Dussault, 13 avril 1950, *la Barre du jour*, n° 17-20, janvier-août 1969, pp. 360-361.

Or Breton, dans *Position politique de l'art d'aujourd'hui*, avait lui-même déjà déclaré à propos des signes surréalistes «qu'il est établi dès maintenant qu'ils sont *déchiffrables*. [...] le texte automatique et le poème surréaliste sont non moins interprétables que le récit de rêve [...]»²⁰. Et Pierre Mabilie (qui ne connaît pas alors les Automatistes mais auquel ceux-ci se réfèrent souvent) compare sans le vouloir assez bien les deux positions par ces mots que ces derniers ont pu lire dans la revue *Hémisphères* (qu'ils recevaient de New York):

Pour les étranges associations des rêves, pour celles des messages «automatiques», nous faisons confiance au traducteur psychanalyste et, en cas de carence de ce dernier, nous attendons que l'avenir vienne éclaircir ces images irréductiblement obscures. Enfin lorsque la signification échappe totalement, nous appelons à notre aide la fantaisie, le hasard et l'oubli insouciant [...]»²¹.

C'est un peu ce que René Major, parlant d'une approche particulière de la psychanalyse qu'il désigne sous l'expression de «psychanalyse prise au mot», appelle «rêver l'autre»²².

Mais la nécessité de tenter de comprendre ou d'interpréter les objets des Automatistes est secondaire, dans la mesure où ils sont essentielle-

²⁰ André Breton, Prague, 1^{er} avril 1935; in *Manifestes du surréalisme*, op. cit., p. 272.

²¹ Pierre Mabilie, «Neuf par 4 et 5», *Hémisphères* (New York), vol. 2, n° 5, printemps 1945, p. 8. Mabilie se montre très au courant de la critique nouvelle et manifeste en même temps certaines réserves: «La critique marxiste, écrit-il, a récemment insisté sur le caractère instrumental des abstractions qu'utilise la pensée, elle a rappelé à l'homme pour le rassurer qu'il en était l'auteur, et tous les efforts ont été faits pour démontrer les phases de leur fabrication au cours de l'évolution séculaire. Malgré cela, nous ne sommes pas pleinement tranquillisés. Aujourd'hui comme hier les signes nous semblent dotés d'une existence autonome, d'une puissance propre, d'un rôle directeur supérieur [...]» (p. 10).

²² René Major, *Rêver l'autre*, «La psychanalyse prise au mot», 1977, pp. 128-136.

ment à leurs yeux des «conséquences» plutôt que des «buts» qui soient justifiables par une quelconque «intention»²³.

L'essentiel, c'est de prendre certaines pièces de Gauvreau comme objets, des objets qui n'ont pas de sujets préalables. Lire là-dessus Borduas:

Abstraction plastique: désigne les objets volontairement constructifs dans une forme régularisée.

Abstraction baroque: fut proposé pour désigner les objets sans souci d'ordonnance, non nécessairement sans ordre [...].

Automatisme mécanique: produit par des moyens strictement physiques, plissage, grattage, frottements, dépôts, fumage, gravitation, rotation, etc. Les objets ainsi obtenus possèdent les qualités plastiques universelles (les mêmes nécessités physiques façonnent la matière). Ces objets sont peu révélateurs de la personnalité de leur auteur²⁴.

C'est toute cette vision de l'art objet, objet dont on tire ou ne tire pas de sens, qui fonde la démarche des Automatistes et, notamment, celle de Gauvreau comme dramaturge. Qu'on en juge entre autres par le programme de leur dernière exposition de groupe, «La matière chante»:

Seront reconnus cosmiques et éligibles tous les objets conçus et exécutés directement et simultanément sous le signe de l'ACCIDENT. (De l'accident qui donne la note exacte du chant de la matière [...])²⁵

* * *

²³ Voir Paul-Émile Borduas, *op. cit.*, pp. 158, 190 et 447.

²⁴ *Ibid.*, pp. 299-302.

²⁵ Claude Gauvreau [et Paul-Émile Borduas], «La matière chante», in Paul-Émile Borduas, *op. cit.*, p. 633.

Je termine par une anecdote qui vous décrira comment j'ai appris à lire certains objets automatistes comme on reçoit une «claque sur la gueule».

J'ai téléphoné à Claude Gauvreau au lendemain de la défection de certains membres du groupe Zéro lors de la création de *la Charge de l'original épormyable*; je voulais lui dire ma solidarité. Il profita de cette communication pour se plaindre de n'avoir pas reçu le chèque devant couvrir les droits de sa collaboration au numéro spécial de *la Barre du jour* sur les Automatistes, numéro qui venait de paraître et pour lequel j'avais agi comme collaborateur et, à l'occasion, comme intermédiaire. J'essayai de le rassurer. Il m'affirma qu'on ne voulait pas le payer. Puis qu'on lui avait volé son chèque. Il se mit enfin à m'enguirlander en langage exploréen. J'entendais surgir les sons et quelques images fugaces avec une vigueur épouvantable et absolument superbe.

J'étais abasourdi puisque je savais qu'il avait été payé ou qu'il allait l'être sous peu; de toutes façons je n'avais rien à voir avec la gestion de la revue. Mais, cette fois-là, à cause du ton, du rythme, de quelques images qui me concernaient sans équivoque, je pense avoir compris non seulement ce qui pouvait s'exprimer à travers ce langage mais la façon même avec laquelle fonctionnait cette créativité. L'auteur signa sa tirade par son numéro de téléphone, comme pour me dire qu'il ne coupait pas définitivement.

Comme quoi les praticiens du langage exploréen semblent bien tenir à être entendus. Certes ils parlent en termes d'«objets» et la manipulation sur scène de ces objets semble relever d'abord d'une physique, mais il s'agit d'«objets» ayant valeur de sondes; ils agitent directement le fond de la mémoire. Celle des dramaturges, celle des comédiens et comédiennes, la nôtre.

Jean-Pierre Ryngaert

Les risques de la conversation

(*Le jour se lève, Léopold*¹, de Serge Valletti²)

Dans *Léopold*, engager la conversation est un risque majeur. Commander une bière peut s'avérer une grave erreur. Quitter l'espace d'une nuit la chaise longue où l'on berce sa maladie en se faisant raconter le mariage auquel on n'a pas été invité la veille, devient cause de mort. Valletti aime les mots, mais il expose ses personnages à leurs dangers avec une insistance maniaque. Quand ça dérape, le vieux piège du langage (rouillé, j'en conviens, mais il faut entendre comme Valletti l'huile) se referme sur eux. S'ils avaient su, tous, ce que parler veut dire, probablement qu'ils se seraient tus. Mais ils renoncent au silence, n'échappent pas à la tentation de la conversation, au plaisir anodin de poser une question ou d'avancer une réponse. Peut-être ne savent-ils pas ce qu'ils attendent en retour, sinon Suzy éviterait de demander quelle est la cause de la panne de l'aspiro, et Meredick ne chercherait pas à savoir quels invités il y avait à la noce et combien de fois Suzy a dansé

¹ Créé au Centre dramatique des Alpes en octobre 1988, le spectacle a tourné et a été notamment présenté au Théâtre de la Tempête en janvier-février 1989.

² Depuis près de vingt ans qu'il écrit, Serge Valletti n'avait pas encore été publié, et c'est toujours lui qui avait interprété et mis en scène ses textes, en Avignon, à l'Athénée, à Dejazet. Voici qu'il sort *Le jour se lève, Léopold* et *Souvenirs assassins* chez Bourgeois. Chantal Morel inaugure sa co-direction du Centre Dramatique des Alpes à Grenoble en mettant en scène *Léopold*, avec neuf acteurs. Pendant ce temps, Valletti joue *Souvenirs assassins* au Petit Athénée. Triple événement qui confirme Valletti auteur, et qui donne à entendre des textes aux dialogues étranges, des conversations d'une logique douloureuse qui, en dérive, hésitent entre le burlesque le plus fou et une douleur lancinante, comme si, au coeur du rire (et on rit beaucoup), restait la mémoire de cicatrices anciennes, de vieilles douleurs et d'une perte irréparable: celle de l'enfance.

avec Le Mailleur. «On dit Élise ou Élice?», demande Bastien que Meredick appelle Pastille sans que l'on sache jamais pourquoi, pas plus qu'on ne saura ce que c'est que ces restes de cola que Mme Lauzun leur a envoyé après la noce. Car ça parle et ça communique entre eux, les personnages, et nous sommes bien après Beckett, même si son ombre traverse parfois la représentation. Mais c'est à nous, lecteurs ou spectateurs, de nous débrouiller avec les écheveaux d'informations qui se dévident.

Car Valletti, qui aime les mots et leur pléthore, nous submerge d'informations. Dans *Léopold*, elles sont toutes mises sur le même plan, celles qui seraient nécessaires à la compréhension de la fable, comme celles qui semblent relever de l'écume inutile du bavardage privé. La pièce avance sur cette inutilité même, ou plutôt sur la vague de ce trop plein. Car l'auteur ne nous refait pas le coup de «ils parlent pour passer le temps ou pour oublier la condition humaine». Non, ils parlent parce qu'ils ont des choses à se dire, essentielles ou pas essentielles. Pour dire que Léopold doit acheter des oeufs frais pour midi, qu'un honnête commerçant (provisoire) ne peut pas surveiller tous les camions de livraison, surtout quand ils viennent de Nouvelle-Zélande, que Meredick est jaloux de Suzy. Et quand ils n'ont plus personne à qui parler, ils parlent à leur chien, ou plutôt à leur chien mort, comme le fait Lemarhi. (Comment, en effet, le nouveau chien aurait-il pris de n'être que le successeur du chien précédent?) Personne ne voit vraiment la différence, pourvu que l'on mette la même conviction à menacer le chien d'être mangé, comme en Chine. À nous, toujours, de nous y retrouver dans le capharnaüm des vraies urgences et des fausses pistes. La dramaturgie fonctionne donc sur deux régimes. Parfois, nous n'en savons pas assez: sur un surnom, une situation, un événement passé, un statut social, un âge. Valletti trahit la règle d'or des dramaturges raisonnables, qui consiste à faire dire aux personnages ce que les spectateurs devraient entendre. Privés de ce qui se passe pour essentiel dans la conversation, comme disent les linguistes, nous en sommes réduits aux conjectures. En enfermant les personnages dans leurs conversations très privées, Valletti nous attribue le statut inconfortable de celui qui débarque dans le cercle de famille ou qui surprend un dialogue intime entre ses voisins de restaurant. Nous ne saurons jamais (à moins de l'inventer, et bien sûr c'est une bonne piste) de quoi souffre Meredick, pourquoi il en veut tant à Le

Mailleur à propos de ce qu'il devait toucher ou ne pas toucher, pourquoi Léopold travaille pour ses amis. Nous ne savons pas exactement qui habite ce cabanon qui pourrait être près de Marseille mais aussi bien sur une île déserte, quelle est la tournée que Nelly et l'ingénieur vont faire avec leur minable numéro de music-hall. Nous sommes le tiers exclu, privé du bon référent, et il faut nous en accommoder. Solution très acceptable, puisque, d'un autre côté, nous en savons trop, et même beaucoup trop. En contrepoint à ce désert de l'information pure, une accumulation de détails nous rend les personnages immédiatement familiers. Même quand nous ne savons pas qui ils sont, nous avons une somme de renseignements sur la panne de leur aspirateur, et nous pouvons comprendre à quel point c'est ennuyeux, peut-être pour avoir été dans le même cas: «Il a dit, moi je ne sais pas ce qu'il a dit, c'est certain. Il a dit aussi, pour pas que si jamais c'est de l'huile qui se fout dans le paquet, là tu sais où c'est gris et gros... Le sac, quoi! Ça en fout partout à l'intérieur et ça risque de faire tête-bêche à l'intérieur. Et de tout casser»³.

Nous ne savons pas exactement de quelle maladie souffre Meredick (à moins que ce ne soit du mal d'amour) mais nous savons qu'il a regardé dans le dictionnaire pour essayer de comprendre ce que le médecin lui avait dit: «Ils (les fils) se décomposent à l'intérieur et deviennent comme des vers... Morts... c'est inscrit... Je l'ai lu... Ils... C'est de la décomposition, voir Compost»⁴.

Le régime bizarre que nous subissons est celui de la douche écosaisse: tour à tour sous-informés et surinformés, nous renonçons au tri conscient pour nous abandonner au plaisir de celui qui écoute derrière une cloison et qui, même s'il n'a jamais rencontré ses voisins, n'ignore rien de leur intimité. À la fois proches et lointains, les personnages nous intéressent parce qu'ils ont les mêmes problèmes que nous, notamment avec la conversation, et que le dialogue qui défile n'emprunte jamais les habits empestés et peu convenus du *bon* dialogue de théâtre.

³ *Le jour se lève, Léopold*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1988, pp. 23-24.

⁴ *Ibid.*, p. 39.

Pourtant, nous sommes bien au théâtre, et sur ce fumier de mots des fables se construisent, du désordre apparent naît un ordre possible, des rapports de force, des émotions, une histoire d'amour. Parleur impénitent, Meredick meurt en ayant *tout dit*, sauf à Suzy qu'il l'aimait. L'aveu, cette figure traditionnelle du théâtre, n'est même pas repoussé, il est impossible et jamais envisagé. Comment pourrait-il l'être, puisque l'espace de la parole est *occupé* et comme saturé par toutes les urgences et les scories de ce qu'on se dit au jour le jour, de ce qu'il est urgent de se dire pour être sûr que le courant passe. Ce qui serait essentiel à dire (mais de quel droit est-ce que j'en décide ainsi?) n'est jamais formulé, ou s'il l'est, il faut être aux aguets pour le surprendre dans un creux de la conversation. Le talent de Valletti dialoguiste est de ne pas construire le dialogue adéquat à la conversation, mais de s'autoriser toutes les dérives:

Qu'il pleut sans interruption depuis dix jours que les camions sont bloqués Dieu sait où à cause des transformateurs qu'ils posent dans les routes qui viennent ici, que quand il pleut, les moules et les autres, les clams, ça sent, elles sentent, bien qu'elles soient dans l'eau, raison de plus! Qu'on les sort de là elles mettent un temps à crever. Vous vous rendez pas compte de ce vous dites sans savoir [...] ⁵.

Les événements *dramatiques* (car il y en a) arrivent comme par mégarde et en catimini, jamais au bon moment et ils sont rarement *parlés* par la bonne personne. Calberson ne dit rien de sa nuit de noces ratée, c'est Suzy qui imagine Èlise (et qui se raconte en même temps) enfilant — peut-être — une nuisette de soie avant de se glisser dans le lit conjugal. La vérité, on le saura plus tard et accidentellement, c'est qu'Èlise a pris le car au petit matin, une valise à la main, pendant que son nouveau mari, Calberson, joue les bouche-trous dans le numéro de music-hall. De la même façon, Meredick meurt en douce (tout au moins dans le texte, me semble-t-il), pendant le même numéro de music-hall éculé, et ce qui est parlé c'est la frustration de l'Ingénieur qui ne recueille pas les lauriers du succès qu'il espérait. Le show lui est volé par un personnage qui tout

⁵ *Ibid.*, p. 50.

LES RISQUES DE LA CONVERSATION / 385

à coup, en fait vraiment trop; il meurt alors que nul ne s'y attendait et que bien peu croyaient à la réalité de sa maladie.

La parole «à côté», les montages conversationnels et les dialogues lacunaires sont à la source, depuis longtemps, de dramaturgies comme celle de Michel Vinaver. Serge Valletti, lui, est un incorrigible bavard qui ne se satisfait que de l'abondance de mots. Pourtant, même quand il semble saturer l'espace de la parole, il ne dit pas tout et le texte se dévide comme s'il avait renoncé à choisir ce qu'il disait. Sa réussite naît du fait que tout s'ordonne quand même, y compris les dérives apparemment les moins contrôlées.

Perpétuellement flottant, le sens ne se construit qu'avec l'indispensable complicité du spectateur. Le dialogue est syncopé comme du jazz, routinier comme les échanges de clowns et des duettistes de music-hall, drôle en-soi et pour soi. Il ne donne jamais l'apparence d'appartenir à un ensemble cohérent ordonné par une fable. Il va son chemin en faisant flèche de tout bois, et comme par mégarde, la pièce de théâtre se construit, à coups de ratages, de coq-à-l'âne, de dérives et d'incompréhensions, bref, de conversations.

Louis Francoeur

Du lisible au visible

Que notre théâtre témoigne d'importantes mutations dans la culture québécoise contemporaine, nous n'avons pour nous en persuader qu'à observer le sort que sa propre structure sémiotique réserve aujourd'hui aux signes verbaux. Fait sans précédent dans l'histoire de la culture occidentale, la parole dramatique a cessé, depuis peu, d'engendrer le monde. Comme la culture qui le créait et qui, en quelque sorte était créée par lui, le théâtre québécois, en effet, depuis ses origines, proposait inlassablement un même univers dont l'ordre était assuré par la logique du langage verbal. De Toupin à Dubé et à Tremblay, la parole, souvent accusatrice, était néanmoins salvatrice. Ne dépassant jamais les limites de l'univers dont elle établissait elle-même les règles et les conditions d'existence, elle donnait accès à la mémoire de Phèdre et au souvenir de Prométhée pour l'explication décisive de notre inhumaine condition. Notre théâtre était la parfaite illustration d'une culture dans laquelle la parole poétique, souveraine, se faisait l'organisatrice fondamentale des idéologies. L'oeil et le geste avaient été réduits à une pure fonction ancillaire. Mais ne voyons-nous pas aujourd'hui que cet ordre que nous croyions immuable n'est plus? N'entendons-nous pas, au loin, les chants de Carmen couvrir, pour notre confort, la plainte exaspérante d'Électre? N'apercevons-nous pas déjà, sous notre fenêtre, la séguedille se déployer, pour notre édification, sur les pas expiatoires d'Antigone?

Depuis plus de deux mille ans, la culture occidentale créait, à notre insu, son propre chaos et ouvrait le passage du *logos* au *phaneron*, du lisible au visible. Heureusement pour nous et pour notre postérité, ce changement radical dans l'utilisation des signes culturels dramatiques pourra être observé par la sémiotique de la culture. Elle le fera d'abord de l'intérieur puis, d'un point de vue externe, celui du métasystème qu'elle utilise pour décrire cette mutation.

Lorsqu'elle est vue de l'intérieur, la culture est conçue par les membres qui l'ont en partage comme un territoire bien délimité, fermé même, auquel s'opposent, comme par une nécessité intrinsèque, tous les faits de l'activité humaine qui se situent en dehors d'elle. Ainsi, la notion de culture, de ce seul point de vue interne, est-elle indissociablement liée à ce que nous nommons, indépendamment de toute axiologie, la non-culture¹. Ce qui à l'instant vient d'être affirmé pour la culture considérée comme une totalité, doit l'être tout autant pour tous les éléments qui la composent et, singulièrement, pour le théâtre. Du coup, nous pouvons poser qu'un discours dramatique apparaîtra comme texte culturel, dans une culture comme la culture québécoise, au moment même où sa seule manifestation ne pourra plus être considérée comme suffisante pour qu'un tel discours dramatique devienne texte². Nous éviterons alors de tenir pour synonymes la notion de texte telle qu'elle est utilisée par la critique dramatique et celle proposée ici par la sémiotique de la culture, dans la mesure où ne seront retenus comme textes dramatiques que les discours qui seront porteurs d'une fonction sociale déterminée et d'une signification intégrale, comme être un texte dramatique ici, maintenant, pour nous. Il existe, en effet, un lieu et un mécanisme culturels qui définissent le texte et le non-texte et, en l'occurrence, ce qui, dans la culture québécoise, est considéré comme du théâtre et ce qui ne l'est pas. Impossible dès lors d'analyser un texte dramatique indépendamment de l'interprète collectif en fonction duquel il est organisé et qui, en quelque sorte, le crée³. Si notre culture, de par ses composantes idéologiques, sociologiques, psychologiques ou autres, a permis dans le passé et permettra encore dans l'avenir la production d'un type de texte dramatique, elle a interdit et en interdira d'autres, pour des raisons différentes et, parfois, pour les mêmes, comme ce fut le cas jadis pour l'oeuvre dramatique de Claude Gauvreau ou comme nous pouvons l'observer présentement quand ses porte-parole «autorisés» cherchent naïvement dans le «post-

¹ V.V. Ivanov et al., «Thèses pour l'étude sémiotique des cultures», *Recherches internationales*, 81, 1974, p. 125.

² J.M. Lotman et A.M. Pjatigorskij, «Le texte et la fonction», *Semiotica*, 2, 1969, p. 208.

³ Louis Francoeur, *les Signes s'envolent*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1985, p. 214.

référendaire» ou dans le «multiculturalisme» une explication plausible à un certain langage dramatique illustré par le Théâtre Repère ou par Carbone 14. Dans ces derniers cas, notre culture, du point de vue qui est le sien, ne retrouve pas la logique du monde que lui assurait auparavant la transcendance de la parole souveraine. Elle ne reconnaît pas l'ordre des choses qu'Eschyle avait instauré par la magie de la parole des dieux, elle se sent impuissante, dans ce nouveau langage, à s'approprier le passé, à expliquer le présent, à prévoir l'avenir comme elle s'était habituée à le faire jusqu'ici. En un mot, notre culture, rejetant tout ce qui lui est opposé ou étranger, entend poursuivre, aujourd'hui encore, pour sa survie, la sémiosis verbale inaugurée il y a plus de deux mille ans. On ne s'étonnera donc pas que ses manifestations ne diffèrent guère de ce dont la culture occidentale s'était toujours efforcée de nous persuader. Michel Tremblay en était lui-même conscient, qui écrivait dans le programme du Rideau Vert de 1968, au moment de la création des *Belles-Soeurs*: «On comprendra que cette pièce était impensable autrement qu'en joual». Loin de proposer une nouvelle dramaturgie, Tremblay était, par la transcendance qu'il reconnaissait à la langue, la parfaite incarnation de la tradition dramatique d'Occident. La grandeur du chant des *Belles-Soeurs* résidait tout entière dans une langue dont la tragique poésie évoquait, pour nous, comme en un lointain mais familier écho, celle du chœur des captives troyennes implorant la Muse: «Chante Ilion, ô Muse, que son nouveau destin inspire un chant funèbre à ta voix déplorée. Oui, je veux entonner une ode pour Troie»⁴. Vue de l'intérieur de la culture occidentale, la querelle que suscita la pièce de Michel Tremblay n'aurait pas dû dépasser les frontières d'un territoire habitué depuis Vaugelas à se voir définir les règles de la bienséance dans l'usage de la langue souveraine.

Car la conception que notre culture se faisait de son théâtre demeurerait inchangée. Elle se plaisait toujours à y voir un même système sémiotique hétérogène dont les éléments constitutifs, linguistiques et iconiques, obligatoirement présents, sont mis au service des messages syncrétiques. Elle ne décelait aucune redondance entre les deux types de langage mais elle y remarquait plutôt une complémentarité et surtout un

⁴ Euripide, *les Troyennes*, trad. L. Parmentier et Henri Grégoire, Paris, Société d'édition «Les Belles Lettres», 1959, pp.512-515.

type de relation hiérarchisée. L'un livre une information qui ne saurait être transmise de façon intégrale par l'autre et réciproquement. Particulièrement, elle observait entre eux une relation d'interprétance qui assure la cohérence de leurs rapports. En effet, les signes iconiques ne peuvent, de toute évidence, se commenter eux-mêmes; ils ne peuvent davantage commenter ceux de la langue. Les signes linguistiques, en revanche, sont théoriquement aptes à interpréter tous les signes iconiques et, par mode de métalangage, à s'interpréter eux-mêmes. Cette transcendance linguistique exercée sur toutes les autres formes de langage assurait à notre culture, depuis les temps homériques, un mode de connaissance du monde naturel essentiellement fondé sur l'inférence de type linguistique. Dans le processus d'interprétation sémiotique où les pensées-signes s'interprètent les unes dans les autres, le lisible donnait sens au visible et en assurait la compréhension d'une triple manière, soit par abduction, soit par induction, soit, enfin, par déduction. Les deux dernières inférences, que nous pouvons retrouver dans plusieurs types de discours culturels, scientifiques, logiques ou philosophiques, sont bien connues des chercheurs qui ont toujours vu dans la langue le moyen privilégié d'énoncer leurs syllogismes.

