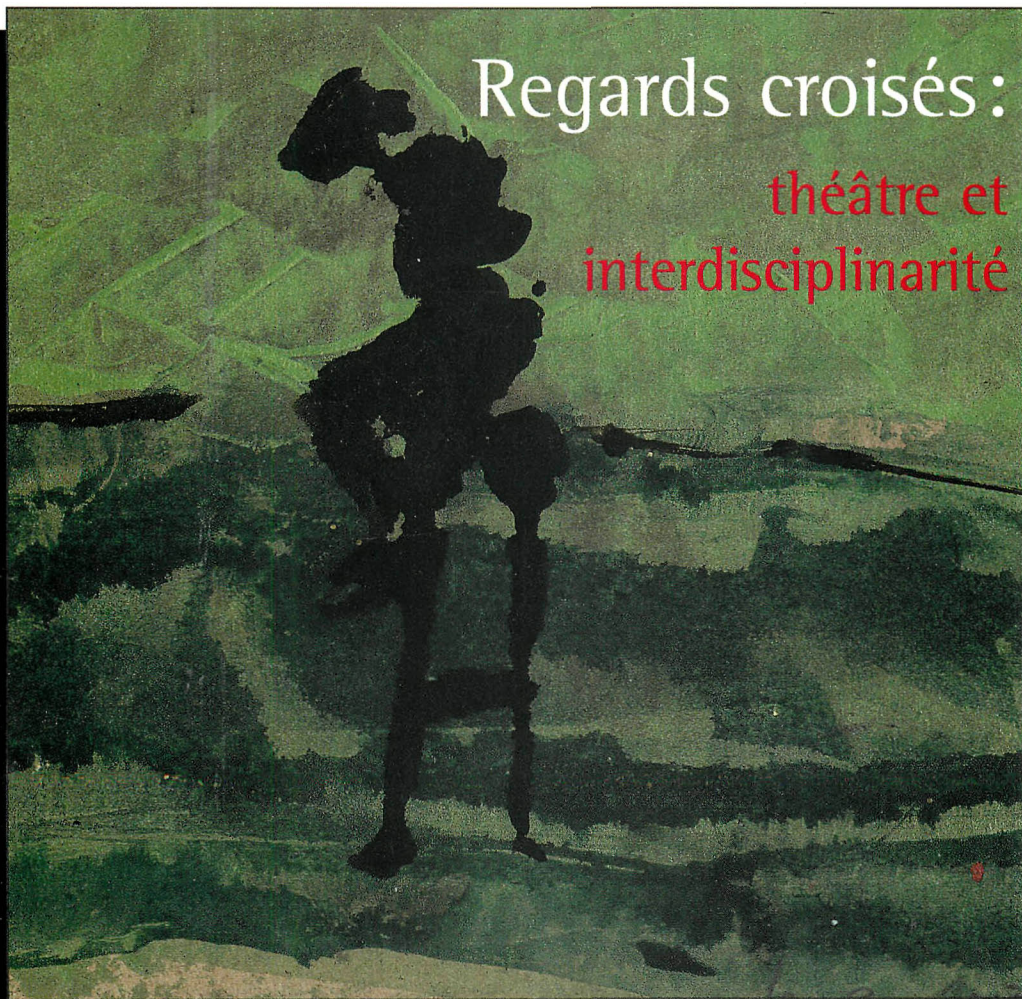


# L'Annuaire théâtral<sup>26</sup>

Revue québécoise d'études théâtrales

Regards croisés :

théâtre et  
interdisciplinarité



# L'Annuaire théâtral

n° 26, automne 1999

Regards croisés :  
théâtre et interdisciplinarité

CRELIQ/SQET

*L'Annuaire théâtral* est publié deux fois par année par la Société québécoise d'études théâtrales (SQET) en collaboration avec le Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) de l'Université Laval. Les textes publiés dans *L'Annuaire théâtral* expriment librement les opinions de leurs auteurs ou de leurs auteures. Ils n'engagent pas la responsabilité de l'éditeur. *L'Annuaire théâtral* est indexé dans *Repère*.