Qu'il suffise donc de rappeler dans les grandes lignes leur fonctionnement respectif. La déduction relève de ce que nous pouvons appeler l'inférence *explicative*. Il s'agit de cette sorte de raisonnement dans lequel les faits rapportés dans la conclusion sont déjà impliqués dans les prémisses, sans être explicites. En conséquence, ils ne seront pas remarqués tant que l'inférence ne sera pas achevée. Pour cette raison, le langage théâtral ne recourt pas à la déduction dans le processus génératif de la signification. L'induction et l'abduction, en revanche, s'opposent toutes deux au raisonnement déductif en ce que les faits résumés dans leurs conclusions ne comptent pas parmi ceux qui sont mentionnés dans les prémisses: ce sont des faits différents. L'une et l'autre relèvent de l'inférence *ampliative*, celle par laquelle la pensée se développe. Dans l'induction, l'esprit procède d'une connaissance de l'échantillon à une connaissance du tout. Bref, d'un certain nombre de cas choisis au hasard, dont nous avons pu observer qu'une chose est vraie, nous inférons qu'elle l'est aussi pour l'ensemble de ces cas, pour toute la catégorie à laquelle ils appartiennent. Le hasard joue dans ce mode d'inférence un rôle prépondérant. Pour cette raison, le langage théâtral ne recourt pas à l'induction pour assurer la transmission de l'information. En revanche,

l'abduction, le troisième et dernier mode de raisonnement, en réalité le premier dans l'ordre logique et, malheureusement le moins connu⁵, fonde l'essence même du théâtre du *logos*. Située à l'origine de tout le processus intellectuel et artistique, l'inférence abductive est le moyen privilégié qu'ait trouvé notre culture pour créer l'univers dramatique. Ainsi, dans la pièce de Jean Babeau, *Ben-Ur*⁶, le personnage de Ben qui soliloque devant l'encyclopédie américaine qu'il vient de se procurer, tient un discours qui repose tout entier sur ce genre d'indifférence abductive:

Continuons l'encyclopédie... (sortant de l'encyclopédie ouverte un livre de bandes dessinées) Pis ça sert à rien de t'en faire accroire, Ben... Tu passeras jamais au travers si tu lis des comiques au lieu de te cultiver... J'aurais donc dû pas acheter ça, c'te encyclopédie-là... C'est tout écrit en anglais... Comment veux-tu que j'lise ça... J'aime mieux mes comiques.

Non seulement le discours linguistique de Ben accompagne-t-il son activité gestuelle qui consiste à dévoiler pour lui-même et pour les spectateurs le livre de bandes dessinées caché dans le premier tome de l'encyclopédie, mais il l'aide à surmonter sa culpabilité, favorise une plus juste appréhension de son identité culturelle et, surtout, permet-il à son esprit de s'orienter de façon décisive vers les souvenirs et les jeux de son enfance. L'énoncé «J'aime mieux mes comiques», constitue la conclusion de l'inférence abductive effectuée par Ben. Sans le savoir, bien entendu, Ben nous fait part d'un *cas*, d'un fait nouveau, curieux, inexplicable même, vraisemblablement pourtant, mais qui ne peut être autrement vérifié par les spectateurs. Ce *cas*, unique en son genre, devient pour ces spectateurs l'ouverture *inattendue* sur le monde merveilleux de Ben. Dans la culture du *logos*, ce type d'inférence était, en réalité, la seule opération logique qui permettait au dramaturge de poser un univers dans lequel l'homme jouissait encore de quelque liberté dans le choix des objets qui rendaient sa condition moins inhumaine. Il pouvait même, à sa convenance, les détruire: «J'vas vous faire disparaître...J'vas vous rayer de

⁵ Charles S. Peirce, *Collected Papers*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1965, 5.171.

⁶ Jean Barbeau, *Ben-Ur*, Montréal, Leméac.

la surface de la terre...», énonce Ben, en détruisant ses livres de bandes dessinées. «Moi, j'suis fatigué...J'vas me coucher...» De fait, il ira, comme son père jadis, s'étendre sur le divan pour y dormir. Rien n'a changé dans la condition *héroïque* de Ben, pas plus, au reste, que dans le destin émouvant de la Geneviève d'*Au retour des oies blanches* ou dans la tragique situation de l'Albertine de Tremblay. Rien n'a été affecté et, pourtant, tout espoir nous était encore permis dès lors que l'inférence abductive pouvait nous servir de recours ultime pour la création, l'instant de la parole, d'un paradis que nous croyions perdu.

Car, si dans notre culture la logique de l'inférence abductive possède cette vertu irremplaçable de pouvoir créer des mondes fictifs aussi réels que le réel, c'est parce que nos dramaturges ont appris à nommer les choses que leurs sens percevaient. Ils ont cru qu'en nommant ainsi les êtres, non seulement parviendraient-ils à ordonner l'univers mais encore seraient-ils en mesure de créer leur propre monde, et le nôtre. C'était du moins ainsi qu'on avait défini le langage verbal comme véhicule de l'inférence abductive. En disant le monde, nos dramaturges croyaient, comme on leur avait enseigné depuis longtemps, le réinventer⁷. Du reste, ne le découvraient-ils pas, ce langage, dans les habits mêmes que la logique de la langue avait coupés pour le présenter à leur public? De la *Poétique* d'Aristote à la *Grammaire* de Port-Royal à la *Linguistique cartésienne* de Noam Chomsky, on a inlassablement énoncé que le processus et le système linguistiques se présentaient dans un parfait parallélisme avec le processus et le système logique⁸. Faut-il nous étonner, aujourd'hui, que de Sophocle à Jean Racine à Marcel Dubé et à Jacques Ferron, la performance dramatique de chaque auteur, comme mue par une nécessité intérieure, ait eu recours à la compétence linguistique pour assurer la logique de son univers. La langue de nos dramaturges leur permettait de recréer chaque fois le monde, en le soumettant à l'ordre logique de ses propres catégories conceptuelles⁹. Ceci était particulièrement pertinent pour les catégories de l'espace et du temps.

⁷ Claude Hagège, *l'Homme de paroles*, Paris, Fayard, 1985, pp. 129-130.

⁸ *Ibid.*, p. 143.

⁹ *Ibid.*, p. 145.

La parole dramatique, en mentionnant le temps réel, se l'approprie pour le transformer en mesure de son propre temps intérieur, comme le faisait le fils dans la pièce de Jean-Claude Germain, *Diguidi, ha!ha!ha!*

[...] nous autres, *astheure*, on s'entend ben...ça p'tête pas toujours été d'même, mais *astheure* on s'entend ben... (Un temps.) *Astheure*...parce qu'avant...mon père *stait* un lâche, *stait* tellement un lâche qu'y a rien qu'y *aurait pu* l'empêcher d'être un lâche.

Seule la parole pouvait ici, par la distribution de la logique temporelle, la logique qui s'appuie sur les formes verbales au passé et au présent de l'indicatif tout autant que les adverbes temporels, permettre aux spectateurs d'avoir accès à l'irréel, au temps de la vie intérieure de la célèbre famille créée par les Enfants de Chénier.

D'un autre côté, nous devons nous souvenir avec quelle force mais aussi avec quelle frénésie la langue dramatique de Sauvageau créait dans *Wouf Wouf* des espaces utopiques dont les frontières étaient celles-là mêmes de son imaginaire linguistique¹⁰.

Un pape à Padoue
Tapotait de doux papous
Un pou pas papou
Tapotait des poux papous
Un pape à Padoue
Tapotait des Papineaux papous
Et papotait des papotages
Au papelin-pantin, pendu, pantois
Au tout petit poteau type
Au tout petit poteau type

Dans l'un et l'autre cas, la langue de nos dramaturges n'était pas simple instrument de découverte de la réalité spatio-temporelle, elle était,

¹⁰ Sauvageau, *Wouf Wouf*, Montréal, Leméac, 1970, p. 14.

pour chacun d'eux, pur moyen d'expression de leur vérité, comme l'avait été, de façon unique, celle d'Oedipe¹¹.

Fille du vieil aveugle, Antigone, où sommes-nous ici? De quel peuple est-ce le pays? [...] Allons!, ma fille, si tu vois un endroit où je puisse m'asseoir, soit en terre profane, soit dans l'enclos d'un dieu, arrête-moi et installe-moi là.

Voyons-nous, enfin, que l'espace réclamé par Oedipe ne peut lui être consenti que par la parole créatrice du dramaturge? Pour ce qui est du temps qui est le sien, on semblait savoir, bien avant que Freud ne le suggère, qu'il s'identifie avec celui de l'humanité pensante, donc parlante.

Considérée ainsi de l'intérieur, notre culture dramatique constitue un territoire bien délimité par l'usage qui s'y trouve fait de la langue, territoire auquel s'oppose, avons-nous dit, l'activité théâtrale qui se situerait en dehors, c'est-à-dire là où la langue ne parlerait plus du monde, là où elle ne créerait plus le monde, là, surtout, où l'ordre des mots ne refléterait plus l'ordre du monde. Depuis des siècles, en effet, la sémiosis qui permettait de saisir et d'exprimer le monde naturel en français s'effectuait toujours dans une même distribution fondamentale des signes dont le discours fameux de Rivarol proposait l'explication: «Le français nomme d'abord le sujet de la phrase, ensuite le verbe qui est l'action et enfin l'objet de cette action: *voilà la logique naturelle* à tous les hommes»¹². On aura compris que derrière cette logique naturelle qui s'était donné toutes les apparences de la conviction se dissimulait une idéologie dominante qui se plaisait à concevoir les dieux et les hommes comme des sujets, principes premiers de l'univers, qui voyaient leurs gestes et leurs actions comme nécessaires à l'organisation de la nature, sinon à sa réalisation, et qui, enfin, envisageraient le monde comme pur objet de leur activité dominatrice. *Sujet, verbe, objet*, l'ordre du monde était dans l'ordre des mots.

¹¹ Sophocle, *Oedipe à Colone*, texte établi par A. Dain et traduit par Paul Mazon, Paris, Société d'édition «Les Belles Lettres», 1960, v. 1-10.

¹² Antoine de Rivarol, *Discours sur l'universalité de la langue française*, LXV, Classiques Larousse, 1936, p. 49.

Qui oserait croire qu'un tel arrangement fût le fait du hasard? Toute cette activité dramatique allait s'inscrire dans une série culturelle, vaste domaine, où se côtoient, non pas dans le chaos, mais plutôt selon un principe d'organisation hiérarchique, des oeuvres aussi diverses que le sont celles de Toupin, de Dubé, de Loranger mais aussi celles de Tremblay, de Dubois ou de Laberge. La série culturelle, que nous observons depuis le début de cette étude, peut ainsi être définie comme un polysystème composé de plusieurs textes dramatiques qui ont pour caractéristiques communes d'être en interaction continue, à l'intérieur d'une hiérarchie avec croissance successive, dont le sommet est occupé par un système linguistique qui agit comme principe premier codant, et dont la durée du rôle structurant et la sphère de prégnance permettent de délimiter les coordonnées spatio-temporelles¹³.

Si cette série culturelle se voit ainsi caractérisée par la transcendance du code linguistique, c'est cependant dans chaque oeuvre dramatique particulière que nous en retrouvons la manifestation. L'observation pourra nous guider ici vers différentes classes de textes réunis dans cette série. Toutes sont, toutefois, dépendantes du même code linguistique. La première classe, que nous nommerons la classe du IL, en raison de la primauté de la dimension sémantique ou référentielle du texte, offre aux spectateurs un ensemble de signes, linguistiques et iconiques, dont la fonction consiste à représenter un univers auquel ils peuvent s'identifier. Dans une première approximation, nous pouvons loger dans cette classe les oeuvres de Dubé, par exemple, celles de Ferron, de Gurik ou de Languirand, et les premières pièces de Loranger. La seconde classe, celle du JE, possède une organisation syntaxique des signes qui confie à son énonciation même l'essentiel de sa signification. Dans cette classe, que nous pourrions qualifier de déictique, s'inscrit le monologue intérieur dramatique, comme l'ont traité Tremblay dans *la Duchesse de Langeais* et Barbeau dans *Ben-Ur*. La troisième classe, celle du TOI, regroupe des oeuvres dramatiques dont la fonction première est pragmatique. Il s'agit moins, dans ce cas, de représentant ou d'énonciation que d'action dramatique orientée vers la modification de l'ameuble-

¹³ Louis Francoeur, *op. cit.*, p. 70.

ment mental des spectateurs, étant entendu par ailleurs que les deux premières dimensions ne peuvent être entièrement ignorées. *Médium saignant* et *Double Jeu* de Loranger appartiennent à cette classe. Toutes les combinaisons sont encore possibles entre ces trois personnes linguistiques fondamentales et leurs classes, comme par exemple dans *les Beaux Dimanches* où le discours d'Olivier (classe 3 du TOI) enchâssé dans un texte référentiel (classe 1 du IL) donne naissance à une nouvelle classe, celle du VOUS. Autre combinaison dans *les Belles-Soeurs* et dans *Diguidi, diguidi, ha!ha!ha!* où alternent des éléments monologiques (classe 2 du JE) et des éléments référentiels (classe 1 du IL) pour créer la classe du NOUS.

Cette sémosis, ou interprétation sémiotique des signes à l'oeuvre dans cette série culturelle, pourrait, théoriquement du moins, se poursuivre indéfiniment. L'observation de la création dramatique présente au Québec confirme, au reste, l'incontestable domination de la structure linguistique sur toute autre forme de langage. Toutefois, des manifestations dramatiques, d'abord marginales puis, maintenant, de plus en plus nombreuses, sont apparues sur nos scènes, qui offrent aux spectateurs, pour leur plaisir mais aussi pour leur étonnement, une imprévisible organisation de signes. Pour la première fois, peut-être, depuis les tragiques du siècle de Louis XIV, la structure linguistique *sujet, verbe, objet*, cède le pas à un système dramatique tout à fait opposé, dont l'ordre logique serait plutôt celui qui présente d'abord l'objet, puis l'action de cet objet et, enfin, le sujet passif de l'action, l'être humain. Cet objet nous est d'abord donné à voir, pour ensuite s'animer, non pas sous l'action de l'homme, mais plutôt comme mû par sa propre force intérieure. Dans l'irrépressible mouvement de l'objet, le sujet, autrefois souverain comme la langue qu'il parlait, se trouve maintenant emporté.

Faut-il nous étonner de cette radicale transformation des signes dramatiques? Il eût fallu prévoir une telle mutation. Depuis l'instant même où la série culturelle d'obédience linguistique était créée pour comprendre et dire le monde, à sa manière, elle était condamnée à engendrer ce qui, pour elle, devait être conçu comme de la non-culture. Face à la culture du *logos*, il était inévitable que se dresse, un jour, une culture du *phaneron*: la frontière du lisible se confond, ici, avec celle du visible. Nous l'avions, sans doute, oublié. La sémiotique de la culture

nous avait pourtant enseigné que l'organisation linguistique du langage dramatique créait son propre chaos, qui lui appartenait en propre et n'appartenait qu'à elle¹⁴. Ce que nous dévoile le nouveau théâtre québécois et, au reste, tout le théâtre occidental, ce n'est donc pas l'existence d'une non-culture ou d'une contre-culture. Encore un coup, nous savions déjà que la culture vit de l'opposition avec ce qui lui est extérieur et nous n'ignorions pas qu'elle en éprouve un besoin essentiel pour sa propre survie. Car, si de l'intérieur de la culture du *logos*, il se trouve encore des spectateurs et de trop nombreux critiques pour penser que ces nouvelles manifestations dramaturgiques sont des phénomènes de l'inorganisé, de la contre-culture, la sémiotique, en tant que métasystème de description des signes théâtraux, y voit plutôt la révélation d'un monde culturel *autrement organisé*. L'extension de la sphère culturelle du *logos* devait nécessairement mener à la sphère paraculturelle du *phaneron*. Ainsi, une autre série culturelle devait apparaître dans laquelle le rôle purement ancillaire de la parole n'offrait plus le même espace au déploiement de l'inférence abductive. Place, donc, à l'iconicité! Place au langage des sourds-muets! L'ordre du monde qui est, de cette façon, représenté sur scène, pour être nouveau, n'en n'est pas moins aussi naturel que le premier. Condillac n'avait-il pas déjà noté que les sourds-muets expriment leur pensée dans l'ordre de la gesticulation de l'action?¹⁵ L'antériorité chronologique des noms, et des objets qu'ils désignent, est suivie par l'expression de l'action dans les gestes puis par le sujet qui parle. Nouvel ordre des mots, nouvel arrangement du monde: *objet*, *verbe*, *sujet*, soit exactement l'inverse de la structure que l'on avait crue canonique. Si le «naturel» de type linguistique nommait l'agent en premier, le «naturel» de type spatial propose d'abord ce qui crée l'espace, c'est-à-dire l'objet. Pour qui a vu *Vinci* de Robert Lepage, le train électrique, par exemple, a d'abord été l'objet de curiosité, immobile, avant de s'animer par sa propre force. *Pour en finir une fois pour toutes avec Carmen* offrait aussi à la contemplation des spectateurs cette machine, d'abord immobile, qui ensuite devenait personnage parmi les personnages, sorte d'héroïne épique protéiforme des temps modernes. La métamorphose du derrick en affût de canon n'avait pas, pour être comprise, à être

¹⁴ V.V. Ivanov et al., *op. cit.*, pp. 126-127.

¹⁵ Claude Hagège, *op. cit.*, p. 171.

traduite dans des signes linguistiques. Sa seule existence comme signe iconique suffisait à créer un nouveau type d'inférence abductive. La conscience de la dérision de la séguedille face au monstre de fer devenait l'unique moyen d'échapper à notre condition inhumaine. En nous présentant ce nouveau *cas*, le théâtre nous proposait une logique inédite et nous octroyait un sursis.

On aura compris que dans cette nouvelle série culturelle, le *logos* se manifeste de manière particulière dans le rôle qui lui est assigné dans l'ensemble des signes théâtraux. Loin d'occuper la place prépondérante qu'il lui était réservée dans la série précédente, tantôt il sera relégué à la fonction ancillaire d'accessoire, comme le seraient le costume ou la canne d'un personnage, tantôt il se fera décor quand il sera retenu pour sa seule beauté sonore, comme le sera l'utilisation de l'italien ou du chinois, tantôt il se contentera d'être un sous-titre, légende disons-nous, du latin *legendum* qui signifie *qui doit être lu*, qui doit être lu pour comprendre l'image, *Big Ben* ou *Virgin and Child with St. Ann*, pour ceux et celles qui ont préféré emprunter d'autres sentiers que ceux qui mènent à Londres et à sa National Gallery. Ce retrait du *logos*¹⁶ aura permis d'entendre le langage du *phaneron*, parole inédite d'objets et de musique, poésie neuve née du rythme même des objets, écologie d'un paysage sonore encore inconnu, écriture d'ombre et de lumière, source d'émotions inattendues. L'âme est aussi dans l'oeil.

Qu'avons-nous à regretter? Le théâtre du *logos* est riche, il est vrai, de tout le passé de l'humanité. À n'importe quel moment de leur histoire, personnelle ou collective, auteurs et spectateurs, puisant dans cet héritage commun, retrouveront un ordre du monde qui les rassurera devant l'inévitable assaut du destin. Cet ordre n'est plus unique. Un autre aujourd'hui apparaît, qui représente un nouvel état de la culture québécoise, comme du reste de toute la culture occidentale. La primauté de l'objet force le regard vers le devenir.

¹⁶ George Steiner, *Dans le château de Barbe-Bleue*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1971, pp. 126-128.

Pierre Gobin

Pour une analyse hétérologique de la dramaturgie québécoise

Si l'on examine un corpus québécois un peu étendu, on ne manque pas d'être frappé par une tension presque constante qui s'y manifeste entre le besoin d'affirmation de l'identité (de la part des personnages, mais aussi dans l'«inconscient» des textes) et la difficulté de cette affirmation. En termes actantiels «classiques», cela pourrait se traduire par une confrontation entre *protagoniste* et *antagoniste*, encore que ces deux instances demeurent souvent diffuses; en termes existentiels, on pourrait y voir un «agon» entre l'*être-pour-soi* et le *pour-autrui*, avec son corrélat, la difficile démarche vers l'authenticité nuancée par la réduction au geste ou l'abolition dans l'acte¹; en termes psychologiques, sociologiques et même esthétiques, on serait tenté d'y rechercher un effet de multiples aliénations, et j'ai moi-même essayé d'en déceler les sites et les figures à travers des mises en scène de l'«*autre scène*». Cependant presque toutes les réflexions consacrées aux jeux du Même et de l'Autre viennent buter sur les limites des systèmes de référence ou d'expression. C'est à partir de tentatives pour inventorier de telles butées (relevé de *champs hétérogènes*), et pour en problématiser, sinon théoriser, les implications (*discours* hétérologiques) que je voudrais revenir sur le corpus qui nous intéresse². C'est, je crois, à la rencontre du non-

¹ La réduction complète au geste ferait basculer le théâtre vers un jeu de marionnettes «pur» et gratuit, le passage à l'acte bouclerait la fable dramatique, à travers ce que j'appelle l'*effet Pinocchio*, si visible dans les répertoires engagés.

² Je me suis efforcé de considérer un ensemble de travaux qui se réclament de l'hétérologie, et notamment ceux de Georges Bataille, de Mikhail Bakhtine, de Michel de Certeau, ainsi que de textes qui explorent la notion de limite, par exemple ceux de Georges Blanchot, d'Emmanuel Levinas, de Philippe Sollers pour ne pas citer des «classiques» tels que Pascal, Kierkegaard, Mallarmé, Nietzsche ou

pensable (hors-système) et du pensé ou de l'accepté (dans le système) souvent perçus respectivement comme *impossible* et comme *réel* — alors que, comme le montre bien Clément Rosset, «le réel» relève de «l'idiotie» et que son/ses double/s est/sont aussi problématisable/s — que s'élabore la création des biens symboliques. Cette création procède par actualisation/modélisation/figuration³ ici, *maintenant, par personnages*. Mais elle convoque nécessairement l'ailleurs et le nulle-part (mythe et utopie), l'intempestif et le non-avenue (prophétie, uchronie), l'autre impropre ou fantasmé (dénégation du *pas-moi*, pas nous-mêmes). Le rassurant se nourrit donc du scandaleux, le quotidien de l'insolite. L'appropriation et l'*histoire* spécifiques postulent la menace aliénante et la promesse déréalisante parce qu'eschatologique. Mais le refus de l'appropriation, tout comme le déni de l'aliénation, conduit à la perte de contrôle (démence, «folie»,) à l'abandon du «travail symbolisant», ou, ce qui est

Derrida, ni bien sûr les «praticiens» de l'hétérogène.

Je suis redevable à de nombreux collègues de leurs stimulantes interventions ou suggestions: outre celles du regretté André Belleau, les plus fécondes pour moi sont dues aux collègues ayant participé au colloque de Kingston en octobre 1988, dont les textes sont en cours de publication.

J'ai moi-même dans une réflexion complémentaire au présent travail (surtout à partir de G. Bataille) bricolé un modèle, paradoxal bien sûr, des constellations génériques pour distribuer les textes de théâtre et même d'autres productions symboliques en fonction des rapports de l'imaginaire et du mimétique; («De la transhistoricité des genres non canoniques», dans *Renouvellements dans la théorie de l'histoire littéraire*, éd. Éva Kushner, Ottawa - Société Royale/A.I.L.C. 1982); je travaille en outre, à partir de corpus essentiellement français des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles, à l'examen des modalités du carnavalesque (*Sots et Solies: morosophes et fous*) d'une part, de l'onirique (*l'innocence pastorale: bergères extrasensibles et bergers extravagants*) d'autre part.

³ Elle est donc susceptible d'une étude sémiologique exercée sur les signifiants, ou d'une analyse indicielle, iconique et symbolique, ou encore d'une typologie/topologie; elle est aussi propre à une réalisation concrète ou spectaculaire, plus ou moins «située» en termes «statiques», et plus ou moins «dynamisable» ou «rythmée» selon les formes artistiques.

plus fréquent, à la suppression d'un tel travail («ajustement» parfait au «réel» ou *homogénéisation* du «bon sujet», refoulement, voire aphasie)⁴.

Georges Bataille, à partir de sa réflexion sur la sociologie du sacré, propose une figuration des relations entre l'*homogène* (profane, non marqué) et l'*hétérogène* (sacré, marqué) qui peut s'inscrire sur un axe vertical. Le degré zéro (ordre, stabilité) est à mi-chemin entre le sacré haut ou *de respect*, valorisé, et le sacré bas ou *de mépris*, intouchable et tabou. Ni le sacré haut ni le sacré bas *hétérogènes* ne sont impunément recherchés; ils figurent même aux deux pôles du schéma des horizons interdits. Toutefois la tension de l'homogène vers ces pôles contribue à l'élaboration de valeurs (religieuses, morales, esthétiques); en revanche les glissements à partir de ces pôles hétérogènes constituent des dégradations (*Dérivat*, *Depravat*, dirait Joseph Gabel adaptant des modèles sociologiques et psychiatriques). Le double mouvement, effort vers l'Autre, récupération de l'Autre, pourrait d'ailleurs se traduire soit en «dépense» vitale (érotisme, fête), soit en réduction entropique du sacré haut (appareil de droit divin) ou du sacré bas (fascisme)⁵.

⁴ Ceci ressort clairement des analyses de Joseph Gabel portant sur la réification. Le «bon sujet» n'a pas d'histoire personnelle ou collective, car il se soumet à ce qu'il perçoit comme *ordre*, confondant l'état de fait à l'état de droit. C'est ce que Heinrich Mann dans un roman célèbre appelle un «Unterthan».

⁵ Voir notamment les volumes II et III des *Oeuvres complètes*.

La suppression de l'hétérogène (élimination ou intégration, conduirait à la mort du système par appropriation totalitaire (ou territorialisation au sens de Guy Scarpetta). Toutefois une «relance» (mystifiante) de l'hétérogène peut être proposée. Bataille lui-même l'analyse à propos des «structures idéologiques du fascisme». Ernst Bloch, vers le même temps, s'interrogeait sur ce retour du non-contemporain (*Ungleichzeitlich*). La mystification peut être déjouée par un recours à l'«acéphale» (Bataille), à un travail «utopique», «athéologique» (Bataille, Leiris, Caillois et dans une certaine mesure les surréalistes, surtout dissidents), «cosmopolite» (Joyce, Artaud, lus par Scarpetta) ou «post-moderne» c'est-à-dire non-nostalgique (Fredric Jameson, Walter Moser).

J'ai bien entendu simplifié à l'excès, et pour les besoins de mon entreprise, les aperçus foisonnants de Bataille. Par ailleurs, c'est moi qui introduis la notion (métaphorique) d'entropie comme contre-partie à celle de dépense qu'il privilégie.

Malgré la puissance du schéma de Bataille et la richesse des développements qu'il permet, j'ai été amené à y bricoler des adaptations pour considérer une série de problèmes dont il ne semble pas rendre compte.

Tout d'abord le *profane* n'est «homogène» que si l'on fait abstraction de toute une série d'exclusions non-polarisables: ainsi les différences socio-économiques ou culturelles ne sauraient être projetées sur l'axe du sacré que de façon abusive (comme dit Marie Letellier à propos des pauvres du *Lumpenproletariat* dans *On n'est pas des trous de cul*)⁶; à côté de l'hétérogène religieux de la *Fable mystique* (qui jouxte l'ineffable, en joue et le déjoue), Michel de Certeau a pu déceler des hétérogènes linguistiques (*Une politique de la langue, la Prise de parole*) ou ethnographiques; il a même pu voir dans l'hétérogénéité radicale du rapport à son impossible «objet» la spécificité des sciences humaines (l'écriture de l'histoire); la critique féministe montre bien le caractère abusif — abus sexuel par excellence — de l'amalgame impliqué par le concept de l'autre femme qu'analyse Luce Irigaray, même et surtout si cet amalgame est cautionné par des paradigmes religieux (*la Chute*) ou philosophiques (le *Banquet* de Platon démystifié parodiquement dans le *Pique-Nique sur l'Acropole* de Louki Bersianik).

Ensuite, l'homogène tend à *s'homogénéiser* lui-même de façon de plus en plus compacte, non seulement par récupération des appétences vers le sacré, mais aussi par valorisation défensive de ce qui est perçu comme contribuant à la permanence historique d'un ordre actuel: c'est l'immense question des valeurs refuges, clairement posée par Albert Memmi, puis Pierre Vallières. De plus l'homogène, à côté de tels substituts du sacré (qui pourraient du reste revêtir d'autres formes, comme par exemple les systèmes de modes, les «organisations» de divertissements, les recours à la

Lui-même parlerait plutôt d'économie. Je serais en outre tenté d'établir à côté du rapprochement entre dépense et *éros* une association entre entropie et *thanatos*, si ce n'est que le «cadavre» est un site du sacré bas.

⁶ Montréal, Parti-pris, 1971. À partir des propositions théoriques d'Oscar Lewis elle analyse l'imbrication dans les milieux urbains du Québec de «trois facteurs, culture de la pauvreté, classes sociales et colonisation» (p. 206), c'est-à-dire que ses postulats sont tout à fait profanes.

magie et aux superstitions, les glissements du mystique au folklorique...) met en place des procédures de «contrôle» du sacré, dont le fonctionnement devrait nous inciter à repenser tout le problème des *Appareils idéologiques d'État* posé par Althusser. Je dirai simplement ici que ces appareils de contrôle fonctionnent à la fois comme exorcistes, médiateurs ou truchements, et légitimateurs éventuels: que l'on pense aux prêtres devant les saints et les martyrs, ou aux policiers devant la pègre, ou même à ceux que Nizan appelait les chiens de garde, intellectuels conservateurs⁷.

Au schéma linéaire ou «plan» de Bataille, je propose donc de substituer une représentation «sphérique» (qui devrait conduire à un système à dimensions de plus en plus nombreuses à mesure que l'analyse s'affine, si l'on savait figurer un tel «système» ou *univers théorique en expansion*) dans les sciences humaines.

Je suis alors en mesure d'ajouter à l'axe polaire du sacré, proposé par mon illustre devancier, tout un ensemble d'axes *antipodiques* qui recoupent une multiplicité de *grands cercles*, non plus seulement méridiens mais équatoriaux, et même susceptibles de circonscrire la sphère en passant par un point quelconque de sa surface qui se trouverait du coup associé à beaucoup d'autres, à commencer, de façon privilégiée, par celui qui lui est diamétralement opposé. Je me bornerai à quelques exemples: si

⁷ Ces «contrôles» (au sens des romans de type *James Bond*) sont les principaux *agents de l'appropriation* et les principaux dépositaires de la mémoire puisqu'ils sont mandatés par le Même pour confronter l'Autre ou établir le contact avec l'Interdit sacré, majestueux ou impur. Dans la plupart des sociétés ils ont ainsi *deux faces* (Jean-Claude Germain l'a bien noté à propos de Fréchette par exemple, pour prendre un exemple historique, et Genet l'a montré avec les personnages de la *Nomenclatura* dans *le Balcon*, dont un avatar est *fixe* (masque, persona, figure officielle) et l'autre *mobile* et actif (personne «vivante»), et notamment avec le Chef de la Police. Je pourrais multiplier les exemples et montrer comment on aboutirait à une problématique des interprètes (applicable aux clercs en général à commencer par le *Pontifex maximus*, le «grand pontonnier» dont parle Caillois, jusqu'au plus obscur des intellectuels, et aux acteurs en particulier) qui rejoindrait je crois les réflexions de Jean Duvignaud concernant la sociologie des ombres collectives.

le sacré haut de Bataille s'oppose en effet au sacré bas (la sainte à la sorcière ou au sacrilège, que l'on pense à *Gilles et Jeanne* de Tournier), il y a des termes diamétralement correspondants sur les «méridiens» (un cas intéressant est présenté par Fernand Fleuret avec *la Bienheureuse Raton, fille de joie*, qui associe la vénération et l'opprobre dans le même personnage: j'y reviendrai à propos de Tremblay). Surtout — et cette fois, je propose un schème complémentaire à celui de Bataille— on peut sans beaucoup s'avancer considérer les ensembles antipodiques constitués par les «étrangers du dehors» et les «étrangers du dedans», pour parler comme les Marseillais. Aussi *le Survenant* (si fondamental dans l'imaginaire québécois) est associable au frère, fils ou époux perdu (parfois en un même personnage, ce que Tennyson a magnifiquement traité dans *Enoch Arden*, mais que déjà proposait la vieille chanson de l'ouest de la France, «brave marin revient de guerre» transposée par Maupassant...) et leur couple permet sans doute de cartographier l'immense répertoire du *Canadien errant*. À côté de personnages situés sur ce grand cercle, on trouverait sur un autre cercle le recoupant sur «l'équateur», deux ou plusieurs «maudits» attestés — qui «profanent» en «sacre» la sacralité bataillienne —, le *maudit «Français»*, venu d'un autre monde avec des prétentions intempestives (et accessoirement le *maudit «Blôke»*) avec à l'opposé le *maudit p'tit bâtard*, frère non-reconnu, ne jouissant pas d'un statut «respectable», difficile à purger du péché originel. Toutes ces figures de «maudit» sont marquées de l'extérieur, affublées d'un uniforme (*Tit-Coq, Un simple soldat, les Grands Soleils, les Tas de sièges...*), affectées d'un accent (*le Marquis qui perdit, la Tête du roi*) ou de l'intérieur; fascinantes, dérisoires ou pathétiques, leur présence suscite la tension, qu'elles se présentent seules ou par couples. En troisième lieu (et je m'en tiendrai là) on pourrait, sur un autre grand cercle sécant, repérer des étrangers plus évidents (xénoi), plus irréductibles encore en apparence, mais inéluctablement associés à l'être du Même: c'est le cas des Indiens (le Sauvageau des *Grands Soleils* par exemple apporte les nouveaux-nés et garantit la pérennité du peuple québécois, les personnages de Bernard Assiniwi offrent un destin exemplaire en même temps

qu'une mise en garde) ou des Juifs (représentants d'un *autre* peuple élu)⁸. On le voit, j'interpole, à partir de Bataille, un ensemble de «méridiens» qui se recoupent aux pôles «sacrés», points à partir desquels une multiplicité de parcours sont possibles, et j'ajoute une infinité de «polarisations» déterminables à partir d'un point quelconque de la «sphère» ainsi décrite.

De ces ajouts découlent deux avantages pour les études de dramaturgie. En premier lieu, puisque les cercles sont sécants (aux «pôles» seulement dans les cas particuliers que considère Bataille, aux «antipodes» dans tous les autres) il est possible de décrire un «parcours» en passant d'un cercle à un autre. Une telle «déviation» (ou plutôt un tel «aiguillage» comme dans la fameuse gare Viger qui fournit une métaphore de l'appropriation spatiale (abandonnée) et une structure de la mémoire (recréée dans *les Grands Soleils* de Ferron) permet d'associer des personnages «voisins» ou «alliés», de ventiler les schèmes actantiels des protagonistes/antagonistes, et de constituer des *réseaux* imaginaires. Ainsi le relais de Sauvageau l'Indien peut-il être pris par Mithridate, le robineux, «roi du pont», immortalisé par le poison mais oublieux de son implantation, et l'opposition du père Poutré, partisan de l'enracinement roublard mais traître, et de son fils, homme aux semelles de vent mais avatar du Juif-Errant, s'aiguiller sur une danse grotesque du père, et un duo où le fils déclare son appartenance au pays.

En second lieu, les schèmes hétérologiques qui ne relèvent pas du sacré proprement dit (et il est significatif que la seule production dramatique de Bataille soit la *Tragédie de Gilles de Rais*) peuvent être mis à contribution pour enrichir ou éclairer les répertoires qui nous intéressent.

Ainsi l'apport de Bakhtine (carnavalisation, polyphonie, ménippée, «Satura») permet d'échapper aux canonisations esthétiques et de rendre compte de formes multiples, ouvertes, labiles, marquées par l'éthos frondeur et structurellement déconstructibles, mais privilégie aussi le

⁸ J'ai examiné l'image qui a pu être projetée de ces derniers dans «Valeurs refuges et xénophobie en temps de crise: le répertoire dramatique québécois des années 1930» dans *Culture et société au Canada en périodes de crise économique, Canadian Issues/Thèmes canadiens*, vol. VIII, 1987, pp. 229-239.

renversement et le *mouvement dialogique*⁹; les problématisations du non-dit que propose de Certeau offrent des moyens d'articuler la transhistoricité, sans préjuger de leur sacralisation; les aperçus ouverts par Ernst Bloch sur le «non-contemporain» (*Ungleichzeitlich*) et explorés par Fredric Jameson et Walter Moser ouvrent des perspectives pour démystifier certains préjugés concernant le décalage ou le «retard» supposés des corpus coloniaux ou post-coloniaux¹⁰. De telles «greffes» sont susceptibles de rendre des services notables pour l'étude des répertoires québécois (au sens où l'entend Michel Bélair, par opposition aux pièces canadiennes-françaises), acadien, franco-ontarien, etc.; des oeuvres «marginalisées» du passé; des productions où se manifeste une prise de parole de la part de groupes «exclus»; des textes «maghanants» qui soumettent les classiques à la question, des jeux carnavalesques de la liquidation (par exemple *le Roi des mises à bas prix* de Germain, ou *Un pays dont la devise est «je m'oublie»*¹¹) et de l'appropriation (les traductions de Tremblay, ou la «récupération» dans un cadre québécois de vastes pans de la «grande culture» dans *Vie et mort du Roi Boiteux*¹²); des textes pré, para, ou péri-dramatiques, etc... Tout ceci se prêterait à des développements qui, je l'espère, seront un jour réalisés et que j'invite les jeunes chercheurs à pousser dès maintenant. Je ne m'y étendrai donc pas, non plus que sur l'immense question des «personnages-contrôles», dont j'ai fait brièvement mention, et dont le statut peut être valorisé (le padre de *Tit-Coq*) ou dévalorisé (le frère Nolasque de *Bousille*), ce qui offre un

⁹ Encore que le penseur russe, peut-être par réaction contre le *dialectisme* parfois appuyé du théâtre qu'il a pu connaître (pièces à thèse, répertoire engagé, voire productions didactiques), ait centré l'étude du *dialogisme* sur le roman, au détriment des oeuvres dramatiques.

¹⁰ J'ai proposé récemment une analyse de ce problème au groupe de recherches comparées en littératures canadiennes et québécoises à Edmonton. Il me semble possible de travailler dans l'historicité sans préjuger du statut de «dépendance» ou de *l'anxiety of influence*.

¹¹ Jane Short Koustas a consacré une thèse de Ph.D. (Queen's, 1986) à ce répertoire: *Jean-Claude Germain et la solie québécoise*.

¹² Annie Brisset (Thèse de Ph.D. présentée à l'UQAM en 1988) et Louise Vigeant (Ph.D. UQAM 1986) ont, de façon brillante, éclairé respectivement les traductions (de Tremblay, de Garneau et d'autres) et le spectacle de Ronfard.

critère pour la mise en situation historique des idéologies. En revanche, je m'arrêterai un instant à un problème qui est clairement posé par Bataille et Bakhtine, et qui sous-tend des oeuvres *polarisées par le sacré mais où les pôles se renversent* (comme dans un jeu de symétries à «révolution 2»¹³. Parmi ces oeuvres, certaines ont retenu l'attention de Bataille lui-même (*la Littérature et le mal*, en particulier l'essai sur *Wuthering Heights*), d'autres ont été analysées avec des techniques différentes de celles que je propose (*Saint Genet, comédien et martyr* encore qu'à la révolution de *Haute-Surveillance*, et précède bien sûr *les Paravents*). Dans le domaine québécois, l'exemple le plus net — bien qu'il ne soit pas le seul, pensons à *Si les Sansoucis...*, à *la Nef des sorcières*, aux *Fées ont soif* — nous est offert par *Damnée Manon, sacrée Sandra* de Tremblay (1977) dont le titre semble choisi à dessein pour illustrer mon propos.

J'aurais pu citer bien d'autres exemples de structuration par l'hétérogène «polaire»; en particulier le texte de Denise Boucher *les Fées ont soif* offre comme un paradigme de la triple mythification/mystification du sujet féminin relégué dans l'homogène quotidien où végète l'épouse («J'l'attends, pis j'prends des valiums») ou écartelé entre la sacralisation purifiante et noble (la *Sainte Vierge-mère*, prisonnière de la statue) et le rejet vers le déchet (la *putain*, «mauvais sujet», violée, entraînée vers la drogue, et abusée par le faux thérapeute, le «p'tit chiâtre» comme elle le dit)¹⁴. Si je m'arrête au texte de Tremblay, c'est pour trois raisons:

¹³ Cf. Stephen Hawking, *A Brief History of Time*, Toronto, New-York, 1988, pp. 66-67. Le mouvement «Spin 2» qui affecte les particules «sub-élémentaires» peut être illustré par une figure de cartes (la dame de pique en l'occurrence, ce qui n'est peut-être pas fortuit si l'on pense à Pouchkine) qui présente la même apparence si on la tourne de 180 degrés.

¹⁴ La dramaturge féministe s'efforce d'évacuer le paradigme non seulement en *brisant* la «statue» et les stéréotypes, faisant mouvoir les figures hors du lieu qui leur est assigné par une tradition sexiste, et en *défiant* ou en *parodiant* les schèmes des religions monothéistes patriarcales (ce qui a provoqué la colère des intégristes et leur tentative de *censure*), mais aussi en *transposant le langage* («violé», «volé» par un impérialisme générique en retour, une «reconquête» par le *marqué* syntactique et morphologique féminin qui *tente de s'affirmer comme non marqué*).

d'abord les deux pôles sacrés, reconstituant le «couple éternel du criminel et de la sainte» dont parlait Sartre à propos de Genet, y forment *un système «réversible»* et analysable en termes bakhtiniens; ensuite la dynamique du texte, annoncée par le jeu intertextuel du titre, s'exerce à travers le *passage du sacré haut et du sacré bas par la profanation*; enfin et surtout, plus ouvertement qu'aucun autre dramaturge québécois, Tremblay abat son jeu, se révèle lui-même, énonciateur et «contrôle», comme mémoire et appropriation.

Je m'explique¹⁵. La tentation fétichiste de la dévote Manon qui s'est acheté un chapelet neuf («tellement beau... pis tellement pesant»), y a découvert une jouissance sensuelle (... j'ai senti comme quequ'chose de vivant, dedans... Y'était... chaud»), et s'est trouvée entraînée dans une succession de péchés capitaux (concupiscence, avarice, orgueil...) ouvre la descente de cette «sainte» vers la damnation. Même si elle croit exorciser le mal, par le recours à son ange gardien ou à la Sainte Vierge, elle

¹⁵ Toutes les citations renvoient à l'édition Leméac de 1977. Ce texte court (50 pages à peine) n'est pas divisé en actes ou scènes. Mais il procède de façon «antiphonale» entre les deux personnages, chacun dans son espace contrasté («Dans sa cuisine complètement blanche Manon une dévote toute vêtue de noir.../Dans sa loge complètement noire, Sandra, un travesti tout vêtu de blanc), symbolique (comme le Yin et le Yang) et équilibré. On peut, je crois, y distinguer entre:

1) *un quasi-dialogue* de sourds (m) accordés absurdement, chacun assuré de sa «béatitude» dans le monde référentiel;

2) *deux confessions* (terme même de Tremblay, *parallèles mais paradoxalement croisées* puisque, comme dans un oratorio, «chacune» (f) développe son univers imaginaire et le projette vers la sacralisation et/ou la damnation; et

3) *un véritable polylogue* qui fait intervenir destinataire(s) et destinataires de la pièce et de ce qui l'enclasse, établit le *contact* direct entre les personnages (exhortations de Sandra à Manon), la *communion* de leurs personnas dans un univers joint («moé aussi...»), leur *reconnaissance* de la vérité de leur fiction et de leur place chez Michel le poète qui les crée, et chez le public qui les agrée, et leur *grâce transcendante* traduite en un duo «spirituel» - au sens de concert spirituel - dans le *melo*, et un accès à la lumière intense du sacré, dans l'*opsis*. Cette troisième partie abolit et le monde référentiel de 1) et l'univers symbolique «solipsiste» de 2).

s'enferme dans une dialectique infernale: reconnaissant le danger, elle jette alors son chapelet à la poubelle et du coup se rend sacrilège; se ravisant, elle ose se comparer à un patriarche («comme Abraham, j'ai levé le poignard sur ce que j'avais de plus précieux: j'ai mis le bon Dieu lui-même dans une poubelle») et porte ainsi l'orgueil et le fétichisme à un degré «supérieur». Elle en vient à découvrir l'enfer à travers un cauchemar où la Sainte Vierge, statue rassurante à qui le chapelet avait été confié, s'anime en «démone» lascive et se confond avec une amie d'enfance dévoyée, pour la séduire.

De son côté, Sandra, qui a commencé par une rêverie narcissique («Je r'gardais amoureusement mon beau corps d'albâtre», s'est livrée à des fantasmes complaisants, s'est proposée de mettre en scène ses tentations à travers des scénarios sacrés («j'vas y écrire un livre pornographique sur son corps. Ma Bible à moé...») qu'elle bafoue en les rendant manifestes mais, paradoxalement restaure en abolissant leur support. Préservation par la «momification» de ses amants et leur inclusion dans une «collection», «en aval» du «réel» pourrait-on dire, et abolition par remontée au virtuel «en amont», se combinent dès lors en un curieux voyage au bout des «possibilités» qui transcendent inversions — sexuelles et sémiologiques — et perversions de l'imaginé. L'amant «empaillé» et le partenaire paroxystique (livré au rut ou à la panique) reconstituent ensemble un fanal mystique et blasphématoire, «un phare sur [m]on balcon pour montrer le chemin du ciel aux pèlerins du cul». Dès lors chacun des deux personnages se livre à l'*autre/Autre* en révélant qu'il a pu «[s]'introduire dans son histoire» comme dirait Mallarmé¹⁶.

Dans son rêve, Manon voit Sandra («toute beurrée» d'un «rouge à lèvres vert» qui relativise les couleurs en un *négatif* «daltonien») sous les traits de son amie d'enfance Hélène, à la fois folle et irrésistible pour qui elle a éprouvé jadis une passion réprimée (refoulement d'une scène originaire?): «Est-tait ben belle, mais a faisait peur, comme un ange déchu».

¹⁶ Le «croisement» des destins parallèles pose alors de nouveau le problème fondamental de l'hétérogène mais dans une perspective «non-euclidienne» qui montre à la fois l'intérêt du schème interprétatif que je propose et les limitations de la figuration que je suis en mesure d'établir.

Se substituant à la Vierge Marie, en dépit des injonctions («J'ai crié «Vade retro, Satanas!», «l'autre... Hélène... la statue... je ne sais plus» a profané la chasteté de la dévote, tout en éveillant ses sens («la femme damnée peinte en vert s'est jetée sur moi en me disant des affaires... des affaires... tellement douces!»). Mais elle s'est ensuite *révélée* «Chus pas Hélène [...] Tu te rappelles pas de moi [...] on était né le même jour... on jouait ensemble...» à la fois comme un *travesti*, comme un *double*, comme un *jumeau damné* (c'est-à-dire Sandra) et comme un «activateur existentiel», Michel, objet de son amour, sujet de sa «passion», et son *créateur*. Du coup Manon atteint à une angoisse mystique, réduite qu'elle est à *hurler* sa foi, son abandon, son repentir, vers le silence de Dieu.

Quant à Sandra, dépouillant toute «trace de l'homme (qu'elle a) été» s'évanouissant dans «le vertige du néant» elle redevient disponible pour un nouveau déguisement: «J'vas m'habiller comme la statue grandeur nature que la folle d'à côté... avait achetée...», qui lui permettra de se soumettre à une expérience sexuelle nouvelle en portant la violation des interdits à un nouveau degré («Sainte Sandra la Verte de la Vente de feu! (long silence). Je suis l'Immenculée [sic] Conception!»). Elle peut donc retrouver Manon dans le *Grand Vide* où celle-ci est prête à se jeter, et de là remonter vers le passé et les souvenirs. «Manon, ma soeur... ma jumelle...» exprimer dans le présent leur union («Manon que j'aurais voulu prendre dans mes bras, pis embrasser, pis caresser») qu'elle-même perçoit comme impossible («ma seule présence la tuerait» alors que sa parèdre l'avait retrouvée dans son délicieux cauchemar, et traduire par une trajectoire («Une lumière de Ciel qui s'éteint pis d'Enfer qui s'attise») dont la reconnaissance permet l'ultime inversion vers un futur qui supprimera le temps.