#### **Direction**

Chantal Hébert, directrice (CRELIQ, Université Laval)  
Gilbert David, président de la SQET (Université de Montréal)  
Marie-Christine Lesage, rédactrice en chef (Université de Montréal)  
Guy Champagne, éditeur délégué (CRELIQ, Université Laval)

#### **Comité de rédaction**

Gilbert David (Université de Montréal), Josette Féral (UQAM), Chantal Hébert (Université Laval), Shawn Huffman (Université SUNY-Plattsburgh), Dominique Lafon (Université d'Ottawa), Hélène Laliberté (3<sup>e</sup> cycle, Université Laval), Marie-Christine Lesage (Université de Montréal), Leanoire Lieblein (Université McGill), Pascal Riendeau (3<sup>e</sup> cycle, Université de Montréal), Rodrigue Villeneuve (UQAC)

#### **Conseil scientifique**

Marco De Marinis (Università degli studi di Bologna, Italie), Ousmane Diakhate (Université Cheikh Ante Diop, Sénégal), Jean Cléo Godin (Université de Montréal), Jean-Marc Larrue (Collège de Valleyfield), Janelle Reinelt (University of California), Jonathan Rittenhouse (Université Bishop), Alain-Michel Rocheleau (University of British Columbia), Jean-Pierre Ryngaert (Université Paris III-Sorbonne Nouvelle), Michel Tanner (Centre dramatique Hainuyer, Belgique)

#### **Production**

Coordonnatrice à l'édition : Linda Fortin  
Composition et infographie : Isabelle Tousignant  
Conception graphique : Dominic Duffaud  
Illustration de la couverture : La solitude de Colomb, dessin préparatoire à l'écriture et à la mise en scène de Serge Ouaknine, pour *Les sorcières de Colomb* (Montréal, Place des Arts, 1992).  
Archives de l'artiste

#### **Rédaction**

*L'Annuaire théâtral*  
Chantal Hébert, directrice  
Département des littératures (Pavillon Charles-De Koninck)  
Université Laval  
Québec (Qc) G1K 7P4  
Tél. : (418) 656-2131, poste 3222 • Téléc. : (418) 656-7701  
Courrier électronique : [Annuaire.Theatral@creliq.ulaval.ca](mailto:Annuaire.Theatral@creliq.ulaval.ca)

#### **Diffusion en librairie**

Diffusion pour le Canada : Gallimard ltée  
3700A, boulevard Saint-Laurent  
Montréal (Qc) H2X 2V4  
Tél. : (514) 499-0072 • Téléc. : (514) 499-0851  
Distribution : SOCADIS

Diffusion et distribution pour l'Europe : DEQ  
30, rue Gay-Lussac  
75005 Paris  
Tél. : (1) 43.54.49.02  
Téléc. : (1) 43.54.39.15

#### **Édition**

Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) de l'Université Laval  
ISSN : 0827-0198  
ISBN : 2-920801-29-5  
Dépôt légal, 4<sup>e</sup> trimestre 1999  
Bibliothèque nationale du Québec

## Sommaire

---

Les voix – ou les voies – de la présence  
**Chantal Hébert** 5

### DOSSIER REGARDS CROISÉS : THÉÂTRE ET INTERDISCIPLINARITÉ

---

Regards croisés : théâtre et interdisciplinarité. Présentation  
**Marie-Christine Lesage** 11

Si près de quelque chose de nouveau...  
Le théâtre : du théâtral au virtuel  
**Serge Ouaknine** 16

Installations scéniques. Le cas du Théâtre UBU et du collectif Recto Verso  
**Marie-Christine Lesage** 30

Bill Viola ou La mise en scène de la déroute  
**Manon Blanchette** 46

Écritures dramatiques que le cinéma travaille (Durif, Koltès, Caron,  
Motton, Vinaver)  
**Joseph Danan** 57

La texture lumineuse de *Quai ouest* de Bernard-Marie Koltès :  
le cas de l'ombre  
**Shawn Huffman** 69

L'expérience de l'altérité.  
Le théâtre entre interculturelisme et transculturelisme  
**Marco De Marinis** 84

## DOCUMENT AUTOGRAPHIQUE

---

- Un imaginaire graphique au royaume des mots  
**Serge Ouaknine** 105

## PRATIQUES & TRAVAUX

---

- Le récit dans le théâtre de Daniel Danis  
**Nadine Desrochers** 119
- The Dragonfly of Chicoutimi* : une interprétation micropsychanalytique  
**Chiara Lespérance** 133
- Problématique d'un dictionnaire de théâtre  
**Michel Corvin** 152

## NOTES DE LECTURE

---

- Danan, Joseph, et Jean-Pierre Ryngaert,  
*Éléments pour une histoire du texte de théâtre*  
Lioure, Michel, *Lire le théâtre moderne. De Claudel à Ionesco*  
**Yves Jubinville** 165
- Consolini, Marco, *Théâtre populaire 1953-1964.*  
*Histoire d'une revue engagée*  
**Hervé Guay** 167
- Féral, Josette, *Mise en scène et jeu de l'acteur : entretiens*  
**Jeanne Bovet** 169
- Maurin, Frédéric, *Robert Wilson : le temps pour voir, l'espace pour écouter*  
**Shawn Huffman** 171
- Adrien, Philippe, *Instant par instant. En classe d'interprétation*  
**Joël Beddows** 172

## REVUE DES REVUES

---

- Théâtre/Public* • *Alternatives théâtrales* • *Études théâtrales*  
• *Les Cahiers de théâtre Jeu*  
**Geneviève Berteau-Lord** 177

# L'Annuaire théâtral 26

## Sommaire

Les voix – ou les voies – de la présence • **Chantal Hébert**

### DOSSIER REGARDS CROISÉS : THÉÂTRE ET INTERDISCIPLINARITÉ

Regards croisés : théâtre et interdisciplinarité. Présentation

• **Marie-Christine Lesage**

Si près de quelque chose de nouveau... Le théâtre : du théâtral au virtuel

• **Serge Ouaknine**

Installations scéniques. Le cas du Théâtre UBU et du collectif Recto Verso

• **Marie-Christine Lesage**

Bill Viola ou La mise en scène de la déroute • **Manon Blanchette**

Écritures dramatiques que le cinéma travaille (Durif, Koltès, Caron, Motton, Vinaver)

• **Joseph Danan**

La texture lumineuse de *Quai ouest* de Bernard-Marie Koltès :  
le cas de l'ombre • **Shawn Huffman**

L'expérience de l'altérité. Le théâtre entre interculturelisme et transculturelisme

• **Marco De Marinis**

### DOCUMENT AUTOGRAPHIQUE UN IMAGINAIRE GRAPHIQUE AU ROYAUME DES MOTS

### PRATIQUES & TRAVAUX

Le récit dans le théâtre de Daniel Danis • **Nadine Desrochers**

*The Dragonfly of Chicoutimi* : une interprétation micropsychanalytique

• **Chiara Lespérance**

Problématique d'un dictionnaire de théâtre • **Michel Corvin**

### NOTES DE LECTURE

### REVUE DES REVUES

ISSN 0827-0198  
ISBN 2-920801-29-5

En couverture : La solitude de Colomb,  
dessin de Serge Ouaknine  
pour *Les Sorcières de Colomb* (1992)

## LES VOIX – OU LES VOIES – DE LA PRÉSENCE

Dans le domaine du théâtre, 1999 aura été marqué, entre autres, par la mort de Grotowski survenue le 14 janvier. La disparition de ce maître, qui a eu une influence décisive sur le travail de l'acteur au xx<sup>e</sup> siècle, signe, dit-on, la fin d'une époque. Le « théâtre pauvre », expression par laquelle le chercheur polonais résumait la « rencontre » de l'acteur et du spectateur, et dans laquelle il voyait la spécificité et l'essence du théâtre, aurait fait place à un nouvel ordre spectaculaire. De fait, le théâtre, dans ses développements actuels, caractérisés par l'entrée en scène des technologies et des croisements de tous ordres et en tout genre, génère des représentations mixtes dont nous sommes portés à croire qu'elles décentrent le noyau de l'art théâtral et, du coup, l'attention du spectateur. La scène est bel et bien devenue un lieu de convergences et de croisements, si tant est qu'elle ne l'ait pas été déjà. Aussi peut-on se demander s'il résulte de ce métissage des pratiques et des disciplines un renversement sinon complet, du moins partiel, de l'essence du théâtre. Lieu de présence(s) et lieu du présent, le théâtre actuel en appelle à interroger la notion de présence. Présence de l'acteur et présent de la scène constituent donc l'arrière-fond des contributions à notre DOSSIER.