Le jeu intertextuel mériterait un examen détaillé, impossible ici. Je me contenterai de souligner qu'outre les allusions à des textes «externes», *sacrés* (la *Bible* — par exemple *Exode 3* — «le buisson ardent» de Manon, *Luc 3* — «l'annonciation à Marie» de Sandra, d'ailleurs en situation d'inversion parodique, ou *profanes*, souvent carnavalisés eux aussi («le crépuscule des deux», «maladie Wagnéwienne...» comme dit Sandra, et les renvois «culturels» larges (revues sentimentales, bulletin de cathéchèse ou d'édification), ce jeu comporte une part originale et particulièrement

importante d'intertextualité «interne», c'est-à-dire renvoyant à d'autres textes de Tremblay, dramatiques ou romanesques¹⁷. De plus, si la composante romanesque hypo ou hyper-textuelle est commune (*la Grosse Femme d'à côté est enceinte* où les personnages sont non seulement des parèdres, mais encore des gémeaux de leur créateur, Michel Tremblay, lui-même — je reviendrai sur ce point) la composante dramatique s'appuie sur deux séries: Manon, qui figure déjà dans *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou* comme fille de l'éponyme de cette pièce, est aussi la soeur pieuse de la chanteuse western déjà canonisée à travers un martyr et une promotion carnavalesque dans l'oratoire *Sainte Carmen de la Main*; Sandra en revanche appartient à la série des travestis qui gravitent autour de la *Duchesse de Langeais*, et sa principale manifestation — dans le hors-scène — a été la conspiration cruelle, le «party à Sandra» qui, combiné(e) pour humilier *Hosanna*, a en fait provoqué la crise qui conduit cette héroïne du déguisement rapaillé à assumer son authenticité. Le lieu d'origine des deux personnages de la pièce qui nous intéresse ici est donc le même, ainsi que leur aboutissement, mais leurs parcours semblent avoir été

¹⁷ J'ai amorcé l'étude de l'intertextualité «interne» pour l'ensemble de l'oeuvre de Tremblay dans un article paru dans *Yale French Studies. The Language of difference: WRITING IN QUEBEC[ois]* (n° 65, 1983), sous le titre: «Michel Tremblay: an interweave of prose and drama», pp. 106-123). La traduction en anglais, souvent maladroite, ne rend pas compte de mon titre original: «Chaine des romans, trame des drames»; je proposais que les productions dramatiques, qui privilégient la *synchronie*, et les *Chroniques du Mont-Royal*, établies en *diachronie* par définition, sont à la fois *hyper* et *hypotextes* les unes pour les autres. J'ajouterais maintenant que les temps forts de l'oeuvre de Tremblay sont précisément ceux où les drames explorent la diachronie (par exemple *Albertine, en cinq temps*, ou la «trilogie de Marie-Lou et de ses filles») et où les romans arrêtent le «temps humain» (comme dans l'extraordinaire finale de *la Grosse Femme d'à côté est enceinte*). On assiste alors, à travers le *strette* (musical, temporel, *melos*) ou la *jonglerie* (gestuelle, spatiale, *opsis*), à une introjection du mythe et à une projection de l'histoire qui réconcilie le Moi et l'Autre, la Mémoire/Appropriation et l'infini des possibles dans son ancrage (la pointe du «cone» temporel dont parle Hawkins — *op. cit.*, pp. 25-29 notamment). Il est significatif je crois que de tels moments soit liés à la conscience de femmes enceintes, grosses d'un être nouveau qui les définira ou bien de leur propre devenir.

ainsi que leur aboutissement, mais leurs parcours semblent avoir été opposés (comme les sexes et les idéologies, maudit-cul/versus/cul sacré), tout en étant marqués par le paradoxe dans chaque cas puisque le rejet par Manon de la carrière de sa soeur Carmen a confirmé cette dernière dans son projet sacralisant à terme, et que la méchanceté des déguisements de Sandra a contribué au «salut» par le dépouillement de Cléopâtre/Élizabeth Taylor/Hosanna/Claude Lemieux¹⁸.

Ainsi les hypo/hyper textes comptent sans doute moins que les mécanismes qu'ils illustrent et que le titre de la pièce confirme. Hétérogènes l'une et l'autre, les deux prota/antagonistes sont jetées dans un «sacre» verbal qui se trouve activé; le juron initial est alors investi d'une *mana* créatrice («au commencement était le verbe» pris en vain, mais qui prend à son tour); et le salut de Sandra, jeu de mot poétique, qui semble d'abord n'offrir qu'un plaisant contrepoids à celui qui suggère la damnation de Manon, va prendre en charge l'ascension rédemptrice de l'une et l'autre des figures complémentaires et même de leur «créateur» Michel. Manon se damnera à travers sa folie de Dieu qui l'incite à l'orgueil, à l'avarice, à la concupiscence et touchera le fond de l'angoisse qu'éprouve la créature abandonnée de Dieu qu'elle invective («Vous pouvez pas me tromper comme ça, me laisser tomber comme si vous aviez pus besoin de moé») et menace de représailles par dépit («Si vous m'abandonnez, le Diable est pas loin pis j'serais ben capable d'aller le chercher moi-même...»). Mais Sandra, à travers la dépravation assumée puis abolie dans l'imaginaire, et la sacralisation balsphématoire qui valorise l'abject en proclamant l'assomption de l'«hétérogène bas» opère une ascèse («J'existe pus». Elle *redécouvre la charité* et l'amour mais pour en faire oblation («Si vous saviez comme j'vous aime!» (*Silence*) «mais j'leur dirai jamais ça...» (*Silence*) et réinvestit l'espérance en Manon, alors même qu'elle *sait* que celle-ci se damne («une lumière de Ciel qui s'éteint, pis d'Enfer qui s'attise. Pis j'me dis: "Manon vient de partir pour un de ses longs voyages vers le jour"»). Elle atteint alors une *foi* «au bout de la nuit»: «pis ça me rassure. Sur tout. (*Silence*). Si Manon avait pas existé,

¹⁸ De même que la Prouhèze du *Soulier de Satin*, Hosanna, courant vers le Mal avec un pied boiteux (Claude), aboutit au Bien et déjoue son patronyme (*le mieux* étant l'ennemi du bien, comme on sait).

je l'aurais inventée». Mais sa démarche n'est pas seulement une confession atropopaïque. Elle prend en charge sa *prochaine*, et, à travers elle, retrouve le geste créateur du poète — ce qui lui permet de se dégager de la fiction — ainsi que l'accès à la grâce divine — ce qui lui permet d'exorciser sa voisine dévoyée. Son intercession rend à Manon le contact avec le sacré. La «damnée» rachetée peut alors opérer une montée vers le ciel mystique, et s'écrier «Ha! J'ai retrouvé mes ailes!... [...] Je retrouve enfin la joie dans Votre Ombre à l'abri de toute souillure...». Quant à Sandra, qui l'exhorte, elle va se trouver entraînée dans cette assomption. «Va jusqu'au bout de ton voyage! Monte! Monte! Monte! Pis tire moé avec toé! J'veux partir!» (*Elle hurle.*)¹⁹

Mais le plus intéressant je crois, c'est la place de Tremblay lui-même dans la pièce. Il ne se contente pas, de se «représenter» dans un coin de l'oeuvre, en la «signant» pour ainsi dire, et en «l'assignant» à travers un effet de réel «idiotique»²⁰. Il laisse aux personnages le soin de l'évoquer, sans doute. Mais ils le font pour cautionner la vérité de leur propre fiction, non par un effet mimétique de surface, mais par une démarche qui remonte le processus de la création («mimésis structurale») et qui fait intervenir les dérives de l'imaginaire. Michel n'est donc pas seulement *mémoire* (enfant *objet* des souvenirs de ses personnages, retrouvé dans le site de la rue Fabre, à travers une «archéologie» des expériences, et *sujet* adulte qui reconstitue une chronique et une topique à partir de ce même site), mais aussi *appropriation*. Il s'introduit dans

¹⁹ On retrouve un mouvement qui, *mutatis, mutandis*, est celui qui clôt les drames romantiques du rachat de la créature déchue, perdue par l'amour («dévoyée», *tra/viata*), et sauvée par l'amour: trois exemples célèbres seraient le *Faust* de Goethe (rédemption de Marguerite), la *Marion Delorme* de Hugo, et, le cas le plus net à mon sens, la *Dame aux Camélias* de Dumas fils. Ces trois textes se prêtent admirablement à une *ex-plicitation* opératique.

²⁰ Cf. Michel Foucault, *les Mots et les Choses*, fin du chapitre I (La place du roi/la place du peintre à propos de Velasquez). En dramaturgie, c'est une technique chère à Ionesco (*Rhinocéros*, où il se «cite», *MacBett* où il apparaît à l'horizon de la lignée des Banquo), et elle lui sert à «faire bouger» le référentiel. L'idiotisme (singularité du réel, cf. les essais de Clément Rosset) y demeure cependant local.

les fantasmes et de Manon et de Sandra, comme *objet* commun de leurs amours enfantines, «cible» de leurs rêves d'un vert paradis perdu — dans une perspective très baudelairienne — ; mais en même temps il dynamise leur *projet*, et l'arrache à la soumission, leur «soufflant» le désir de se créer à l'image qu'il a pu avoir d'elles. Du même coup la création se fait réversible, et l'Artiste est à la fois émetteur privilégié et métaphore du Point Oméga. On voit très bien les étapes de cette hiérophanie (qui inclut le poète dans la sacralisation hétérogène) à la dernière scène.

- Sandra, au terme de sa dernière «confession», établit clairement le rapport nécessaire entre chacun des deux personnages, ainsi qu'entre la figure qu'ils prennent et leur place dans la structure: «Si Manon avait pas existé, j'l'aurais inventée».

- Manon, lorsqu'elle a «retrouvé» la grâce, et entrepris son «ascension» (Himmefahrt, apothéose), s'adresse à Dieu pour invoquer sa prise en charge en dépit d'un «péché originel» qui consiste à n'être qu'une créature de papier, un projet fictif qu'on ne peut avouer qu'à grand'peine comme en témoignent les suspensions douloureuses:

«J'crois en vous! Croyez donc en moé! Même... si... j'ai... été... inventée... par... Michel».

- Sandra, enfin, dans le hurlement qui clôt la pièce, s'enlève avec Manon, grâce à Manon; mais comme cette dernière, elle confesse sa fiction et du coup rend possible l'Acte décisif de la Genèse.

Amène-moé avec toé parce que moé non plus j'existe pas!
Moé aussi j'ai été inventée.
R'garde, Manon! R'garde! Sa Lumière s'en vient!
(*Lumière très intense pendant cinq secondes.*)

FIN

La hiérophanie (montée des êtres de fiction vers le signifié suprême, terme de toute réalité) rejoint alors la première étape de la création du monde (le point Alpha si l'on peut dire). Mais le verbe délégué des

personnages est le médium nécessaire pour instaurer l'action verbale de l'émetteur humain, lequel à son tour fonctionne comme amorce de l'Être suprême, conscience et présence absolues (en-soi-pour-soi, impossible comme le rappelle Sartre). L'absurdité même de ce schéma oblige à un acte de foi constitué par un triple saut périlleux:

a) Si Manon n'existait pas, il faudrait l'inventer (lieu de la créature de papier ou du rôle de fiction);

b) Si Dieu n'existait pas, il faudrait l'inventer (caution déiste voltairienne du «monde»);

c) Mais si Michel n'existait pas, il faudrait l'inventer (activation du signifiant visible, Manon, du Signifié invisible, Dieu, du référent visible, le monde, par la prise de parole de l'émetteur poétique).

Comme disait Mallarmé à propos d'*Igitur (la Folie d'Elbehnon)* et du *Coup de Dés*, «il y a eu folie»: c'est bien la marque de l'hétérogène.

J'ai promis de considérer un exemple de couples antipodaux non-sacrés. Ici encore je n'aurais que l'embarras du choix. Bien des figures hétérogènes ne semblent pas clairement géminées²¹. Pourtant, dans presque tous les cas on peut leur découvrir un «faire-valoir», comme dans les entrées de cirque où le clown blanc double le noir, et un «contrôle» plus ou moins manifeste (Auguste, M. Loyal)²². Par exemple Bousille chez Gélinais «étranger du dedans», innocent piégé, a une contrepartie plus ou moins comique avec l'innocent aléthique non piégé qu'est Nolasque et un «contrôle» hors-théâtre, le Père Anselme; Lacroix, chez Barbeau, a pour figure antipodique «son chum français» Thierry, etc. Dans certains cas les schèmes sont plus clairs encore (*la Guerre, yes sir, Une soirée en*

²¹ Je ne puis ici que renvoyer à mon propre livre *le Fou et ses Doubles* pour un inventaire préliminaire.

²² Je renverrai seulement aux travaux de Paul Bouissac et au répertoire recueilli par Tristan Rémy, *Entrées clownesques* (Paris, L'Arche, 1962) ainsi qu'à la revue *Bouffonneries*.

octobre, *Un simple soldat*, voire *Tit-Coq*). Mais c'est chez Jacques Ferron que l'hétérogène antipodal me semble se manifester de façon décisive, et parfois réitérée, dans le même texte où l'on voit alors se constituer des réseaux. Par exemple dans *les Grands Soleils* le «cercle» Sauvageau/Mithridate, que j'ai mentionné déjà peut s'aiguiller sur le «cercle» Félix Poutré/François Poutré, ou celui que forment le Docteur Chénier et le Curé, si l'on modifie les critères qui définissent l'appartenance à l'ici-maintenant et à l'ailleurs-en un autre temps; chacun des personnages masculins peut même se trouver associé à Élizabéth qui, anglaise, orpheline, patriote, est à la fois «survenante» et enracinée. Les jeux de la réversibilité dans cette pièce mériteraient aussi une étude poussée. Mais c'est surtout je crois dans *la Tête du roi* que les schèmes hétérologiques permettent d'élucider un travail théâtral très riche. Je me bornerai à quelques remarques sur l'admirable scène sixième de l'acte deuxième où l'on assiste à la confrontation entre le père bon-ententiste et le fils indépendantiste, mais à travers une double médiation, par un objet symbolique et un discours par personnages²³ qui servent de truchements. La tête du Roi étranger (bon prince au demeurant) sert de marionnette ou de marotte au Procureur; elle est l'effigie creuse d'un impérialisme que récuse son fils. Face à elle, le chapeau de castor de Louis Riel, brandi comme un drapeau par le père Taque (Taccaouère, programme même de la monstration phatique/démonstration idéologique qui emplit le couvre-chef du martyr et fait des *gestes* du vieux coureur des bois dépossédé, débousolé, autant d'*actes* de reprise de possession), n'est plus un simple simulacre: Taque oublie son rôle et sort du théâtre, et Simon qui parle *pour* Riel actualise aussi ses propos pour s'exprimer en son nom propre. Cet abandon de la fiction oblige alors le Procureur lui-même à se départir de son détachement et à abandonner la comédie («le Procureur *abaissant la tête*: "Simon, si tu continues sur ce ton tu devras bientôt te taire..."»). Le court-circuitage du théâtre dramatique met cependant à nu une autre distanciation épique cette fois (*Verfremdung* brechtienne) grâce à la présence du Français Émond qui assume la fonction du chœur, du raisonneur — ou de l'*umoriste* pirandellien. Émond introduit un *discours* historique dans le mouvement fictionnel entre le maintenant et le jadis, tout en plaçant le conflit du Même et de

²³ La scène est aux pages 102-105 du *Théâtre 2* (Librairie Deom 1975).

l'Autre dans un ailleurs paradoxal. En effet, il exprime à la fois l'eurocentrisme du Prince (artisan de l'Entente cordiale avec la France) et l'ethnocentrisme messianique de Louis-David Riel, prophète d'une autre *Gesta Dei Per Francos*, puisqu'il sympathise avec le rationalisme positif civilisé mais réductionniste du Procureur mais s'identifie avec le Métis «Sauvage» et fraternel²⁴.

Quoi de plus curieux en effet qu'un peuple français ait été du côté de la victime, du sauvage, du bison, alors que partout ailleurs dans le monde nous étions du côté du bourreau, du civilisé, de la locomotive²⁵.

«Je suis des deux côtés!» s'écrie même le jeune Français — s'attirant des remontrances de la part des deux adversaires. Ce qui importe c'est que son écartèlement lui permet d'être à la fois truchement et contrôle des deux parties, arbitre parce qu'Autre du Même et même de l'autre, arbitre obligé mais impossible. L'écart et la connivence du père et du fils se trouvent ainsi focalisés chez lui alors qu'ils étaient distancés et articulés grâce au rôle du père Taque, au double statut du Procureur (officiel et familial), et aux objets-marionnettes. Comme dans le *Carnaval de Romans* le jeu des masques et des visages s'appuie sur la violence et accouche de la violence, culpabilisant pour réprimer, même si le Procureur ici ne veut pas sévir et cherche à protéger sa lignée plutôt qu'à lui ouvrir une brèche; mais il permet au père et au fils idéologiquement bloqués de se parler; il permet aux étrangers fraternels (du dehors et du dedans) de permuter leurs positions en chiasme (ou selon les vecteurs d'un carré sémiotique: le dehors sauvage récusé par le Procureur est traduit (contradictoirement) en non-dehors puisque Émond, son secrétaire, est de sa maison; le dedans français invoqué par Simon a pour contrepartie un non-dedans transatlantique dont l'authenticité met en

²⁴ Il y aurait lieu de relire certains textes de Claudel (*la Ville*, et surtout *l'Échange*) à la lumière de ce découpage que dessine Ferron.

²⁵ Ferron à mon sens fait un peu vite abstraction de clivages dans la société française, en particulier dans la lignée des socialismes utopiques (la Commune de Paris est contemporaine de la République des Métis de la Rivière Rouge) et, à l'inverse, du côté des «héritiers des Croisés» (de Villiers à Léon Bloy).

cause le monopole et l'honnêteté dont se targuent les Québécois. La dynamique carnavalesque dégage le texte de Ferron du piège de la thèse et de la démonstration.

J'espère que ces suggestions théoriques et ces amorces d'analyses peuvent contribuer à problématiser les recherches en typologie/topologie dramatique, dans le domaine québécois où l'application me semble particulièrement nette, mais aussi pour d'autres corpus. J'envisage moi-même de les utiliser plus ou moins systématiquement pour aborder des répertoires plus étendus. Je pense que les schèmes hétérologiques offrent l'avantage de situer le jeu des rôles de façon plus concrète que les analyses actantielles de type structuraliste — en général dérivées d'études en narratologie et qui établissent leurs oppositions binaires en fonction du *Mythos* plutôt que de l'*Ethos*. De plus, ces schèmes que j'ai bricolés (je n'ose dire élaborés) à partir de réflexions de type socio-historique qui associent l'exploration de l'imaginaire à la description ou à l'analyse du réel²⁶ peuvent s'articuler sur les sciences humaines et bénéficier légitimement des avancées réalisées par ces dernières sans pour autant être tributaires de visées néo-positivistes. Ils se prêtent donc à l'examen de la mémoire et de l'appropriation collectives. Enfin, comme l'hétérologie nous le rappelle sans cesse, *la Somme* ne va pas sans *le Reste*, pour adapter le paradoxe d'Henry Lefebvre, ou que s'attaquer au *De Omni Re Scibili* fait déboucher sur le *Et Quibusdam Aliis* comme le suggérait malicieusement Voltaire. C'est dire que toute compréhension doit être bordée d'appréhension, et que toute connaissance ne fait qu'apporter un peu de lumières dans un infini de pensées sauvages. Jean-Claude Germain le suggérait dans *l'Affront commun*: La «Mouftesse» blanche qui «tient le livre»

²⁶ Nous sommes ainsi invités à réfléchir à la possibilité de poétiques *non-mimétiques*, ou plutôt qui feraient de la *mimesis* un cas particulier de la *représentation*, et s'efforceraient de rendre compte des pouvoirs du théâtre (et de l'art en général) comme actualisateur de virtualité de l'imaginaire (présentations). Aristote avait nécessairement une perception de type euclidien des problèmes du réel. Mais depuis les découvertes des sciences dans le domaine de la relativité, et la révolution du langage poétique qu'étudie Julia Kristeva, le théâtre, en dépit d'écrits comme «de l'inutilité du Théâtre au Théâtre» (Jarry) et *The Empty Stage* (Brook), hésite souvent à oser son *aggiornamento*.

POUR UNE ANALYSE HÉTÉROLOGIQUE / 419

(historienne, metteuse en scène, régissant notre représentation «civilisée») est flanquée d'une soeur noire qui «n'en a que les brouillons» et d'une amérindienne dont l'album «est effacé». Mais peut-être les défavorisées détiennent-elles le «palimpseste» du livre à venir ou des spectacles futurs.

Dominique Lafon

Les muses étrangères du théâtre québécois: mémoire ou exutoire?

Le thème de ce colloque comportait, dans son intitulé, deux notions qui me paraissent symptomatiques à plus d'un titre. On pourrait les lire dans une perspective strictement historique qui envisagerait la mémoire comme l'exercice obligé des spécialistes qui cherchent à saisir l'évolution d'une pratique et d'une écriture parvenues à maturité, cette maturité qui autorise le second terme, appropriation. Histoire de la pratique donc, mais au-delà de cette posture critique et analytique se dessine une prise de position implicite. Il y a aussi dans «Mémoire et Appropriation», dans ce titre, en filigrane, une devise et un slogan — «Je me souviens», «Maîtres chez-nous» — qui ont organisé l'activité politique des vingt dernières années. Là encore, il s'agit de faire le point ou peut-être d'inscrire la fin d'une époque dans la réflexion universitaire, de consacrer pour justifier. Cette première lecture contextuelle du titre du colloque n'est pas, comme on pourrait le croire, éloignée des analyses textuelles qui regroupaient les communications du dernier atelier. Le texte théâtral dans sa double orientation littéraire et spectaculaire, que l'on pourrait encore qualifier de narrative et spéculaire, plus que toute autre forme, concilie la mémoire et l'appropriation. Se souvenir pour innover, imiter pour se démarquer, voilà des attitudes dont l'histoire dramaturgique témoigne à l'envie. On n'en veut pour exemple que la pérennité du genre fondateur mythique, la tragédie qui, jusqu'au XX^e siècle, sert de référence explicite aux effets de modernité. Il en va de même pour la pratique théâtrale qui, à notre époque plus que jamais, consacre les metteurs en scène par les relectures de ce qu'on nomme commodément mais aussi symptomatiquement les «classiques». La création théâtrale passe, semble-t-il, par la mémorisation qui n'est pas sacralisante ni imitation mais appropriation par déconstruction, voire par désacralisation. La création théâtrale québécoise est exemplaire de cette démarche qui s'inscrit en plus dans une chronologie synoptique qui unit mise en situation politique

et intertextualité et les décline en pastiche, parodie, citations théâtrales. C'est de cette mémoire, insurgée puis assagie, dont il sera question autour de quelques oeuvres qui, plus ostensiblement, ont joué le jeu de la référence parodique d'abord, jusqu'à la conquête de la textualité. De la mémoire à l'indépendance théâtrale, en quelque sorte... mais venons-en aux faits, aux dates.

1968 est une grande année... Grande année en France — ou devrais-je dire à Paris, grande année au Québec aussi et nous l'avons fêtée récemment avec le 20^e anniversaire des *Belles-Soeurs*. 1968, c'est aussi, dans la production théâtrale québécoise, l'année des parodies *Hamlet, prince du Québec* de Gurik, en janvier, puis très vite, l'été au Festival de Sainte-Agathe, *le Cid maghané* avec un/une h(ache) de Réjean Ducharme. Coïncidence qui fait sens si on lui ajoute la parution de la version remaniée du *Cheval de Don Juan* en *Don Juan chrétien* de Ferron et la présentation des *Grands soleils* en avril-mai. Le mai 68 du théâtre québécois affiche sa révolte, son insurrection et son émergence nationaliste sous les masques du pastiche, de la parodie ou de la citation. Jusqu'à cette date la référence aux formes «classiques» et étrangères s'était faite par le biais de l'imitation dont le *Brutus* de Paul Toupin reste l'exemple le plus achevé. Dans un livre qui date, *le Renouveau du théâtre canadien*, Jean Hamelin situe, de façon significative, l'émergence d'une dramaturgie «canadienne» entre deux repères *Tit-Coq* (1946) et *Brutus* (1952)¹. Même si on retrouve entre ces deux oeuvres l'opposition qui semble exister entre *les Belles-Soeurs* et *Hamlet*, opposition entre un sujet spécifiquement inspiré du milieu et un retour à des formes consacrées, les enjeux sont, à seize ans d'intervalle, totalement différents voire divergents. *Brutus* est une modernisation, de facture classique malgré le flash-back qui fait revivre au héros les circonstances de sa trahison. *Hamlet* est une pastiche, *le Cid* une ostensible parodie. C'est en ce sens que le théâtre québécois se distingue des tentatives françaises de modernisation des formes historiques du théâtre même s'il existe entre elles des points

¹ Jean Hamelin, *le Renouveau du théâtre canadien*, Éditions du Jour, 1962, p. 51: «Ces premières tentatives d'une dramaturgie indigène ont donc lancé dès ses débuts le théâtre canadien dans des voies fort différentes, entre lesquelles il n'a pas encore choisi sa vraie route».

de convergence liés aux conditions de production. Il est vrai que c'est durant une période d'exacerbation du nationalisme, à savoir l'occupation, que sont écrites *les Mouches* de Sartre ou l'*Antigone* d'Anouilh; il est vrai que la venue du Général de Gaulle, la célèbre phrase ont créé une effervescence nationaliste dont *Hamlet, prince du Québec* est une des manifestations. Mais la modernisation et l'actualisation de Sartre, d'Anouilh, de Camus plus tard, bien qu'elles soient parfois irrespectueuses, ne sont pas iconolastes ou irrévérencieuses comme peut l'être *le Cid maghané*. Plus encore, la spécificité québécoise du phénomène s'inscrit, à la différence de la production française, dans une diachronie qui tend à résorber la polarisation initiale qui opposait *les Belles-Soeurs* à *Hamlet*. Si en un premier temps on pouvait croire que deux types d'inspiration coexistaient, l'une valorisant l'autre, autrement dit que l'imitation servait de repoussoir ou d'exécutoire à l'indépendance dramaturgique, des pièces ultérieures permettent de considérer qu'à la coexistence a succédé la coïncidence. J'en prendrai pour exemple *Sainte Carmen de la Main* du même Michel Tremblay et les trois pièces majeures de Michel Marc Bouchard: *la Contre-nature de Chrysippe Tanguay, écologiste*, *les Feluettes* et *les Muses orphelines*.