Approcher le théâtre par la voie de la présence, c'est toucher un aspect fondateur de l'acte théâtral. Qualité de l'acteur ou impression faite sur le spectateur, la présence ne prend véritablement corps que sous le regard du sujet percevant. Liée à l'interaction directe, à la rencontre avec l'autre, la présence est le fait de l'expérience perceptive, ce par quoi la relation théâtrale se noue et l'événement théâtral advient. On rejoint en ce point l'objet du DOSSIER piloté par Marie-Christine Lesage qui, en proposant à cinq auteurs d'aborder le théâtre de cette fin de xx<sup>e</sup> siècle sous l'angle de ses rapports avec les autres arts, a vu se dégager de l'ensemble des contributions la voie de « l'expérience perceptive ».

À un moment historique où la virtualité est entrée en scène, où différentes pratiques artistiques se sont déjà lovées dans le creuset de la théâtralité, où les

développements technologiques ont affecté le langage matériel de la scène et ont permis de créer des *effets* de présence, etc., le DOCUMENT AUTOGRAPHIQUE nous plonge lui aussi au cœur de l'acte théâtral, lieu de rencontre avec l'acteur qui, « sur scène, [...] est semblable à un dessin sur la page » (p. 113). Ici encore c'est au point où se coupent deux pratiques artistiques, l'art visuel et l'art théâtral, et par la convocation du dessin et du mot, autrement dit par une pratique marquée par un processus d'osmose, d'hybridation, de croisement, et enrichi par celui-ci, que passe l'évocation de cette plongée. « Un imaginaire graphique au royaume des mots », de Serge Ouaknine, pose la rupture dans le théâtre occidental entre le geste et le mot, et leur réconciliation dans un « théâtre physique », selon l'expression de son maître Grotowski, agissant sur les sens du spectateur. En nous faisant partager ou découvrir une partie de son travail de metteur en scène calligraphe, Ouaknine met en vue comment il cherche, par le dessin, à donner corps à la parole et à appréhender les « ancrages » du jeu de l'acteur. Plus qu'un outil de notation, la calligraphie se révèle un instrument de préfiguration de l'action directe ou possible sur le spectateur. On reconnaîtra dans le tracé des dessins, la trace d'impulsions témoignant de la richesse du graphisme au service de l'acteur et du discours scénique. Tout le DOCUMENT, dans le geste fait main, cherche à rendre compte du pouvoir d'expression et d'émotion de l'acteur, de la voix de la présence vivante.

En ouverture à la section PRATIQUES ET TRAVAUX, on trouvera une étude de Nadine Desrochers sur un cas exemplaire d'un modèle d'écriture dramatique qui, s'il n'est peut-être qu'un effet de mode (?), a définitivement rompu avec les prescriptions génériques d'Aristote. Son analyse du « récit dans le théâtre de Daniel Danis » montre d'abord que, s'il existe encore tout un théâtre construit sur le terrain de la parole, le dialogue entre les personnages ne constitue plus aujourd'hui l'exemple par excellence de la communication théâtrale. Quand le jeu avec les mots passe, comme c'est le cas chez Danis et bon nombre d'auteurs actuels, non plus par la représentation d'une action scénique mimée, mais par le récit d'une histoire narrée *in præsentia*, et ce jusqu'à devenir la pierre d'angle de toute la structure dramatique, l'échange, à défaut d'être pratiqué par les personnages, s'opère alors entre l'acteur et le spectateur. Dès lors, quiconque veut saisir la logique communicationnelle en jeu doit sortir du cadre des analyses offertes par les catégories traditionnelles et chercher, comme l'ont fait les collaborateurs du dossier, de nouveaux outils d'analyse « transgénériques » pour cerner les enjeux et principes d'une pratique narrative empruntée au roman. L'une des hypothèses porteuses de l'étude de Desrochers est que le décentrement de l'action résultant de la déconstruction de la fiction dramatique classique a des