Reprenons pour en analyser les contradictions, voire les limites, les oeuvres de cette année 1968, année des manifestations. Les oeuvres de Ferron, et tout particulièrement la version remaniée du *Don Juan*, participent d'une écriture de la citation, de la référence active. Plus que de théâtre dans le théâtre, de métathéâtre pirandellien, il s'agit, en effet, dans cette seconde version de mettre en scène le théâtre, de rendre la théâtralité ostentatoire. Dans les formes historiques de métathéâtre, la théâtralité organise la structure dynamique de la pièce jusqu'à la confusion, le triomphe de l'illusion. Tout est conçu dans le but de transgresser les repères obligés de la convention fiction/représentation; seule une révélation, un «coup de théâtre», rétablit le bon ordre spatial ou narratif et ce, pour la plus grande gloire du théâtre, véritable propédeutique de la conscience rationnelle. Il en va ainsi pour *l'Illusion comique*, *la Vie est un songe* où l'illusion des sens conduit à la prise de conscience. Dans la pièce de Ferron, la théâtralité est une référence culturelle puisque le personnage principal, sorte de «ténor italien» selon la didascalie, est un comédien en rupture de pièce, ou un personnage en rupture d'intrigue. Un comédien donc, échappé de la salle paroissiale où le curé fait repré-

senter le *Don Juan* de Molière; ce qui autorise ce dernier à substituer à l'envol équestre du héros dans les cintres, au dénouement de la première version, un retour par la bride (du cheval) sur la scène de la salle paroissiale où l'attend le destin de son personnage «venu du théâtre en tant que référent culturel», selon la formule de Jean-Marcel Paquette²: «Don Juan retourne au théâtre». La citation est ainsi temporairement décontextualisée mais pas subvertie puisqu'elle réintègre son cadre d'origine garanti par la fiction de la représentation paroissiale, hors-scène dans un espace factuel non représenté où le référent rejoint l'a priori culturel. «Le théâtre n'est pas la réalité», la pièce le dit explicitement et c'est dans le cycle du pays, dans *les Grands Soleils* en particulier, que la culture — avec le personnage de Félix Poutré — et l'histoire avec Chénier se donneront une théâtralité. Il s'agira alors d'actualiser les mythes d'une collectivité qui cherche à tirer les leçons des héros de son histoire. Il n'y a plus de dérision ou critique dans cette démarche mais revendication et justification.

Il en va tout autrement de ces curieuses appropriations subversives que sont l'*Hamlet* de Gurik et le *Cid maghané* de Ducharme. Vingt ans donc se sont écoulés depuis leur création. L'impact que la première devait à ses liens précis avec l'actualité s'est plus qu'estompé; quant à la seconde elle n'existe plus, son texte n'ayant pas été publié³. Ces lettres mortes, nourries pourtant de littérature, permettent une relecture dont je voudrais présenter quelques aspects. Tout d'abord, leur similarité structurale. Contrairement aux analyses qu'on en présente, trop proches sans doute dans le temps des circonstances, du contexte qui les avaient suscitées, ces deux oeuvres ne sont pas des réécritures où la pièce originelle servirait de prétexte, mais ce sont bien plutôt des calques. Leur intrigue épouse fidèlement le découpage du modèle. Il y a là une volonté de myopie qui peut être vérifiée dans certains enchaînements de répliques. Ainsi les premières répliques du *Cid maghané* entre Elvire et Chimène épousent si parfaitement le texte cornélien que paradoxalement elles en

² Jean-Marcel Paquette, «Jacques Ferron ou le drame de la théâtralité», in *le Théâtre canadien-français*, Archives des lettres canadiennes, Fides, 1976, p. 589.

³ Le texte est cependant déposé au Trident, avec copie au *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*.

deviennent tributaires. On ne comprend le dialogue que par référence à l'original.

Chimène: Elvire, mon chou m'as-tu fait un rapport bien sincère? Est-tu sûre que c'est pas des menteries que tu me contes?

Elvire: Sûre et certaine! J'en suis encore tout excitée. Il aime Rodrigue autant que toi, sinon plus.

L'identité du «il» ne sera éclaircie qu'à la troisième réplique de Chimène: «Qu'est-ce que papa t'a dit?...», alors que dans Corneille dès la première réplique la logique de l'enchaînement s'ancrait sur «Ne déguises-tu rien de ce qu'à dit mon père». Non seulement le plaisir de la rupture l'a-t-il emporté sur la cohérence dialogique, mais aussi la trop grande proximité au texte parodié a rendu celui-ci consubstantiel à l'écriture même de la parodie. On trouve un phénomène semblable dans l'*Hamlet* de Gurik à la scène V de l'acte I quand le héros oblige Horatio-René Lévesque et l'officier du Rhin-Pierre Bourgault à réitérer leur serment de tenir secrète l'apparition du spectre-Charles de Gaulle. Cette requête, justifiée chez Shakespeare par l'intervention du spectre qui poursuit les protagonistes de «Jurez! Jurez!» répétés, se résume chez Gurik à un enchaînement stylistique:

Hamlet: Jurez-le sur l'épée...

Horatio: Mais j'ai déjà juré.

Hamlet: Sur l'épée de ne jamais parler de ce que vous avez vu...

Il s'agit là de scories, certes, mais de scories significatives d'un travail minutieux qui, réplique après réplique, soude le modèle à son travestissement. Il y a donc calque et, qui plus est, calque ostentatoire dès le choix des titres, puis exhibé par les personnages eux-mêmes dès les premières scènes. Hamlet affirme à propos du mariage de sa mère:

«Elle s'est mariée. Mariée avec mon oncle mais qui ne ressemble pas plus à mon père que moi à Shakespeare.»

Léonor conseille à l'Infante de s'apaiser en ces termes:

«Dis-toi ça, et tout va aller mieux, ça va rendre le calme à tes esprits flottants comme dirait Corneille».

Néanmoins cette ostentation n'en arrive jamais à constituer la matière d'une mise en abîme quoique, dans chacune des pièces, certains éléments semblent en suggérer l'amorce. Ainsi, dans *Hamlet*, Gurik opère une sorte de translation des personnages des fossoyeurs, translation dans l'intrigue, translation dans le temps. Le rideau s'ouvre à la première scène sur la partie de cartes de deux fossoyeurs du XX^e siècle québécois puisque la didascalie mentionne «on devine des monuments funéraires et entre autres la statue de Duplessis». Un poste de radio diffuse une chanson qui évoque la mort de Montcalm comme, plus tard dans la pièce, elle relatera la carrière de Pierre Elliot Trudeau (Laertes), mais aussi l'indépendance du Congo, les réactions des journaux anglophones au discours «historique» du Général de Gaulle, et autres anniversaires symboliques des luttes contre diverses formes d'impérialisme. Ce seront ces mêmes fossoyeurs qu'Hamlet retrouvera creusant la tombe d'Ophélie et, rejoignant Shakespeare, ils s'intégreront à l'intrigue et en disparaîtront comme dans le modèle. Avec les masques référentiels identifiant les doublets politiques sur lesquels repose le pastiche, ce sont ces personnages qui assument la réactualisation de l'intrigue. Le passage, la translation dans le temps s'effectue à partir de jeux de mots ou de jeux de scène. Ainsi à la fin de la première scène le premier fossoyeur annonce la mise en place du pastiche et l'arrivée du couple royal par la disposition des cartes de son jeu: «Fais autre chose... J'voudrais bien... Le Roi, la Reine». À la scène VII de l'acte II, le passage s'effectue par didascalie:

Il [le premier fossoyeur] fait disparaître la radio. Le deuxième est une sorte de lanterne ancienne. Transition dans le temps. En sortant de la fosse, les deux fossoyeurs ont des vêtements de style.

Il n'y a donc pas, comme dans l'*Antigone* d'Anouilh, de prologue distancié qui, métathéâtralement, énonce les signes conventionnels du genre référentiel: «Voilà, ces personnages vont vous jouer l'histoire

d'Antigone». Pas plus qu'il n'y a, au dénouement, de retour à la modernité prosaïque dans laquelle *Antigone* sombre. On se souvient que la pièce s'achève, chez Anouilh, par une partie de cartes (encore) entre les gardes qui ont conduit l'héroïne au supplice. Le chœur, représenté par un acteur, conclut:

Il ne reste plus que les gardes. Eux, tout ça leur est égal;
c'est pas leurs oignons. Ils continuent à jouer aux cartes...»

Dans *Hamlet* la pièce s'achève sur la mort du héros sans que soit tirée quelque leçon contemporaine que ce soit. Le pastiche ne sert pas la théâtralité, il n'y a pas de projection spéculaire qui nourrisse une mise en perspective de la référence culturelle, qui autorise une mise en question du modèle théâtral. On pourrait évoquer à l'appui de cette affirmation le peu de traitement qu'accorde Gurik à «la Comédie au Château», pour reprendre la formule de Ross Chambers⁴. La scène est réduite à l'essentiel et, là encore, seuls les masques permettent d'établir une correspondance entre l'actualité théâtrale québécoise de 1968 et les personnages des comédiens qui représentent, en fait, Yvette Brind'amour, Jean Gascon et Gratien Gélinas. On sait que chez Shakespeare, au contraire, la venue des comédiens donne prétexte à une critique acerbe des troupes de jeunes garçons, aussi bien qu'à une forme d'impromptu dans lequel le dramaturge prend position sur les techniques d'écriture comme sur les techniques de jeu. L'occasion d'une mise en abîme est refusée par le pastiche de Gurik.

Il en va différemment chez Ducharme qui, par deux fois, transgresse les conventions de l'illusion. La première fois, dans la première scène, en soulignant le caractère si célèbrement factice des récits d'exposition. Chimène, s'informant des réactions de son père, s'exclame:

Répète-moi tout ce qu'il t'a dit, en imitant sa voix.

Puis, sur ce ton exigé par Ducharme pour les passages qu'il souligne, c'est-à-dire «à la française, avec pompe», elle ajoute:

⁴ Ross Chambers, *la Comédie au Château*, Paris, Corti, 1971.

Ah! Donne-moi l'illusion d'être là.

La seconde rupture est plus explicite. À la scène 2 du 11^e rideau et devant le rideau, l'Infante s'adresse au public en révélant sa «véritable identité»:

C'est Antoinette Buffon, comédienne. J'avais un *piano* à débiter et je l'ai oublié. Dans le par coeur, je ne vaux pas grand chose. Mais j'improvise très bien et quand j'ai un blanc de mémoire, je me permets d'improviser. Tenez-vous bien, ça part: «Pourquoi m'as-tu quittée, Robert? [...]».

«L'illusion comique» est rompue, momentanément rompue, car Antoinette Buffon est récupérée *manu militari* par le régisseur — Léonor — qui lui fait réintégrer l'arrière du rideau et son rôle. Ces «ratés» isolés, auxquels s'ajoute un «Mes larmes tombent trop bruyamment, je n'ai rien compris» de Chimène à Rodrigue qui s'exécute et reprend sa réplique, ne constituent pas non plus une mise en abîme structurelle. Néanmoins, c'est l'intervention d'Antoinette Buffon qui marque le début du dérapage parodique qui, à l'image de Rodrigue ivre sur ses skis dévalant les escaliers, fait subir à la pièce une dégringolade en série des éléments référentiels. Rodrigue, ivre mort, meurt tout court sous les coups de Don Sanche et Chimène assomme successivement Don Diègue, Don Alonse, Don Sanche au cours d'une bagarre générale qui met aux prises le serviteur noir Blackie avec le Roi Don Fernand, Elvire et Léonor jusqu'à ce qu'un *reel* réduise tout le monde à la danse autour du cadavre de Rodrigue. La rupture conventionnelle a ici autorisé la mise à mort du modèle — et métaphoriquement de son héros; le calque est abandonné, c'est une autre pièce qui s'achève.

Cet abandon du projet initial auquel se substitue une bouffonnerie désordonnée est, en fait, le signe d'une impasse. Il ne saurait y avoir de revendication politique, d'indépendance culturelle dans la déconstruction parodique. *Hamlet* et *le Cid* en font la preuve de façons opposées mais complémentaires. Dans *le Cid*, le seul ancrage sur la réalité québécoise est, au dénouement, l'intervention dérisoire du *Ô Canada*, et en particulier du seul passage «héroïque» de l'hymne:

Car ton bras sait porter l'épée.

La citation dans la citation qui sert de distance ironique à l'égard d'un «nationalisme fédéraliste», ne peut estomper les signes de dégradation que Ducharme fait subir à son héros: intéressé seulement par l'argent, par les voitures — les grosses voitures —, ses actions — et en particulier la plus déterminante, le duel — sont motivées par l'opinion de ses «chums» piliers de taverne. Cette dégradation trouve son périgée dans sa chute au bas de l'escalier où Don Sanche l'achève, un Don Sanche stupide, sale et incapable. La parodie porte non seulement sur le référent culturel, mais aussi sur la possibilité d'en faire une lecture adéquate, positive par rapport au contexte auquel il appartient. La transposition s'achève sur une dénégation, une faillite d'autant plus burlesque que le projet est devenu vain; l'exercice demeurant au niveau langagier, la rupture n'appartient plus qu'au ton, au registre. Au contraire, chez Gurik, le modèle n'est que le support du masque, une structure vidée de ses enjeux symboliques à laquelle on accroche les référents de l'actualité sans réussir à les rendre dynamiques, générateurs d'une situation dramatique. Gurik élimine de la pièce de Shakespeare les ambiguïtés comme la folie (simulée ou intériorisée) du personnage central, il supprime également la «scène primitive» qui réunit Gertrude, Hamlet et le spectre du père perçu par le fils (et le spectateur) mais invisible à la mère. Plus encore, il évacue toute prise de position idéologique en ne trouvant aucun substitut contemporain à Fortinbras, l'héritier spolié réintroduit dans ses droits, et il n'est pas indifférent dans cette perspective que les derniers mots de la pièce de Gurik soient, didascalie incluse:

HAMLET: Il faut... que vive...un...Qué...bec...libre. (*Il meurt.*)

Il y a dans l'entreprise du pastiche la marque d'un désespoir de l'idéologie, la marque d'une mémoire insurgée mais qui s'épuise dans sa lutte sans parvenir à triompher du modèle. Ce désespoir, Michel Tremblay, dans *Sainte Carmen*, tente de le résorber en inscrivant la structure de l'oeuvre dans une double référence: la prise de parole — par la chanson — et la prise en charge du récit par le chœur. La pièce est tellement connue qu'il n'est pas nécessaire d'en rappeler ici les grandes lignes. Mais on peut cependant souligner que sa construction reproduit, pour une grande part, la structure tragique dans laquelle le chœur

orchestre et amplifie les enjeux narratifs par ses commentaires, ses annonces, voire ses interventions dans le déroulement de l'action. Il n'y a pas ici dérision ou pastiche, mais la tentative de faire servir un modèle référentiel mythique — la tragédie — à une héroïsation du personnage central, véritable voix, chantre de la dignité de la Main. De fait, on n'entendra jamais la chanson de Carmen, c'est par le chœur, par ses réactions que le mystère, la Pentecôte, réalisés par l'héroïne, nous seront communiqués. Mais, là encore, la tentative de mystification se résorbe dans le désespoir du dénouement. Un dénouement que certaines critiques reprochent à Tremblay, parce qu'il est dysphorique, en ce qu'il «invalide l'ensemble du récit dramatique»⁵. Cette invalidation repose, en grande partie, sur l'abandon du modèle référentiel qui organisait jusqu'au dénouement la structure. Le chœur qui, dans la tragédie antique, après la mort, vient tirer la leçon du parcours du héros est, chez Tremblay, réduit au silence. Sa dernière réplique est un «Ah!» tout bas, suivi d'un «long silence». C'est le mensonge de Tooth Pick qui lui succède, suivi de près par cette parodie en miroir, en figure inversée, qu'est Gloria:

(Gloria paraît sur la scène où Carmen vient de triompher; seules ses deux dernières paroles: «Mi coraçon» sont audibles.)

Là encore, la référence culturelle, aussi mythique, aussi méliorative fût-elle, n'a pu valider le projet idéologique. La mémoire, non plus insurgée, mais non plus appropriée — dans tous les sens du terme — trouve ses limites dans son inadéquation symbolique. Ces limites, les deux premières pièces de Michel Marc Bouchard qui l'ont consacré comme auteur dramatique, *Chrysispe* et *les Feluettes* semblent les avoir transgressées. Pourtant — et dès le titre aussi pour *Chrysispe* — elles s'inscrivent dans le jeu de la citation, de la référence à la tragédie d'une part, au drame de D'Annunzio d'autre part qui, dans *les Feluettes*, est présenté comme une pièce dans la pièce. Néanmoins — et la distinction est lourde de sens — les textes référentiels exhibés par Bouchard ne sont pas, comme ils l'étaient dans les exemples précédents, des textes pleins. Pour *Chrysispe*, c'est évident puisqu'il ne reste que d'infimes fragments de la tragédie d'Euripide, *Chrysispos*. Le modèle est lacunaire. Il n'est donc pas sus-

⁵ Jean Cléo Godin, *Théâtre québécois II*, Hurtubise HMH, 1980, p. 175.

ceptible de fournir un cadre structurel cohérent ou contraignant, entériné par la tradition culturelle, et par conséquent, par la lecture du public. Il en va de même du texte de D'Annunzio, qui, pour complet qu'il soit, est, comme référent, totalement inopératoire. À la limite, *les Feluettes* réinventent D'Annunzio. La mémoire, l'effet mnémotechnique, est d'emblée réduit au prétexte: prétexte à l'homosexualité, à la reconnaissance homosexuelle magnifiée par la légende grecque ou par le lyrisme poétique d'annunzien. Il ne reste plus alors que le travail d'appropriation. L'appropriation dans *Chrysippe* a une double fonction. Le nom — grec — sert de caution référentielle à toute la problématique de l'homosexualité, l'univers mythique dédoublant l'univers fantasmatique du héros. Une scène est assez caractéristique à cet égard, celle où Diane «jouant Laurence» s'approprie la légende d'Euripide pour l'adapter à la situation du héros.

CHRYSHIPPE: Dis-moi maman, pourquoi le prince Chrysippos s'est-il tué?

DIANE (*jouant Laurence*): Parce qu'il n'était pas heureux.

CHRYSHIPPE: Pourquoi?

DIANE (*jouant Laurence*): Pourquoi, tu penses?

CHRYSHIPPE: Parce qu'il aimait un homme... et sa maman n'aimait pas ça?

DIANE (*jouant Laurence*): C'est ça. Tu as compris.

Mais, dans une perspective structurelle globale, la référence est soumise à la multiplication des rôles qui organise le récit et dont elle n'est qu'une des variables. C'est au héros que revient l'initiative de cette théâtralisation quotidienne qu'il projette jusque dans la fiction (c'est lui qui décide des conditions météorologiques), maître, sinon de lui-même, des autres et de l'univers. Metteur en scène et metteur en signes, le personnage principal, Louis Tanguay, est libre jusqu'au dénouement d'un destin qui lui appartient et ne doit rien au modèle:

(*Chrysippe sort un couteau du bureau et le retourne contre lui.*)

DIANE: Louis Tanguay! Vous avez l'choix! Vous avez l'choix de jouer la légende de Chrysippos jusqu'au bout ou de commencer vot'vie. Vous avez l'choix!

Dans *les Feluettes*, l'appropriation est essentiellement discursive par un phénomène de bivocalité où les personnages au-delà des répétitions du drame romantique échangent les répliques de leur passion sous le couvert de D'Annunzio. Plus encore (et il y a en ce sens une progression entre les deux pièces, le théâtre dans le théâtre), la présentation de la répétition au Collège Saint-Sébastien de Roberval n'est que le second niveau d'une structure qui érige toute la représentation en mise en abîme. C'est pour le vieux Bilodeau que les ex-détenus (symbole significatif) jouent le passé, passé dans lequel est incluse la représentation des répétitions et non la représentation du spectacle de l'oeuvre de D'Annunzio. L'appropriation du modèle se fait ici dans la structure même de l'oeuvre dans laquelle il est dispersé, morcelé et asservi à destins symboliques. Le sous-titre des *Feluettes*, *la Répétition d'un drame romantique*, dit assez l'ambiguïté métalinguistique et au-delà métathéâtrale qui interdit de confondre «répétition» avec imitation.

Il semble donc que la nouvelle dramaturgie québécoise se soit progressivement dégagée du cours classique — là encore dans tous les sens du terme, se soit dégagée de la formation européenne pour trouver sa voie. Le modèle référentiel dont on avait cru se servir comme exutoire a montré ses limites, voire son inefficacité. Sans vouloir en tirer des conclusions quant à l'avenir, je voudrais simplement, puisqu'il m'y a autorisée, livrer quelques étapes de la conception des *Muses orphelines* de Michel Marc Bouchard. Dangereux pari que ces *Muses* après le succès des *Feluettes*, dangereux pari encore que la volonté de clore avec elles, le cycle des *Tanguay*. L'image de la mère y est centrale. Cette mère absente mais omniprésente dans le discours des enfants orphelins est, d'une certaine façon, la figure mythique de la pièce. La tentation était grande de donner à ce mythe un référent culturel, une mise en citation, et Michel Marc Bouchard l'a tenté en trouvant chez Leconte de Lisle, dans un de ses poèmes dramatiques totalement inconnus, une sorte de

projection magnifiée d'une femme héroïque, Hypathie la dernière bibliothécaire — martyre d'Alexandrie. S'approprier Hypathie, c'était encore donner une identité littéraire à une figure bien névralgique de la mythologie québécoise, la mère. Ce projet, il l'a abandonné. La Muse est orpheline, orpheline de référence, orpheline du code culturel, amnésique. Peut-être est-ce la raison pour laquelle, à la fin de la pièce, enfin elle s'en va, comme le personnage, vivre sa vie, lire son dictionnaire, et... mettre au monde un enfant sans père.

Bibliographie

Trois études comparatives envisagent la comparaison de ces oeuvres parodiques:

Ronald Bérubé, «*Le Cid et Hamlet: Corneille et Shakespeare lus par Ducharme et Gurik*», *Voix et Images*, vol. I, 1, septembre 1975, pp. 35-56.

Bernard Andrès, «Québec: émergence de l'institution littéraire et parodie des codes français», *Études littéraires*, vol. 19, 1, printemps-été 1986, pp. 141-152.

Laurent Mailhot, «Traduction et "non-traduction": l'épreuve du voisin étranger dans la littérature québécoise», in *La Deriva delle francofonie*, «L'altérité dans la littérature québécoise», I, 1987, Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna, pp. 13-59 (tout particulièrement pp. 47-51).

TABLE RONDE

Francine Noël, animatrice

Mémoire et mise en scène

FRANCINE NOËL:

On m'a demandé d'animer cette table ronde qui réunit essentiellement des gens qui ont fait et qui font actuellement de la mise en scène: Alexandre Hausvater, Peter Froelich, Serge Ouaknine, Alain Fournier. Il devait y avoir également Lorraine Pintal qui a malheureusement eu un empêchement de dernière minute.

Ces personnes ont en commun la chose suivante: la plupart font de l'enseignement du théâtre. Mais surtout, elles ont depuis fort longtemps une pratique du métier en tant que metteurs en scène. Une pratique dans plusieurs villes au Canada mais, très souvent, d'une façon très précise à Montréal.

Si on m'a proposé d'animer cette rencontre, c'est probablement, tout simplement, comme spectatrice de théâtre. C'est du moins en tant que telle que je vais situer la question: «Mémoire et mise en scène».

Je vois évidemment la mémoire comme trace, trace de ce qui n'est ni sur scène ni dans la salle. Et la question que je poserais aux participants à cette table (je leur demanderais de répondre en cinq ou dix minutes et après la discussion pourrait s'engager d'une façon plus large), je leur demanderais comment eux donnent à voir l'héritage culturel issu du passé ou de l'ailleurs. Comment ils parviennent à le rendre lisible pour des spectateurs d'ici et de maintenant. Autrement dit, doit-on monter *la Vie est un songe* et, si oui, comment le faire?

Je laisserai d'abord la parole à monsieur Hausvater, tout en signalant, si, la question l'embête, que c'est ma lecture du texte. Je ne

m'accroche pas à *la Vie est un songe*: il est bien libre de prendre la question par un autre biais. L'important c'est que les gens se situent vis-à-vis du sujet «Mémoire et appropriation» pour que le débat s'engage avec la salle.

ALEXANDRE HAUSVATER:

Ces quatorze derniers mois, j'ai travaillé dans quatre ou cinq pays, en quatre langues différentes. J'en suis arrivé à une espèce de conclusion qu'il y a un processus qui se passe à travers le monde et que ce processus se reflète au Québec. Je veux dire qu'il y a, à travers le monde et au Québec, deux événements politiques, deux pensées politiques qui viennent influencer le théâtre en général et la mise en scène en particulier.

Je veux parler de ce qui s'est passé durant les années 80: d'un côté, cet axe conservateur: le fondamentalisme (avec Reagan, Thatcher, Pinochet, l'Ayatollah) et, de l'autre, la *glasnost*. Je crois que, face à ces deux événements, à ces deux courants de pensée, le théâtre a pris des décisions très claires.

D'une part, devant le conservatisme qu'on observe durant les années 80, il y a eu une tendance, à travers le théâtre mondial, à aller vers des sujets qui ne touchent pas l'avenir immédiat; il y a eu une tendance à aller vers des cultures différentes. Par exemple, si on considère des choix comme celui de Peter Brook de monter le *Mahâbhârata* au lieu de faire une pièce sur le colonialisme britannique en Inde, on peut dire qu'il s'agit d'une évasion culturelle tendant à donner cette espèce d'illusion que le libéralisme théâtral ne suivait pas la politique de droite.

D'autre part, la *glasnost*, on le voit, a exercé une influence extraordinaire sur le théâtre derrière le rideau de fer, dans les pays de l'Est, où il y a un retour à la mémoire, aux racines, au nationalisme, au pays — pas nécessairement vers le répertoire du théâtre absurde (Beckett, Ionesco et autres, qui sont des négativistes, des gens interdits jusqu'alors dans ces pays). Il y avait donc deux points de départ importants.

Quand je considère par ailleurs le théâtre québécois, quand je considère, sans doute, mon propre travail (qui a toujours consisté à faire quelque chose pour briser l'isolement du théâtre québécois, parce que le fait qu'on vit une activité théâtrale doit toujours être vu en dehors d'une audience, d'un public immédiat; quand on fait une création, c'est pour l'humanité et pas nécessairement pour trente salles pleines ou trente salles à moitié pleines), il me semble qu'il y a aussi deux points de départ, c'est-à-dire qu'on s'est longtemps divisé sur la question suivante: «Est-ce qu'on monte un texte ou on fait une création de mise en scène?» Quand le théâtre québécois est venu au pouvoir, quand est survenu ce qui a été une vraie renaissance, il y avait dichotomie, division complète entre mise en scène et texte.

Certains metteurs en scène mettaient tout en oeuvre pour une lecture de texte. Comme ça, on «écoutait» un bon texte. Mais la forme spectacle était inexistante. Voilà qu'on «écoutait» un texte, une lecture de texte. Le texte était extraordinaire. On acclamait l'auteur. Mais il n'y avait pas de théâtralité. Le théâtre, qui est un mélange en vue d'une perfection d'éléments, était absent.

Puis, quand le théâtre québécois est entré dans sa phase plutôt expérimentale, on est allé à l'autre extrême. On avait une forme de spectacle extraordinaire, mais pas de texte. Le texte était secondaire. Et la pensée, l'idéologie, étaient probablement secondaires aussi.

Il y a un spectacle où on a commencé, à voir une synthèse entre le texte et la mise en scène, c'est *la Trilogie des dragons*. Ça ouvre de nouvelles perspectives..

Pour arriver plus concrètement à notre sujet, je dirais qu'il n'y a pas *une* source de pensée, *une* source d'inspiration. Durant la Renaissance, le fait que les sculpteurs, les peintres, les poètes ou même les gens de théâtre aient puisé à la même fontaine d'idées, de pensées, de culture n'était qu'un moyen pour mélanger tous les arts en vue d'une création complète. Et, quelque part, la création complète, c'est la création théâtrale.

Il est très important de toujours se rappeler qu'on est responsable de toute une histoire. Bien sûr une histoire québécoise, bien sûr une histoire du peuple d'ici, de l'Amérique du Nord. Mais également du

monde en général. Pour moi, à l'époque où on ne pouvait pas trouver de bons écrivains de théâtre au Québec — ils étaient trop occupés à la télé où on les payait mieux — il aurait mieux valu aller vers les Tolstoï, les Boccace, les Dostoïevski, les Witkiewicz, etc., plutôt que d'essayer de créer en collectif, plutôt que de créer artificiellement des textes qui n'ont pas survécu à plus d'un spectacle. La mémoire, s'il y a une mémoire, c'est une mémoire humaine, qui doit toucher l'histoire humaine, qui doit toucher tous les arts, qui doit toucher aussi la responsabilité de l'artiste.

La responsabilité de l'artiste, c'est très important. Quand on parle de société, on a tendance à ne tenir comme responsables que les politiciens. L'artiste est lui aussi responsable de cette société. Quand on regarde le passé, on voit des gens comme Leni Riefenstahl, par exemple, qui a fait un film extraordinaire, génial, alors que, deux semaines après, il y avait 600,000 nouvelles recrues dans le Parti nazi. Ça veut dire que l'artiste, et surtout l'artiste qui emploie des moyens immédiats, urgents (le seul qui voit avec qui il communique), a la responsabilité de s'orienter vers quelque chose et d'être le pont entre le passé et l'avenir. Et quand cette pensée, quand cette idéologie va se réaliser, là on découvrira un mouvement de théâtre.

Tant qu'on va travailler seulement pour une production, qui sera bonne ou sera mauvaise, on va rester au plan de la masturbation, du plaisir personnel qui n'est pas très social. La mémoire, ce n'est pas seulement la mémoire d'un fait vécu, mais d'un fait communiqué. Ce n'est pas assez d'avoir une expérience, d'avoir une mémoire de cette expérience. On doit communiquer cette mémoire pour déclencher un débat, un processus, etc. Je ne crois pas que les gens aient une mémoire commune. Les gens n'ont pas encore un passé commun, ils n'ont pas encore de racines communes et il est très difficile d'avoir des racines présentes.

Durant les années 80, la chose la plus importante qui se soit passée dans le monde du théâtre québécois, c'est l'ouverture au théâtre international. Le théâtre international, le public étranger, venaient de découvrir une forme de théâtre qui n'était pas assez appréciée ici. Tout à coup surgit une nouvelle confiance. Il va demeurer très important, pour moi, de travailler à l'étranger et je crois qu'il y a maintenant beaucoup de troupes qui, en préparant un spectacle, doivent non seulement prendre

en considération que leur spectacle ira en tournée, mais se demander: où? quelle est la politique de ce pays? quelle est la culture de ce pays? où rejoindre les gens de ce pays? quelle est leur mentalité? etc. Cette espèce de recherche de l'inconnu va enrichir le théâtre québécois.

PETER FROELICH:

Alexandre Hausvater a parlé de la possibilité de faire un théâtre international, je vais plutôt parler de l'impossibilité de faire du théâtre pour Saskatoon, Edmonton ou d'autres endroits très spécifiques.

Quand j'ai reçu le titre de ce colloque, j'étais un peu mal à l'aise car je ne comprenais pas très bien le sens du mot mémoire. Je me sens un peu plus à l'aise depuis que je vois que d'autres ont senti la même chose que moi. Mais aussi parce que j'ai très peu travaillé au Québec. C'est un milieu que je ne connais pas. Et quand j'ai commencé à penser à tout cela, j'ai réalisé qu'être metteur en scène à la pigo au Canada anglais, sans scène fixe et sans public d'habitues, fait qu'on est toujours confronté au problème de la mémoire collective d'un public et d'un lieu.

J'ai toujours pensé, j'ai toujours cru que le rôle du metteur en scène est un peu un rôle de traducteur. Il traduit quelque chose qui est un texte vers quelque chose qui est palpable. Le problème c'est que, pour traduire, il faut connaître la langue d'où on traduit et celle dans laquelle on traduit. Je pense que les gens, quand ils parlent de mémoire, ne considèrent que la première langue, la langue originale, mais la deuxième est très importante car c'est, elle, la mémoire du public. C'est là un grand problème. Un problème de continuité de mémoire, qui est peut-être moins grave au Québec, en Angleterre ou en France, mais très grave à Vancouver, à Toronto, etc. J'ai pensé à deux anecdotes pour illustrer ceci.

La première se produit lors d'un voyage au Japon. Je me trouvais sur une île, dans la salle à manger d'un petit hôtel pendant une conférence de coiffeurs japonais. (Je ne vais pas vous raconter pourquoi j'étais là, mais j'étais là.) À un moment, on apporta des montagnes de

poissons crus qu'on arrosa de beaucoup de bière et de saké. Tout le monde était très joyeux. À un moment donné, une chose m'a étonné. Une femme (coiffeuse) s'est levée et est allée demander au garçon s'il avait une lance. Et ce qui m'a encore plus étonné, c'est que le garçon en avait une! Elle a pris la lance, elle a mis un kimono et elle a commencé à faire une espèce de danse théâtrale pour ses compagnes. C'était formidable.

J'ai demandé à une amie quelle était la signification de cet événement et de cette danse. Elle m'a expliqué que, dans le contexte et en fonction de la façon dont elle portait son kimono (position de la ceinture, de sa lance, etc.), la danseuse jouait un rôle de soldat d'une certaine classe; il était en colère. Elle me donna encore beaucoup d'autres détails. Mais ce qui m'a encore plus étonné, c'est que tout le monde, dans la salle, semblait très bien savoir de quoi il s'agissait, sauf moi. Et ça, ça a complètement changé ma vision du théâtre japonais. J'ai appris plus sur le théâtre japonais au cours de cette soirée que durant tous les spectacles de Nô ou de Kabuki auxquels j'ai assisté, parce que j'ai compris, là, les spectateurs. Et j'ai pensé que travailler dans un milieu comme ça, avec des spectateurs qui maîtrisent parfaitement ce langage à la fois si spécifique et si universel, c'était vraiment bien différent de mon expérience, et très stimulant. Les Japonais, sous ce rapport, sont étonnants. Savez-vous, par exemple, qu'il existe au Japon des festivals qui attirent des gens ordinaires, venus de tous les coins du pays, qui durent quatre jours au cours desquels ils ne chantent qu'une seule chanson? La compétition, car c'est d'une compétition qu'il s'agit, porte sur cette unique chanson, c'est-à-dire sur les nuances d'intonation des interprètes.

La deuxième anecdote que je veux rapporter porte sur l'un de mes plus grands échecs. J'arrivais à Halifax, c'était la première fois que j'y allais. On m'avait demandé de faire une production de *Fin de partie*. J'ai beaucoup aimé la production qui a suscité un certain enthousiasme dans la presse de... Toronto! Mais, à Halifax... J'avais pensé que *Fin de partie* était un classique moderne, et c'est dans ce sens que j'ai monté ma production. Entre autres choses, j'avais trouvé un vieux rideau d'amiante, qui n'avait jamais servi, et je l'avais installé et couvert de plâtre et de poussière. Le lever du rideau se faisait donc dans la poussière, le plâtre

qui tombe. Le tout accompagné de grincements et de bruits sinistres que nous avions soigneusement préparés. Mais quand j'ai vu les gens arriver avec leurs manteaux de vison et leurs bonnets, j'ai eu un peu peur. J'ai réalisé que j'avais fait une grande erreur. Et quand le rideau s'est levé, le vison à ma droite a dit au vison à ma gauche: «Nous avons donné 200\$ à ce théâtre-là! Il me semble qu'il pourrait au moins avoir un rideau en meilleur état!» Et j'ai réalisé que je venais de faire la première production mondiale de la pièce *Fin de partie*, en 1986, à Halifax...

Cela illustre bien le problème de mémoire au théâtre qu'on vit au Canada anglais. C'est le problème, d'abord, de la mémoire du public.

SERGE OUAKNINE:

J'ai suivi le débat de nos amis avec intérêt et il m'a paru nécessaire, en tant que praticien, metteur en scène et professeur, de définir les concepts pour mieux comprendre la relation complexe qui anime la mémoire et la mise en scène.

Je dirais tout d'abord que le metteur en scène ne travaille pas avec sa mémoire, je dirais plutôt que c'est la mémoire qui le travaille. Ceci signifie que nous baignons dans la mémoire et que le rôle d'un artiste est de mettre en scène une relation qui ne soit pas redondante à cette mémoire, mais qui soit créative. Dès l'instant que nous parlons de mémoire, nous devons nous situer par rapport à des référents (et les deux histoires qu'on vient de nous raconter sont très éloquentes sous ce rapport) car quand on ne connaît pas le code, il y a un monde de nuances qui nous échappe. Je crois que le hiatus existant entre praticiens et théoriciens pourrait tomber si on essayait de définir, disons, différents champs d'expression de la mémoire pour des praticiens. L'universitaire va donc prendre la relève de l'artiste et je vais vous proposer quelques concepts qui pourraient être des outils de travail. J'illustrerai ultérieurement mon propos d'exemples précis.

Il y a plusieurs mémoires. Il y a la mémoire formelle qui relève des procédés. Il y a la mémoire organique qui relève des processus. Il y a

la mémoire hybride, celle qui m'intéresse le plus, qui est la mémoire paradoxale, celle sur laquelle s'inscrit la fécondité. Et il y a d'autres formes de mémoire. Il y a, par exemple, la mémoire institutionnelle où l'on trouve deux types de metteurs en scène et d'acteurs: les metteurs en scène plus créateurs et les metteurs en scène plus interprètes.

Le metteur en scène interprète va essayer, en quelque sorte, d'être créateur dans l'écoute de cette mémoire du corps qu'est le texte. Tout texte, quand on l'écoute bien, met en jeu le corps. Et un metteur en scène interprète aura pour fonction d'écouter ce glissement qui va se faire entre la mémoire de l'acteur et la mémoire de la textualité. Par contre, le metteur en scène créateur, lui, va transgresser cette relation à l'écriture. Il va bousculer la mémoire et, très souvent, il va substituer à la réalité du texte un monde d'images, un monde percussif, scénographique, ou un monde de projection intime. Je vais maintenant tenter d'illustrer ces concepts d'exemples concrets.

La mémoire formelle, qui relève des procédés, peut être positive ou négative. Commençons par la négative. Dans les années 70, à Paris, on a soudainement découvert Bob Wilson (qui était déjà très connu à New York) et, d'un seul coup, on a redécouvert l'art de la fumée et du ralenti au théâtre. Bob Wilson, quand il utilise le ralenti, ne s'en sert pas uniquement comme effet esthétique, il l'utilise pour une analyse quasiment cinématographique de la décomposition du mouvement. Le jeu est au ralenti pour être une démonstration presque brechtienne (mais en même temps dans une certaine mythologie) de ce qui se passe vraiment quand nous faisons quelque chose.

Qu'est-ce que j'observe deux ans après, quand Bob Wilson triomphe sur la scène parisienne? Les metteurs en scène de gauche, ceux des maisons de la culture de la banlieue parisienne, qui étaient des piliers du théâtre militant (marxiste, épique), mettent de la fumée dans les pièces de gauche et demandent aux acteurs de jouer au ralenti. D'un seul coup, ce qui, pour quelqu'un, est un outil scientifique et artistique, devient, pour un autre, un procédé. Là, la mémoire formelle est négative, elle se piège dans le système de la mode.

Parlons maintenant de la mémoire formelle positive. Excusez-moi d'être un peu académique, mais j'aimerais tirer mes exemples de recher-

ches que j'avais faites en histoire du théâtre. En 1926, Meyerhold crée *le Revizor* de Gogol dans une scénographie qui serait, en quelque sorte, une scène élisabéthaine à l'envers, avec des renforcements et des portes. Les acteurs rentrent par ces portes pour participer à une mise en jeu mécaniste, avec gestuelle, gros plans, etc. Je m'aperçois que Peter Brook, dans les années 70, reprend exactement le même dispositif scénographique pour monter *Marat Sade*. Même jeu de portes avec entrée et sortie de la folie et du discours. Et, il y a trois mois, Tadeusz Kantor monte *I Shall Never Return* (en français, *Je ne reviendrai jamais*) avec le même dispositif scénique, le même système de portes, avec des acteurs qui rentrent et qui sortent pour situer la mémoire.

Avons-nous affaire ici à une mémoire formelle négative? Sûrement pas. Parce que si le procédé scénographique est le même, la mise en jeu de ce procédé, elle, est créatrice. C'est-à-dire que chez Meyerhold, on utilise les portes pour faire entrer ce qu'on veut ridiculiser; chez Brook, on utilise les portes pour faire entrer la folie et la faire sortir; chez Kantor, on utilise les portes pour faire entrer les signes de la mémoire et les faire mourir. Voilà trois procédés semblables au service d'un discours cohérent et, pour moi, ces metteurs en scène, qui participent du même système de référence, ont en quelque sorte commis un vol, mais ce vol est fécond. Un bon metteur en scène est un bon voleur, à condition d'insuffler dans ce qu'il vole quelque chose qui lui soit spécifique et qui soit un discours qui s'approprie, tout en recréant.

Deuxième thématique, celle de la mémoire organique qui relève des processus. J'ai beaucoup aimé, dans le débat de tout à l'heure, que des historiens disent que ce qui est important ce n'est pas le produit fini, mais le produit en marche. C'est tout à fait vrai car la mémoire organique des processus, c'est, si on y réfléchit bien (à part évidemment les textes et les photos d'aujourd'hui ou gravures d'autrefois), le bouche à oreille qui se fait au théâtre depuis six mille ans. Il n'y a d'histoire et de mémoire du théâtre que par cela. S'il n'y avait pas cette relation de transmission de processus organique, de savoir-faire, de processus de jeu, le théâtre n'aurait jamais évolué. Ceci veut dire que dans la fidélité, dans la mémoire, dans la connaissance des processus, il y a un savoir du corps, du comportement. Il y a un savoir de l'écoute qui est plus ou moins codifié selon les cultures.

Pour donner de très brefs exemples, disons que, dans la mémoire des processus, il y a l'école classique telle qu'on la retrouvait, il y a vingt-cinq ans dans les conservatoires, fondée sur la sublimation spirituelle devant un corps qui est en deuil. Le metteur en scène doit avoir là une mémoire organique du texte de la même façon que, lorsque je travaille un Genet avec mes étudiants, je leur dis de respecter les virgules et les points, faute de quoi ils ne pourraient pas avoir la mise en espace, le processus organique de la mise en espace du corps. La langue est porteuse de spatialité. Et le metteur en scène est le médium qui permet à l'acteur de comprendre cela, d'avoir cette écoute et ce regard, pour comprendre comment s'inscrivent le corps et l'espace dans le rythme et la musicalité des mots. Chez Genet, par exemple, c'est une rotondité; chez Claudel, c'est une propulsion et, en même temps, une tentative d'ascension; chez Ruzante, c'est une propulsion terrienne, c'est l'humus paysan qui va s'élever. C'est ainsi que le texte n'est pas seulement un savoir intellectuel, il est véritablement la mémoire d'une société, la mémoire d'un geste, la mémoire d'une expérience sociale et intime.

Permettez-moi maintenant d'aborder le dernier aspect de cette intervention, celui touchant à la mémoire hybride, la mémoire paradoxale, la mémoire qui m'apparaît de loin la plus intéressante. Je me suis souvent demandé, en tant que metteur en scène, pourquoi il arrivait qu'on bloque dans un processus de création. Tous les metteurs ont vécu cela. Parfois on a un éclair, une excellente idée qu'on essaie de préciser et de concrétiser, mais rien ne vient. Les acteurs s'impatientent, ont l'impression de tourner en rond. S'installe un silence pesant, à moins que l'esclandre n'éclate. Le metteur en scène tente de se justifier intellectuellement, bref, ça ne va pas. Quand cela m'arrive, j'utilise un truc tout simple: je fais une pause et je vais me laver le visage. Et curieusement, en perdant le désir de mon idée (en glissant dans l'eau), l'image que je cherche apparaît. En ayant renoncé à l'idée de la mise en scène, ma mémoire cesse d'être désirante, et cette mort du désir fait que ma mémoire devient féconde.

Quel est donc ce phénomène? Je crois qu'il tient au fait que la fécondité est un rapport à l'inconscient et au savoir, qu'un metteur en scène travaille simultanément avec son cerveau gauche et son cerveau

droit, qu'il doit rationaliser, mais pas trop (après, mais pas pendant!), qu'il doit en même temps se laisser aller à la mouvance de ce qu'il ne sait pas encore. De la même façon, lorsque nous entrons dans la mouvance du texte, telle qu'on ne la connaît pas et qu'on la découvre, le texte va nous porter. Mais si nous voulons projeter une signification sur le texte (avec l'aide d'un *dramaturg*, par exemple), nous obtenons peut-être une historicisation du texte, mais pas forcément une relation palpable et vivante au texte. C'est-à-dire que le *dramaturg*, pour moi, est l'extrapolation du cerveau gauche (la rationalité), alors que le metteur en scène sensible va faire ce jeu de va-et-vient entre la gauche et la droite. Il va être, à la fois, ce *dramaturg* qui réfléchit et l'innocent qui ne sait pas.

Et c'est cette mémoire hybride qui est, à mon sens, la mémoire de la création. C'est elle qui fait que dans l'humus du sens dans lequel nous baignons, nous sommes à la fois riches des référents qui nous travaillent et encombrés de cette mémoire que nous devons perdre. C'est seulement à l'émergence de l'oubli... que nous savons.

ALAIN FOURNIER:

L'émergence de l'oubli, c'est agréable, ça me rappelle «Je me souviens», ce qui était ma première impression face à ce sujet. La mémoire de la mise en scène, je la vis à différents niveaux. Cette mémoire formelle, dont parlait Serge Ouaknine, est effectivement une sorte d'héritage auquel nous sommes confrontés, qu'on partage avec des spécialistes et qui, malheureusement, s'oublie, est dilué. On doit vivre la mise en scène au présent, le présent de la rencontre, de la représentation. Dans ce présent nous sommes plutôt confrontés à une mémoire collective qui, elle, est aussi la mise en forme de cette mémoire par un discours officiel (souvent celui des médias). Il s'agit là d'un aplatissage de la mémoire collective. Cet aspect est très difficile à approfondir.

Nous n'avons pas, ici, les problèmes de monsieur Froelich. Le Québec vit des problèmes historiques communs à toutes ses régions. Problèmes qu'on oublie cependant régulièrement et dont on refuse de parler, comme si on mettait l'histoire dans la géographie, comme si on savait

seulement se parler de nos événements à travers une géographie qui nous influence, géographie qui, aujourd'hui, est devenue celle de la vie urbaine et de la modernité.