incidences majeures sur le travail de l'acteur qui pour construire son personnage doit désormais composer avec ce que Desrochers suggère d'appeler « une intonation du texte, à défaut d'une interprétation » (p. 131). « Peut-être, conclut-elle, faudrait-il alors réviser la hiérarchie des composantes théâtrales afin que l'action ne règne plus en maître, afin qu'elle laisse plutôt une place à la vie, au souffle, à l'être humain et à la présence » (p. 131).

La lecture de l'article « *The Dragonfly of Chicoutimi*: une interprétation micropsychanalytique », de Chiara Lespérance, rappellera sans doute à celles et ceux qui ont vu cette pièce de Larry Tremblay le jeu inoubliable de Jean-Louis Millette dans le rôle de Gaston Talbot. Millette, décédé le 29 septembre 1999, avait de toute évidence saisi la proposition de Desrochers. Devant ces mots écrits en anglais, mais ordonnés selon une syntaxe française et sans ponctuation aucune, il a décortiqué le texte syllabe par syllabe pour en trouver la partition secrète : un corps traversé par la parole qui appelle. Tandis que certains critiques ont mis en relief la dimension politique de cette pièce, Lespérance se tourne du côté de la micropsychanalyse, voie relativement neuve et peu fréquentée par les études théâtrales, pour éclairer le récit (de nouveau !) du rêve troublant relaté par Gaston Talbot. L'auteure, qui examine le texte un peu comme on travaille sur le rêve dans une séance d'analyse, montre que petit à petit le protagoniste sort du mutisme dans lequel il était tombé et se réconcilie avec lui-même. La pièce de Tremblay apparaît dès lors comme une métaphore de la situation analytique, où le silence de l'analyste rend possible non seulement la parole de l'autre mais aussi sa transformation. En inférant que c'est grâce à la relation analytique que Gaston, « dans la synapse avec le spectateur, [...] revient à la vie » (p. 150), Lespérance renforce l'idée selon laquelle, par un renversement du dispositif dramatique, le spectateur de théâtre est aujourd'hui moins convié à la représentation d'un personnage qui accomplit une action qu'au travail de l'acteur qui sort littéralement de lui-même, et l'invite, à sa suite, à la découverte et à la transformation de soi au travers de l'expérience perceptive de la scène. En recentrant ainsi l'attention du spectateur sur la conduite ou le jeu de l'acteur vivant, l'espace du théâtre ne place plus la fable au cœur de l'acte théâtral ; il redevient de ce fait un lieu potentiel de rencontre et de transformation.

Dans le dernier article de cette section, intitulé « Problématique d'un dictionnaire de théâtre », Michel Corvin soulève des questions concernant les difficultés qui se présentent à qui projette une telle entreprise. Les bases de cet article ont fait l'objet d'une communication prononcée par son auteur lors d'un colloque organisé conjointement par Tibor Egervari et Dominique Lafon, dans le cadre de

l'ACFAS (à l'Université d'Ottawa, du 10 au 14 mai 1999), sur le thème « Modes d'approche d'un dictionnaire du théâtre québécois et/ou canadien-français ». Ce projet, que la Société québécoise d'études théâtrales (SQET) a nourri pendant plusieurs années et qu'elle s'apprête enfin à lancer, permettra à ses artisans de devenir des acteurs dans la chaîne d'une histoire à faire. Au geste de l'acteur succède ici celui du chercheur ; au rôle de l'un, qui est de dégager de la présence, succède celui de l'autre, qui est de préserver la mémoire. Mais le passage du passé au présent – la coprésence – ne va pas sans problème. Corvin fait voir que la première des difficultés qui se posera aux artisans désireux de donner voix à un événement éphémère, réside dans le geste même de *mettre à part*. Par ce geste qui consiste à isoler en « documents » les éléments d'un ensemble avant que de les définir en unités de savoir, on dénature inévitablement le moment du présent théâtral pour le réorganiser en pièces ou en rubriques. Cela dit, il ne s'agit pas pour autant de renoncer au travail « scientifique » de redistribution obligée par l'espace de l'archive en vue de mettre en place des réserves de mémoire. Car on ne pourra plus guère longtemps encore faire l'économie d'un lieu de mémoire, point de départ et condition de notre histoire.