Le travail de la mémoire, je le vis aussi à l'intérieur de spectacles assez longs, des spectacles dans des lieux différents qui, eux, ont un passé, des spectacles qui, parfois, se servent de la mémoire comme matériau. Il s'agit là d'une mémoire brute, en bloc, naïve, une mémoire qu'on projette. On va jouer dans un théâtre qui a pu être le lieu d'une mémoire historique, mais est-ce que le public le sait? Est-ce que la relation qui s'établit alors est quelque chose de sensible? Je trouve merveilleux d'entendre parler de cette intégration du metteur en scène dans l'histoire. J'avoue avoir beaucoup travaillé de textes classiques et avoir trouvé très riche la relation avec la textualité. Effectivement, les textes — du moins ceux écrits en français — permettent de sentir une spatialité, un travail du corps dans la ponctuation (pour les traductions, c'est impossible). Mais ce qui est le principal problème, c'est que ce corps, qui disait ces lignes-là à telle époque, qui était habillé de telle façon, qui faisait telle ou telle chose dans un contexte qui était connu, se trouve maintenant évacué. Tous ces textes qui nous arrivent d'hier et qui nous sont présentés comme tels (si au moins ils étaient anonymes, on aurait moins peur), porteurs d'un siècle d'histoire ou plus, ces textes ne me font pas peur car ils n'intéressent pas, de prime abord, le public.

C'est une cause de problèmes. Ils arrivent là [ces textes] porteurs de valeurs institutionnelles; ils représentent une évasion culturelle, un vernis de savoir. Et on fait tout pour qu'ils ne prennent pas une dimension différente. On pourrait croire que les grands classiques ont été suffisamment repris ici (Racine, Tchekhov, etc.) pour qu'on puisse en faire autre chose que d'en rendre explicite le sens premier. Non. Tout sous-texte, toute relecture, toute mise en contexte, insertion dans des horizons d'attente différents, doit se faire avec une présentation évidente du sens premier, sens premier qui échappe complètement et qui apparaît d'abord étranger. Et je pense que le succès très relatif de tous les classiques au Québec en est la preuve.

Le problème se pose dans l'enseignement. On peut y apprendre à savoir ce que les autres savent sur ces textes-là (mais que le public qui

va les voir ne veut pas savoir); on peut essayer d'être respectueux de ce texte, durant le processus de création (qui aboutit à cet objet-là qui nous parvient à travers les siècles), parce que ce texte nous intéresse sans qu'on sache vraiment pourquoi (peut-être parce que nous en savons plus que les autres ou parce que ce texte nous apparaît neuf et fort).

Cette mémoire, au niveau du Québec, est un problème parce que nos oeuvres ont été évacuées, ont fait partie d'une tradition orale (un processus organique, si vous voulez, mais qui a dû être identifié à un problème de classes sociales). On retrouve ces oeuvres rue Papineau [au Théâtre des Variétés] dans une tradition représentée par le burlesque, et qui fonctionne bien (comme les vieux mélés). De ce point de vue, on peut dire qu'il y a une mémoire collective partagée. De la même façon que le théâtre japonais semble être un code partagé par une population, le théâtre primitif, naïf, simple et populaire d'ici, est partagé. Je dirais même que, lorsque nous voulons faire de la tournée en région, nous n'avons presque pas le choix. Il nous faut nous inspirer de ce théâtre-là, au moins en ce qui a trait à la présentation. Par contre, quand on reprend un texte québécois de cette époque (ou même plus récent comme un Marcel Dubé), on est aux prises avec les contingences de l'histoire. C'est à la fois pas assez loin, pas assez proche. Il faut avoir une mise en relief, et cette mise en relief cause des problèmes.

Le problème de l'histoire, dans notre contexte, est compliqué du fait que tout notre passé a été réécrit dans les années 70, ce qui a pour résultat que notre vision historique a changé et qu'on n'arrive pas à trouver, dans un fond de tiroir, une pièce ancienne qui corresponde à cette nouvelle histoire (teintée évidemment par l'élan politique du Parti québécois). Ceci fait que, maintenant, écrire l'histoire, c'est écrire une géographie, celle de l'urbanité (j'y reviens), et le rapport avec les oeuvres étrangères se fait à travers cette impression d'internationalisme qu'on a en visitant les grands centres du monde. Oui, notre théâtre est international parce qu'on le joue dans des villes qui ont vingt chaînes de télévision, la vidéo, un métro, des villes en somme dont on partage la réalité, cette réalité commune dont nous parlons dans notre théâtre. Mais cela ne signifie pas qu'on partage une histoire ni un vécu. Cela occasionne des problèmes au niveau de la mémoire.

Il y a donc un conflit à propos de cet héritage de pièces anciennes. Vous (les historiens) les analysez et écrivez sur elles des ouvrages que nous lisons avec plaisir, mais, pour nous, elles ne subsistent que comme une trace morte, sèche. Bien sûr, on a tous entendu parler de cette mise en scène de Meyerhold ou de Peter Brook, mais, malheureusement, on ne les voit pas, cela va rester entre nous. Si la mémoire se partage avec l'élite (tel que c'est la cas en ce moment), elle demeure en vase clos. Si la mémoire est un fait collectif, il faudrait voir dans quel contexte ces oeuvres (dites de mémoire) sont présentées et qui elles rejoignent. On voit souvent de la citation de mémoire, du rappel. Un artiste utilise ainsi le décor d'un autre. Pour des gens qui n'ont pas de mémoire, cela ne change rien, pour nous qui en avons, cela permet de dire que nous savons à ceux qui savent, qui ont de la mémoire! C'est normal, on digère son époque avec un certain vampirisme, c'est-à-dire avec les résidus des époques antérieures. De la même façon que le public qui vient nous voir nous consomme avec autre chose (et il ne faudrait surtout pas croire que nous sommes la fin de sa journée). Cette digestion mutuelle est riche. (Enfin, elle aboutit au monde qu'on a...)

L'émergence de l'oubli est une chose nécessaire, vous avez raison, Serge, quand vous dites cela, parce que, effectivement, il faut oublier beaucoup de choses pour se retrouver à neuf devant un objet qui est daté et archi-daté et qui ne demande qu'à se faire identifier comme tel (pour un public qui se fout des dates et qui veut quelque chose qui se mange tout de suite et chaud). Voilà donc, pour conclure, comment je vis les problèmes de la mémoire ici.

FRANCINE NOËL:

Je vous remercie beaucoup. J'ai l'impression que ces points de vue qui nous ont été exposés ne sont pas véritablement convergents ou, du moins, ne le sont pas tout le temps. Je donne donc maintenant la parole à la salle pour poursuivre et relancer le débat. [Un temps] Puisqu'il n'y a pas d'intervention de la salle pour l'instant, je vais accorder un droit de réplique aux participants à la table ronde.

SERGE OUAKNINE:

Je vais repartir de l'anecdote japonaise de Peter Froelich. À l'époque où j'étais un jeune disciple de Grotowski, il m'avait raconté des histoires semblables et je ne les comprenais pas parce que, pour moi, la mise en scène était quelque chose qui devait s'apprendre. Je croyais qu'il y avait des lieux où on apprenait à mettre en scène et le paradoxe de ma propre histoire, c'est que je ne savais pas dans quel discours il fallait que je m'inscrive et quelle était la scène de ma mise en scène. Cela m'amène à dire que le metteur en scène travaille avec une mémoire qui lui est intime, c'est une scène première qu'il se rejoue tout le temps, mais qui change de texte, qui change de scénographie ou qui change de lieu. Un artiste n'a pas grand-chose à dire dans une vie, mais ce qui est constant, c'est le lieu d'où se fait la question en lui. Et il peut, bien entendu, s'approprier le discours des autres. À l'heure actuelle, par exemple, il y a au Québec des gens qui s'approprient le Butô. Certains le font très bien, d'autres avec des clichés. Mais cela n'a pas d'importance, l'essentiel c'est que, à travers la forme d'une autre culture (comme le Butô qui est une contemporanéité japonaise), il y ait la réinterrogation de cette mise en scène de soi dans l'écoute de cette mise en scène de l'autre. La difficulté pour l'Occident, c'est précisément la difficulté de ne pas avoir ce genre d'anecdotes. C'est que l'Occident est condamné à la fuite en avant. On disait tout à l'heure cela du Québec, mais je crois que c'est également occidental. Il y a bien sûr des degrés dans l'amnésie comme on l'a bien vu, mais je crois que la culture occidentale cherche continuellement à transgresser ses propres référents. Elle est suicidaire, c'est une culture de la fuite, alors que les cultures asiatiques sont des cultures de la répétition et de l'entretien du parfum du signe.

Nous, quand nous allons au théâtre, nous cherchons toujours de nouveaux signes; eux, les signes, ils les ont déjà. Donc, quand ils modifient un signe, c'est une révolution (me disait Grotowski que je comprends vingt-cinq ans plus tard). Le fils, qui reprend le jeu du père et qui transpire, n'a pas encore compris le jeu du père qui joue la même chose mais ne transpire pas. Et si un metteur en scène fait une variation dans la codification des hiéroglyphes, des idéogrammes vivants que sont les acteurs, il transgresse la tradition et la mémoire, et, de cette façon, il fait une innovation.

Quel est le rôle du metteur en scène dans le théâtre asiatique? C'est de retrouver, non pas les signes (ce qui fait partie d'un apprentissage formel), mais ce qui traverse le signe: le glissement du pied sur le sol, l'air qui se déplace avec l'actrice. Et cela ne s'apprend pas en tant qu'objet, c'est une formation globale qui va amener, à un moment donné, l'acteur à être habité par cet espace qui va se véhiculer autour de lui. Pour nous, Occidentaux, l'Orient est fascinant parce qu'il nous apporte un code. Or, qu'est-ce que je fais, moi, en tant que metteur en scène, quand je dirige des acteurs, sinon décoder les signes apparents pour entendre les signes qu'on ne voit pas. C'est cela un metteur en scène à mon avis. Un metteur en scène doit être voyant. Il ne doit pas seulement projeter sa vision du monde. Ce qui lui est le plus difficile, c'est d'écouter la vision de l'autre et de tisser son tricot avec la laine de l'autre. C'est toute la problématique de la création collective.

Un bon metteur en scène est quelqu'un qui doit apprendre à se taire pour s'entendre dans la voix et dans le corps d'un autre. Et quand je dis le corps, ça peut être aussi son scénographe, son éclairagiste, etc. Si cette relation de transparence entre les collaborateurs n'est pas fraternelle, c'est la guerre. S'il y a des problèmes de budget, de subvention, si la presse fait des pressions, c'est fini. Le petit fil sensible, où la transparence peut apparaître entre moi et l'autre, est rompu. On a, là, l'accumulation des signes, mais on a perdu le parfum.

JOSETTE FÉRAL:

Je voudrais faire une remarque générale. Je suis étonnée et amusée de constater qu'il nous aura fallu un peu plus de trois heures pour passer de la mémoire à l'oubli, car comme le souligne l'expression de Serge Ouaknine reprise par Alain Fournier, «l'émergence de l'oubli est nécessaire». Et je constate également que si la table précédente [«Théâtre et mémoire»] a beaucoup insisté sur la nécessité de la mémoire, celle-ci, au contraire, insiste beaucoup sur la nécessité de l'oubli. Cette opposition n'est pas simplement gratuite. La table précédente était constituée de théoriciens et celle-ci de praticiens. Certains sont encombrés par la mémoire et d'autres en revendiquent toujours davantage.

Ceci étant dit, je voudrais poser une question à Alain Fournier sur les classiques. Tu as monté *Faust* il y a quelques années, à partir de plusieurs textes. Je suppose que tu n'en as pas fait la mise en scène classique, que tu as cherché à te débarrasser d'une certaine mémoire pour atteindre autre chose. Quelle appropriation as-tu faite du mythe de Faust?

ALAIN FOURNIER:

Avec *Faust*, j'avais une liberté première fondée sur le fait qu'il s'agit d'un texte allemand, donc d'un texte qui ne fait pas partie de notre héritage culturel direct. Il vient à nous par la bande, par la traduction. En outre, il y a eu plusieurs adaptations populaires de l'histoire. Une tradition orale très forte (qu'on retrouve dans l'opéra, dans le théâtre de marionnettes) qui fait que l'histoire est connue, même si l'auteur est inconnu (parce qu'il ne fait pas partie des cours obligatoires). À partir de cela j'ai entrepris mon travail en tenant pour acquis qu'une certaine partie du public connaissait l'histoire et que, autour de cela, il pouvait y avoir tout un jeu de citations, des allers-retours, l'utilisation de traces que cette oeuvre avait laissées, comme des extraits de films de Murnau.

Il y avait aussi un travail de mémoire actif à l'intérieur même du spectacle joué dans deux salles différentes reliées par vidéo. Mais on ne voyait que des extraits du spectacle au vidéo. Ainsi, quand on voyait le deuxième, on ne voyait que des traces de ce qui s'était joué et il fallait donc faire un effort de mémoire pour se rappeler ce qui avait été effectivement joué.

Mais le plaisir n'est pas le même quand le texte fait partie de notre culture (la culture française). Ce texte nous arrive toujours après coup, sans transmission orale. Si nos parents ne sont pas médecins ou avocats, mais ouvriers comme les miens, les histoires de Racine ou de Corneille ne nous pas été racontées parce qu'ils ne les ont pas lues. Faust, par contre, était entré ici par la tradition orale comme Aurore, ce qui fait qu'il était beaucoup plus connu que n'importe quel héros de Racine ou de Beaumarchais. Donc, il était possible de faire un certain

travail sur un objet du passé qui était, dès le départ, présenté comme quelque chose d'autre, pour lequel je n'avais aucun respect à avoir, qu'aucune institution ne voulait défendre. *Faust* ne fait pas partie d'un héritage qu'on doit enseigner. Mais j'ai choisi cette pièce parce que, en dépit de tout, elle tient le coup. Ce n'est pas toujours le cas avec les classiques. Parfois on se fait prendre. Je me laisse séduire par la langue, par exemple, mais c'est à peu près ce qu'il y a de plus dur à partager. Au niveau de la mise en scène, j'apprends avec le temps que je ne dois pas lever le nez sur l'histoire, que si je ne suis pas capable de résumer l'histoire (pour ma mère, pour mon père), je risque d'avoir un grave problème avec le public.

J'ai joué dans des classiques réécrits par d'autres, par Marie Cardinal, et mes parents dorment toujours quand ils viennent m'y voir. Et je me dis qu'il faudrait trouver un moyen de faire en sorte que les gens ne dorment pas devant *Médée*. Avec *Faust*, j'ai pu tenter des choses parce qu'il n'y avait pas cette responsabilité de l'institution et la pression des organismes subventionneurs.

JEAN DUVIGNAUD:

Je suis content de parler à des metteurs en scène parce que je ne me serais jamais préoccupé de théâtre si je n'avais touché du métier. Je crois bien que j'ai été le premier en France à monter *Woyzeck*, il y a très longtemps.

Je voudrais mettre entre parenthèses tous ces grands mots que nous avons employés, entres autres, «mémoire». Tout ça, c'est très vague, très difficile; ce sont des débats philosophiques. Personne n'en sait rien.

Deuxièmement, il y a un autre problème auquel je voudrais m'attacher, c'est celui-là: qu'est-ce que nous savons vraiment du théâtre d'autrefois? Nous n'en savons rien. Les textes (la tradition) dits «classiques grecs» n'ont été transmis en Europe que parce qu'il y a eu des copistes à Pergame et Alexandrie qui les ont recopiés près de cinq siècles après leur création. Vous pensez bien qu'ils y ont changé quelque chose. Ces textes ont été traduits par les Hébreux et Arabes, ils sont

arrivés en France où ils ont été traduits en grec. Ce sont des textes qui ont été plusieurs fois retransformés, réadaptés.

N'oublions pas non plus que les seuls textes qui ont été joués, réellement, ont été des manuscrits de Plaute et Térence, licencieux et obscènes, qui étaient joués par les moines dans les monastères. Et ces moines croyaient reconstituer ainsi l'Antiquité. Ils lisaient également *l'Art d'aimer* d'Ovide (dont je ne ferai pas de dessin, vous savez ce qu'il en est) en croyant le lire comme *le Cantique des cantiques*.

Ce sur quoi, en somme, je voudrais bien insister, c'est que le problème des survivances est un problème du constant contresens et que c'est bon. Et s'il n'y avait pas ces contresens, il n'y aurait pas de création. Je prends deux exemples.

Il y a déjà un certain temps, je me trouvais en Tunisie (indépendante) et j'ai participé à la création d'un théâtre à Amameth, au bord de la mer. Ce n'était pas facile de persuader un dictateur de créer un théâtre. On a fait jouer devant lui une pièce, où il aurait pu se reconnaître, mais où il ne s'est pas reconnu. C'était *Caligula* de Camus. Caligula avait été joué par un extraordinaire acteur qui s'appelle Ali Ben Ayed (et qui malheureusement est mort aujourd'hui) et qui avait su donner à cette pièce (qui en France était une pièce comme les autres) un autre sens. C'était vraiment la pièce des cours orientales, cela donnait un résultat assez étonnant. La pièce servait d'ouverture à un débat organisé par l'UNESCO et portant sur le théâtre arabe, un problème très proche de celui que vous avez aujourd'hui, mais à l'envers. En effet, les Arabes (et leur art) n'ont jamais représenté le visage humain, pas plus d'ailleurs que les grandes religions monothéistes, pas plus que les juifs.

Dans la *Poétique* d'Aristote, le mot «tragédie» est traduit par «danse exécutée en l'honneur des Sultans». Autre contresens, sans doute fécond d'ailleurs, puisqu'il pressentait une sorte de fête, de festivité qui était transposée. Le problème de l'histoire, cela a été dit, ce n'est pas le problème de la mémoire, c'est malheureusement celui de l'oubli.

Il y a des ruptures. Je ne crois pas, certainement pas, qu'il existe une histoire du théâtre. Il ne peut pas y en avoir. (Quand je vois des

histoires du théâtre... Pour y gagner beaucoup d'argent, écrivez-en une, en partant de la préhistoire jusqu'à nos jours.) C'est pas vrai! Shakespeare n'avait jamais lu un Grec. Ce qu'il connaissait, c'était les Italiens. Ce que Molière connaissait, c'était les Italiens...

ANNE UBERSFELD:

... et Plutarque.

JEAN DUVIGNAUD:

... (et Plutarque, j'allais le dire:) et l'auteur le plus lu à cette époque, à part Plaute et Térence: Plutarque. Toute leur culture grecque et ancienne, c'était Plutarque. D'ailleurs, c'est très beau. Relisez-le dans le texte d'Amyot, vous verrez.

Deuxièmement, il y a eu un autre problème dans cette transmission, c'est qu'elle se fait tantôt par l'oralité, par la parole lue, tantôt par l'écriture. Comment passe-t-on de l'une à l'autre? Alors ça, encore une fois, c'est un problème qu'on n'a pas résolu. On peut toujours dire: «Le commentateur fait une image en marge de son manuscrit.» C'est pas le même. Celui qui lit n'est pas celui qui dessine, qui statufie.

Comment passe-t-on? Là nous retrouverions McLuhan (ce n'est pas parce que c'était un vieil ami que je le dis) quand il dit que l'oreille est chaude; que ce qui vient par l'oreille est passionnel et que ce qui vient par l'image est froid. Effectivement il y a, dans la transmission émotionnelle de l'oreille, quelque chose qui sollicite, qui suscite. Toute une partie du théâtre a été transmise de cette manière. Cohen, le vieux Cohen qui a travaillé sur l'art du Moyen Age, a découvert le texte d'un mystère du Moyen Age qui avait été recopié - donc arrangé - par un clerc, par un savant, et qu'un artisan avait acheté, ne sachant pas lire, pour le seul plaisir de se le faire lire en public, le soir, devant ses amis, par un clerc, ou par un curé ou un notaire, devant lui. Des choses qu'on avait seulement entendues et jamais lues.

Alors vous parliez de transmission. Comment se fait-il (et je suis du pays d'où vous venez, de ces régions vendéennes et autres), comment se fait-il qu'il y ait des choses qui ont survécu à votre départ qui n'ont pas été transmises ici? Je pense par exemple au grand thème de Barbe Bleue, Gilles de Retz. Je pense à toute une série de contes et de légendes qui ne sont pas ceux de Perrault (qui ont été arrangés) mais qui sont des fabliaux qu'on retrouve et qui n'appartiennent pas nécessairement à la littérature (à la littérature orale, le mot est confus) mais qui existent. Cette coupure, d'où vient-elle? Nous ne savons pas.

Dernier point. Il se trouve que, pour des raisons matérielles, je dirais même amicales, j'ai assisté, avec Jean-Marie Serreau et Roger Blin, à la création d'*En attendant Godot*. Qu'est-ce que cherchait Blin — j'ai travaillé beaucoup avec lui — c'était justement de réaliser ce qu'il appelait le bricolage. C'est-à-dire donner le choc du théâtre par n'importe quel moyen. Il me disait: «Antoine a eu tort de mettre des vrais morceaux de boeuf sur scène». Ce qu'il fallait, c'était faire ce que faisait Brecht, d'ailleurs: des bouts de chiffons signalant le boeuf (il y a toute une utilisation des signes qui n'est pas simple).

Et je donne un exemple parce qu'il est précis. Un jour, en préparant *Godot*, Beckett était dans la salle; Blin revenait en taxi. Il était pressé. (Je l'ai raconté à des amis l'autre jour; ça m'a beaucoup frappé parce que c'est comme ça que s'écrit une oeuvre finalement). Il arrive en disant: «Ça y est, j'ai trouvé!» (Le dernier mot de la série de kyrielles d'injures qu'il y a dans *Godot*.) «J'étais dans un taxi. Le chauffeur de taxi a insulté quelqu'un et lui a dit: "Et va donc, architecte!"» Immédiatement, Beckett et Blin ont réalisé qu'il fallait mettre ça dans la pièce. Voilà! On tire de la réalité contemporaine beaucoup plus que d'un passé que nous réinventons à chaque pas, on tire quelque chose d'aussi banal, d'aussi simple, d'aussi sordide.

Un jour, dans une discussion, quelqu'un faisait un grand discours sur *Godot*: «Dans *Godot*: il y a 'God', il y a Dieu.» Alors Jean-Marie Serreau lui répond: «Mais non, c'est pas Dieu, c'est godillot!» Puisque nous y sommes, pourquoi s'appelle-t-il Ham, jambon, l'autre, comme Hamlet? C'est cela le problème. Si on veut retrouver les textes, il faut vraiment leur substance charnelle, mais elle nous est intransmissible.

Vous disiez tout à l'heure qu'il nous faut réinventer certains signes. Il y a un pays où les signes sont en train d'être brisés, violés, transformés. Et j'y étais l'an dernier. Ce pays me fascine. Je vais y retourner. C'est la Chine. Au Japon, le problème serait de savoir comment il se fait que, dans une culture industrielle où ils auraient dû disparaître, ces signes ont été conservés.

Il serait également bon de savoir pourquoi aujourd'hui nous sommes tellement obsédés par les livres d'histoire. Moi, je tiens que c'est une fuite devant le futur. Je tiens que c'est une peur devant l'inquiétude que nous apporte la civilisation dans laquelle nous sommes, que nous n'avons pas encore réussi à anticiper. Je pense que les grandes pièces, ici, ce ne sont pas les pièces d'hier ou d'avant-hier, ce sont des pièces qu'il faut que nous écrivions. C'est pourquoi je crois beaucoup plus aux créateurs qu'à quoi que ce soit, même si c'est pas bon, même si c'est hésitant. C'est l'invention.

Je reviens à mon théâtre arabe. Il ne pouvait pas se faire de théâtre parce que, disaient-ils, c'était interdit. Finalement, ils en ont fait. Cela a été très difficile. Et ils ont fui devant ce théâtre. Et je continue de penser que s'il y avait eu cette grande expression dramatique dans tous les pays arabes, il y aurait peut-être eu moins de fuite vers une représentation plus terrorisante de l'existence. Parce que le spectacle, qu'on le veuille ou non (toujours ce vers d'Hésiode: «*Ἰνὰρ σκιάς ἀνθρώπου*»), «l'homme est le rêve d'une ombre», mais c'est une ombre très matérielle, très charnelle; c'est le godillot.

ALAIN FOURNIER:

La coupure, la rupture est historique, elle est aussi sociale. Les gens d'où nous venons ont continué à se raconter des choses. Il y a, chez nous, une tradition orale qui est forte, qui ressort et qui a servi à cette réécriture des années 70. On est allé beaucoup puiser là-dedans. Mais autrefois la tradition orale était vue par le clergé comme une chose à occulter. Ce n'était pas vraiment la fine fleur du raffinement, de ce qu'un gentilhomme devait être, même ici. D'autant plus que comme, à

partir de la Conquête, il y avait très peu de moyens d'action, une véritable culture qui s'intégrait dans les faits et qui aboutissait à des réalités sociales était extrêmement dangereuse. Ce sont des conditions historiques. Voilà pourquoi, sans doute, la tradition orale, à l'époque, ne s'est pas rendue dans des oeuvres. Maintenant le problème ne se pose plus, parce qu'on en a, une littérature, on en a du théâtre, on en a réécrit.

ALEXANDRE HAUSVATER:

Je suis totalement d'accord avec monsieur Duvignaud: on ne travaille pas avec la mémoire (ou l'oubli). Mais on essaie de créer le passé. Ce qui se passe maintenant dans le monde me semble très important, surtout parce qu'on arrive à la fin du XX^e siècle. Il y a une obsession complète avec des événements du XX^e siècle qu'on n'a pas vécus et qu'on ne peut pas comprendre. Il ne s'agit pas d'essayer de recréer un passé qui n'a pas existé (d'ailleurs qui sait si Shakespeare a écrit les pièces qui lui sont attribuées; peut-être que c'était Bacon). Il y a bien des choses qu'on ne sait pas, comme vous avez dit. Mais parce qu'on ne sait pas, il y a des événements d'aujourd'hui qu'on ne comprend pas.

Autre chose importante. Le grand créateur au théâtre ce n'est pas le «créateur», c'est le public. Il n'y a de culture théâtrale que parce qu'il y a un public. C'est le chauffeur de taxi qui fait la création; sans lui, le théâtre n'existe pas. J'ai vécu un petit incident, il y a quelques mois, à Managua, au Nicaragua, en assistant à une pièce de théâtre. Un acteur jouait le rôle du roi. Tout à coup, un enfant s'est mis à crier: «Vous n'êtes pas roi, vous êtes médecin!». L'acteur s'est arrêté et a commencé à se transformer en médecin parce qu'il était plus médecin que roi. Le petit s'est montré très content de cela. Ce qui m'a fait dire aux gens de la troupe que cet enfant devrait écrire une pièce parce que c'était lui le créateur.

J'ai écouté attentivement ce qu'a dit Serge Ouaknine sur les analyses entre telle et telle chose par les metteurs en scène, les interprètes ou les créateurs. Mais la mise en scène, pour moi, est avant tout un processus de nécessité. C'est une nécessité en toi, une nécessité égoïste, égotiste.

Plus ce moment passe, plus cela mûrit, parce qu'il y a responsabilité et que la responsabilité prend le dessus sur le fait de raconter une histoire, de créer une histoire.

Dans certains pays, et je crois que le public au Québec a commencé à se comporter ainsi, c'est le public qui demande l'histoire. Le public ne veut pas recevoir une autre histoire américaine ou autre. Nous en venons à un moment de création. Par exemple, aujourd'hui, en Pologne (je parle d'un pays que je connais bien), on peut voir une pièce écrite par Malinowski dans quatre théâtres différents et dans une église. Le rôle principal dans les quatre théâtres, même si le personnage a vécu au XII^e siècle, est tenu par des communistes. Mais à l'église, c'est un anarchiste. Et avant celle des pièces qui est jouée dans l'église, le prêtre vient et fait une prière; tout le public est à genoux. C'est l'anarchie totale, le chaos total, la révolte totale. Au théâtre, le rôle est tenu par quelqu'un qui est disposé à obéir.

Avant de discuter de ce qu'est la mise en scène — c'est un mystère que je ne comprends pas —, on doit se demander si le théâtre répond à une nécessité, à une demande. Et on doit créer dans ce mouvement de nécessité, de demande avant de «réaliser» ce qu'est le théâtre.

ANNE UBERSFELD:

Je voudrais d'abord dire, comme mon prédécesseur à ce micro [Jean Duvignaud], que je n'aurais jamais osé parler ou écrire sur le théâtre si je n'y avais pas travaillé. J'ai fait vingt-deux mises en scène. C'était un théâtre scolaire et universitaire. J'ai tout monté, d'*Antigone* au théâtre contemporain. *Antigone* que j'ai retraduit complètement parce que les traductions ne me plaisaient pas. Je sais tout faire. Tout faire très mal, mais je sais tout faire, de maquiller les acteurs jusqu'à peindre les décors. Très mal, bien sûr; d'une manière artisanale et tout à fait conjoncturelle.

Le problème de la mise en scène des classiques est un vrai problème. Pour deux raisons. D'abord, nous sommes séparés d'eux non seulement par le temps mais par une masse de discours (pas la mémoire, mais une masse de discours plus ou moins scolaires ou parascolaires, etc.). C'est

pourquoi, quand vous parlez de sens premier, je dis qu'il n'y a pas de sens premier. Si quelqu'un me dit qu'il sait quel est le sens premier du *Misanthrope* ou d'*Hamlet*, moi je l'attends! Il n'y en a pas. Nous sommes obligés à chaque fois, nous autres praticiens, si j'ose dire (là je parle en praticien, pas en théoricien), nous sommes obligés de reconstruire quelque chose que nous allons donner à nos contemporains tels qu'ils sont, tel qu'est leur univers à eux, leur univers de pensées, de connaissances, de savoir. Et c'est bien pour ça que vous vous plaignez que vos parents s'endorment! Vos parents s'endorment parce que vous ne leur apportez pas quelque chose qui corresponde à leur univers. C'est vrai que c'est le problème du caractère élitiste du théâtre. Nous n'y pouvons pas grand-chose.

Racine est un cas d'exception. Racine est vraiment l'objet élitiste par excellence. Mettre en scène Racine, c'est une gageure maintenant. Tout simplement parce que les contemporains de Racine connaissaient tout sur la mythologie et que nos contemporains n'en connaissent rien. Ils ne connaissent pas la guerre de 1940; il y en a déjà qui ne savent pas qui est Hitler! Alors comment voulez-vous qu'ils sachent qui est Hector? Je suis désolée, mais je suis obligée de dire des choses qui sont un peu grossières. Et d'ailleurs, là, je me tournerais vers Serge Ouaknine à propos de la mise en scène de Racine.

C'est vrai, on a castré Racine, on le joue au-dessus de la ceinture. Entendu. Mais l'alexandrin de Racine, il n'est pas castré, lui. Il a toujours son sexe. Et on l'entend avec tout son corps. On l'entend avec sa sexualité, on ne peut pas ne pas l'entendre avec sa sexualité, à condition que le comédien soit à peu près à la hauteur. À la hauteur de ce qu'il a à dire et à montrer, y compris avec son propre corps, parce que c'est vrai qu'il y a des gens qui ne sont pas à la hauteur de leur corps. À Serge Ouaknine je demanderais ce que c'est que la mémoire désirante. Parce que moi je sais ce que c'est que le désir, mais la mémoire désirante, je ne sais pas. Parce qu'on désire avec son présent, en principe.

Je voudrais dire autre chose à propos du théâtre japonais. Je crois que le théâtre japonais évolue. Je donnerai l'exemple des mises en scène de Kabuki d'Enosuke. Enosuke est un homme qui a énormément travaillé

sur le Kabuki. Le Kabuki qu'il a apporté, le Kabuki du Renard. Je l'ai vu deux fois, je l'ai vu à Tokyo et je l'ai vu à Paris. Entre les deux, il y a une petite évolution, une évolution faible. Mais les Japonais traditionnels sont indignés par les inventions d'Enosuke, par la mise en scène, la réécriture du Kabuki par Enosuke. De même, les grands *onnagata*, (le grand *onnagata* dont déjà Barthes parlait) que j'ai eu aussi la chance de voir. Ils jouent des Kabuki qui datent de la fin du XIX^e siècle. Vous pensez bien que ce n'est pas les Kabuki du XVII^e! Il y a une histoire. Vous avez par ailleurs raison quand vous dites que l'essentiel c'est l'apprentissage corporel. J'ai vu l'apprentissage corporel. Je vous donne acte de l'apprentissage corporel. J'ai vu le maître de l'apprentissage du Kabuki flanquer des claques à un comédien qui n'était pas concentré. Quelle claque! À lui dévisser la tête!

Il y a une évolution du théâtre. Le théâtre, c'est un art d'aujourd'hui. Nous sommes obligés de reconstituer le tout. Avec notre mémoire, bien sûr, mais aussi avec le rapport à la mémoire personnelle et individuelle du comédien. Je ne vais pas renvoyer à Stanislavski, mais il a dit cela déjà. Quant à la mémoire collective, je crois commencer à voir ce que c'est. C'est un imaginaire. C'est une construction. C'est notre construction. Si nous pensons que nous sommes inscrits dans une mémoire collective! Elle est notre oeuvre.

SERGE OUAKNINE:

Je vous concède absolument que le concept de mémoire désirante ne signifie rien. Il était purement musical pour moi. Il m'arrive parfois d'aimer le son des mots plus que leur exactitude.

La deuxième chose que j'aimerais dire, dans le même souffle de ce que vous avez dit, c'est que la mémoire morte, pour moi, est la mémoire qui est totalement redondante, qui n'est que répétitive de ce qui est donné, et que la mémoire vivante c'est la transgression et l'écoute des traces que nous ne connaissons pas. Et de ce point de vue, pour moi, la mise en scène, c'est ce mensonge que nous faisons pour rendre la mémoire plus vraie.

FRANCINE NOËL:

Je remercie les personnes qui ont participé. Je voudrais dire deux mots seulement en guise de conclusion.

Le premier: il me semble qu'il y a eu quelque chose de troublant dans le discours, ce soir, parce qu'on a vu à l'oeuvre le fonctionnement de codes culturels différents. Je ne suis pas sûre que les gens qui ont parlé se soient tous compris. Et on a vu l'affleurement d'un certain type de paroles. Ça me trouble beaucoup.

L'autre chose que j'aurais à dire c'est que, vous savez, Monsieur Duvignaud, nous, ici (puisque le lieu de la parole actuel est Montréal), on connaît Barbe Bleue, mais on a énormément de difficulté à l'interpréter comme étant de nous, à nous, et comme étant quelque chose de culturel. Et les coupures successives entre la France et le Québec, je pense qu'on peut les voir, entre autres, dans ce phénomène.

(Transcription d'André-G. Bourassa et de Jean-Marc Larrue.)

Collaborateurs

JEAN-MARIE APOSTOLIDÈS est directeur du département de Français et d'Italien de l'université Stanford, en Californie. Auteur de divers ouvrages sur la littérature, dont *le Roi-machine* et *le Prince sacrifié*, il est également l'auteur de pièces de théâtre jouées à la Nouvelle Compagnie Théâtrale.

GEORGES BANU, spécialiste de l'interprétation de l'histoire dramatique, est professeur à l'Institut théâtral de l'Université de Paris III. En plus d'être rédacteur de la revue *Actes Sud* et du volume XIII des *Voies de la création théâtrale*, il a écrit de nombreux ouvrages sur le théâtre, dont *Mémoires du théâtre*, essai paru en 1987.

VIVIEN BOSLEY est professeure au Département de théâtre de l'université d'Alberta. Elle a traduit de nombreux textes dramatiques en anglais en plus de signer diverses études sur le théâtre québécois.

ANDRÉ-G. BOURASSA est professeur au Département de théâtre de l'Université du Québec à Montréal. Il a fait sur le surréalisme et la littérature québécoise une thèse qui lui a valu le Prix France-Canada. Il a publié divers travaux sur la modernité de la scène québécoise et dirige actuellement l'édition critique des écrits de Paul-Émile Borduas. Il est co-auteur du *Théâtre au Québec: 1825 à 1980. Repères et perspectives*.

DENIS CARRIER prépare une thèse de doctorat en histoire du théâtre à l'Université Laval, sous la direction d'Alonzo Le Blanc. Il est l'auteur d'une *Bibliographie analytique d'Yves Thériault, 1940-1984* et de quelques articles sur le théâtre québécois.

NORMAND CHAURETTE est dramaturge. Son oeuvre comprend, entre autres titres, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* et *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*.

FRANÇOIS COLBERT est professeur à l'École des hautes études commerciales de Montréal dont il dirige le groupe de recherche et de formation en gestion des arts. Auteur de divers articles consacrés à la gestion et au marché du théâtre, il a également publié *le Marché québécois du théâtre* et *Marché en turbulence*.

GILBERT DAVID est critique de théâtre, conseiller dramatique et metteur en scène. Fondateur et directeur pendant plusieurs années des cahiers de théâtre *Jeu*, il dirige actuellement une collection de dramaturgie aux éditions Les Herbes Rouges. Ses chroniques théâtrales dans *Parachute* lui ont valu plusieurs prix. Auteur de romans, de répertoires et de nombreux articles sur le théâtre au Québec, il est co-auteur du *Théâtre au Québec: 1825 à 1980. Repères et perspectives*.

JEAN DUVIGNAUD est professeur à l'Université de Paris VII et dirige le Laboratoire de sociologie de la connaissance et de l'imaginaire. Il a écrit de nombreux ouvrages sur le théâtre dont *les Ombres collectives*, *Sociologie du théâtre* et *l'Acteur. Esquisse d'une sociologie du comédien*. Il est actuellement président de la Maison des cultures du monde.

MICHÈLE FEBVRE est professeure au Département de danse de l'Université du Québec la Montréal. Elle a participé à plusieurs chorégraphies à titre d'interprète et a dirigé la publication d'un collectif sur la danse moderne: *la Danse au défi*. Elle poursuit actuellement des recherches en doctorat sous la direction de Michel Bernard.

JOSETTE FÉRAL est professeure au Département de théâtre à l'Université du Québec à Montréal. Auteure d'articles consacrés à la sémiotique, au théâtre québécois, au carnavalesque et au théâtre naturaliste, elle est également co-responsable de la publication de *Théâtralité, écriture et mise en scène*.

COLLABORATEURS / 467

MARCEL FORTIN, co-fondateur de l'*Annuaire théâtral*, est professeur au Collège de Valleyfield et auteur d'une thèse de doctorat ainsi que de plusieurs articles sur le théâtre dans l'Outaouais. Il s'intéresse au théâtre oriental, dont l'Opéra de Pékin.

ALAIN FOURNIER détient une maîtrise en art dramatique de l'Université du Québec à Montréal où il est professeur invité. Comédien, dramaturge et metteur en scène, on lui doit notamment la création de *Faust Performance* (Productions Germaine Larose), la publication de *Circuit fermé* et la traduction de *Portrait de la vie quotidienne* de Franz Xaver Kroetz.

LOUIS FRANCOEUR est sémioticien de la culture et professeur au Département des Littératures de l'Université Laval de Québec. Il a récemment publié *les Signes s'envolent* et dirige la revue *Études littéraires*.

PETER FROELICH, comédien, dramaturge et metteur en scène, est professeur de théâtre à l'Université d'Ottawa. Il a fait de nombreuses mises en scène, comme *End Game (Fin de partie)* de Samuel Beckett, à Halifax, et *Stallars's Farm* de Franz Xaver Kroetz, à Toronto. Il a créé, en anglais, *Cough and Sneeze* de Kurt Schwitters.

PIERRE GOBIN est professeur à l'Université Queen's de Kingston où il poursuit des travaux sur la théorie des genres, le carnivalesque et l'hétérogénéité. En plus de nombreuses contributions à la recherche littéraire, il a publié, sur la dramaturgie québécoise, un ouvrage intitulé *le Fou et ses doubles*.

JEAN CLÉO GODIN est professeur au département d'Études françaises de l'Université de Montréal. Il est co-auteur (avec Laurent Mailhot) de *Théâtre québécois* et *Théâtre québécois II* et a publié de nombreux ouvrages sur le théâtre et la littérature. Jean Cléo Godin est directeur du comité de recherche de la Société d'histoire du théâtre du Québec.

JOHN HARE est professeur au Département de lettres françaises de l'Université d'Ottawa. Il a à son actif de nombreuses publications et plusieurs articles sur l'histoire du théâtre au Québec. Il est co-auteur du *Dictionnaire pratique des auteurs québécois*.

ALEXANDRE HAUSVATER a fait des études de doctorat à l'Université McGill. Il a signé, entre autres mises en scène, le *Décameron* de Boccace, *le Fou et la nonne* de Witkiewicz et *le Baiser de la femme araignée* de Manuel Puig. Il est co-fondateur et directeur artistique de la Quinzaine et directeur artistique du Théâtre du Petit-Champlain.

CHANTAL HÉBERT est professeure de théâtre au Département des littératures de l'Université Laval de Québec. Spécialiste du théâtre burlesque, elle a publié deux ouvrages sur le sujet: *le Burlesque au Québec* et *le Burlesque québécois et américain*.

JOZEF KWATERKO est professeur de littérature française et québécoise à l'Université de Varsovie. Sa thèse de doctorat porte sur le roman québécois.

WLADIMIR KRYSINSKI est professeur de littératures slaves et comparées à l'Université de Montréal. Il a contribué à plusieurs publications sur la modernité au théâtre. On lui doit *Carrefour des signes. Essais sur le roman moderne*.

JEAN LAFLAMME est historien. Auteur de plusieurs ouvrages et articles sur l'histoire du Québec, il est également co-auteur de *l'Anthologie thématique du théâtre québécois au XIX^e siècle* et de *l'Église et le théâtre au Québec*. Étudiant en doctorat sous la direction de Pierre Trépanier et de Jean Cléo Godin, il est secrétaire-trésorier de la Société d'histoire du théâtre du Québec.

DOMINIQUE LAFON est sémioticienne de la dramaturgie et professeure aux départements de Lettres françaises et de Théâtre à l'Université d'Ottawa. Elle a publié divers articles sur le théâtre québécois, en particulier sur Michel Tremblay. Elle travaille actuellement sur le discours scénique.

BENOÎT LAPLANTE est étudiant en doctorat en sociologie à l'Université de Montréal sous la direction de Paul Bernard et de Jean Renaud. Il a écrit divers articles sur le théâtre. Ses recherches portent sur la carrière de l'acteur.

MAXIMILIEN LAROCHE est professeur au Département des littératures de l'Université Laval de Québec. Auteur d'études sur le théâtre québécois et sur la littérature haïtienne, il a consacré un ouvrage à l'oeuvre de Marcel Dubé.

JEAN-MARC LARRUE est professeur de théâtre au Collège de Valleyfield. Il a publié plusieurs études sur le théâtre au Québec dont un ouvrage sur *le Théâtre à Montréal à la fin du XIX^e siècle*. Il est co-auteur du *Théâtre au Québec: 1825-1980. Repères et perspectives*. Il est également directeur et co-fondateur de *l'Annuaire théâtral*.

ALONZO LE BLANC est professeur au Département des littératures de l'Université Laval de Québec. Auteur de multiples articles consacrés à l'histoire du théâtre au Québec, il a publié une édition savante d'*Aurore, l'enfant martyr* de Léon Petitjean et Henri Rollin. Il a été le responsable de la section «Théâtre» du *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*.

RENÉE LEGRIS est professeure au Département d'Études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Auteure d'un *Dictionnaire des auteurs du radio-feuilleton québécois* et de plusieurs ouvrages et articles sur la littérature québécoise, elle est également co-signataire du *Théâtre au Québec: 1825-1980. Repères et perspectives*. Elle est présidente de la Société d'histoire du théâtre du Québec.

JEAN-MARIE LELIÈVRE, auteur et metteur en scène, a publié une pièce, *Meurtre pour la joie*, et fourni des dramatiques à la radio dont *Cette femme n'a aucune importance*. Entre autres mises en scène, on lui doit celles d'oeuvres de René-Daniel Dubois. Il est co-auteur de *Tragédies et Quêtes*.

DANIEL LEMAHIEU est dramaturge et professeur d'écriture à l'Institut théâtral de Paris. Il a oeuvré quelques années avec Antoine Vitez au Théâtre de Chaillot et a participé chez Actes Sud à la rédaction de la revue *l'Art du théâtre*. Il a publié plusieurs pièces dont les plus récentes sont *l'Étalon or* et *Djebels*. Une autre, *Entre chien et loup* (1982), frappe par son rapprochement des dramaturgies québécoises de la même période.

ANDRÉ LOISELLE est inscrit au doctorat en théâtre et cinéma à l'Université de Colombie Britannique. Il se spécialise dans les rapports entre ces deux arts; il a réalisé un court métrage sur un objet dramatique de Claude Gauvreau.

TIMOTHY MURRAY est professeur de littérature anglaise à l'université Cornell d'Ithaca, New York. Auteur de *Theatrical Legitimation* et *Subliminal Libraries*, il a également été directeur de la revue *Theatre Journal*.

FRANCINE NOËL a soutenu à Paris une thèse de doctorat sur Samuel Beckett. Elle est professeure au Département de théâtre de l'Université du Québec à Montréal où elle a été également directrice de maîtrise. Elle a joué avec les Saltimbanques et le Groupe Zéro. Elle a publié deux romans et une pièce de théâtre, *Chandeleur*. Elle a été, pendant un an, directrice artistique du Théâtre d'aujourd'hui.

DENNIS O'SULLIVAN, auteur et metteur en scène, est directeur-fondateur du théâtre Zoopsie de Montréal. Ses principaux spectacles sont la trilogie des Smot, ainsi que *Richard 3*, *Montréal, série noire* et *Dublin-Lachine*.

COLLABORATEURS / 471

SERGE OUAKNINE est metteur en scène et professeur au Département de théâtre de l'Université du Québec à Montréal. Il a étudié aux Arts-déco à Paris avant de faire ses Beaux-arts à Varsovie où il a collaboré avec Grotowski. Il a dirigé la publication de l'ouvrage des *Voies de la création théâtrale* consacré au *Prince Constant*. Il est également auteur de nombreuses créations (textes et mises en scène).

IRÈNE PERELLI-CONTOS est professeure de théâtre au Département des littératures de l'Université Laval de Québec où elle travaille plus particulièrement sur le théâtre de recherche. Elle a publié différentes études sur les rapports entre le masque et les personnages, dont (en grec) *le Masque et la personne*.

LUCIE ROBERT est professeure au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Directrice de la revue *Voix et images*, elle a publié *l'Institution du littéraire au Québec* et a participé à la direction de la section «Théâtre» du *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*.

JEAN-PIERRE RYNGAERT est metteur en scène et professeur d'études théâtrales à l'Université de Caen. Il s'occupe de la formation d'acteurs et de non-acteurs. Ses recherches actuelles portent sur l'acteur et la nouvelle dramaturgie. Il a écrit de nombreuses études sur le théâtre dont *le Jeu dramatique en milieu scolaire* et *Jouer, représenter*.

ANNETTE SAINT-PIERRE a été professeure au Collège universitaire de Saint-Boniface au Manitoba. Elle a signé plusieurs livres et articles sur le théâtre franco-manitobain dont *le Rideau se lève au Manitoba*. Annette Saint-Pierre est fondatrice des Éditions des Plaines.

RÉMI TOURANGEAU est professeur de littérature à l'Université du Québec à Trois-Rivières, où il collabore au Centre de recherche en études québécoises. Il est l'auteur d'une dizaine d'ouvrages sur le théâtre au Québec, dont *l'Église et le théâtre au Québec* (avec Jean Laflamme) et *Trois-Rivières en liesse*.

MICHEL TREMBLAY, dramaturge et romancier, a écrit de nombreuses oeuvres dramatiques au cours des vingt-cinq dernières années. Il est l'auteur, entre autres, des *Belles-Soeurs* et d'*Albertine en cinq temps*.

ANNE UBERSFELD a été plusieurs années professeure à l'Institut théâtral de l'Université de Paris III. Elle est l'auteure d'éditions critiques et d'études de textes de théâtre de même que d'importants ouvrages de théâtrologie, tels que *le Roi et le bouffon*, *Lire le théâtre* et *l'École du spectateur*. Elle a participé à de nombreux collectifs.

RENATE USMIANI est professeure à l'université Mount Saint Vincent à Halifax, en Nouvelle-Écosse. Aux nombreux ouvrages qu'elle a déjà consacrés au théâtre, elle vient d'en ajouter un portant sur le mouvement du théâtre alternatif au Canada. Elle assume la direction artistique du Mount Royal Playhouse.

LOUISE VIGEANT est professeure de littérature au Département de français du Collège Edouard-Montpetit. Elle est également membre du comité de rédaction des cahiers de théâtre *Jeu*. Elle a soutenu une thèse de doctorat en sémiologie sur le thème du «Roi Boiteux» dans l'oeuvre de Jean-Pierre Ronfard.

RODRIGUE VILLENEUVE est professeur et directeur du Module des arts d'interprétation à l'Université du Québec à Chicoutimi. Auteur de divers articles sur le théâtre, il fait des recherches doctorales en sémiologie sur la photographie de théâtre comme trace de la représentation. Il est directeur de la compagnie théâtrale «les Têtes heureuses».

JONATHAN WEISS est professeur au Colby College de Waterville (Maine). Auteur de nombreux articles sur le théâtre et de *French-Canadian Theatre*, il s'est notamment intéressé à l'oeuvre de Victor-Lévy Beaulieu et à celle de Jacques Ferron.