Notre livraison d'automne se referme sur les NOTES DE LECTURE et la REVUE DES REVUES, de langue française cette fois.

\* \* \*

Mon dernier mot sera pour remercier Gilbert David de son indéfectible présence comme rédacteur en chef. Si de nouvelles responsabilités l'ont obligé à se délester en mai dernier de cette fonction qu'il occupait depuis janvier 1997, il demeure cependant membre du comité de rédaction. Quant à la rédaction en chef, elle est maintenant assumée par Marie-Christine Lesage à qui je suis reconnaissante d'avoir accepté d'être là. Là où nous, aujourd'hui, à *L'Annuaire théâtral*, et comme nos prédécesseurs, esquissons, dessinons des trajectoires reliées à notre présence au théâtre.

Chantal Hébert  
Directrice

ERRATUM

*L'Annuaire théâtral*, n° 25 (printemps 1999)

P. 167 : dans la note de lecture sur *Le théâtre dans le théâtre, le cinéma au cinéma*, il aurait fallu lire Guy Teissier et non Guy Tissier.

Marie-Christine Lesage  
Université de Montréal

# Regards croisés : théâtre et interdisciplinarité

## Présentation

**A** l'origine, le présent dossier devait explorer l'influence des arts visuels sur les formes actuelles du théâtre. Il s'agissait d'ouvrir la réflexion sur le théâtre contemporain, soit en analysant la façon dont certains praticiens développent une démarche, utilisent des matériaux et instaurent une relation avec le spectateur qui sont caractéristiques des arts visuels ; soit en essayant de penser le théâtre à partir de lieux théoriques empruntés à d'autres disciplines artistiques. Le but de ce dossier n'était pas d'offrir un bilan ; au contraire, il s'agissait d'émettre des hypothèses, de créer des ouvertures en posant un regard oblique sur le théâtre. Le sujet, cependant, n'était pas nouveau : il a été une constante du théâtre occidental du <sup>xx</sup>e siècle. Mais avec un intitulé plutôt vague et assez large, j'espérais diriger le regard vers l'expérience physique, psychique et sensorielle, bref, l'expérience perceptive que met de l'avant un théâtre qui se situe au carrefour d'autres disciplines. Théâtre visuel, théâtre de l'image, théâtre du corps, environnements scéniques sont des termes, très actuels, un peu trop en vogue peut-être, qui planaient inévitablement au-dessus de la problématique d'abord élaborée. Or, est-il possible d'appréhender ces formes moins par la voie de l'esthétique que par celle de l'expérience proposée aux acteurs et, surtout, aux spectateurs ? Dans quelle

mesure ce théâtre s'offre-t-il comme une source de connaissance profonde du monde extérieur et intérieur aussi ? Voilà certainement le cœur de ce qui constitue finalement ce dossier : le théâtre en tant qu'expérience perceptive et intérieure du monde, en tant que voie ouverte vers l'inconnu et l'obscur. Et ce sont les collaborateurs qui, par leurs textes, ont révélé cet axe précis qui était une possibilité, parmi tant d'autres, contenue dans le sujet de départ.

Le sujet a donc fait germer des réflexions très diversifiées et surprenantes, qui ont fait dériver l'objet du dossier vers des zones de pensée connexes. Ce qu'il reste de cette idée de départ, ce sont ces regards croisés, interdisciplinaires, qui semblent être la caractéristique fondamentale du théâtre. Que ce soit par le biais de la peinture, de la sculpture d'installation, de la vidéographie, du cinéma, de l'éclairage ou de l'anthropologie, le théâtre est toujours relié à un autre art ou à une autre discipline. Cet art à la fois archaïque et impur assimile les avancées des arts visuels et de la technologie de façon à en faire la synthèse sur scène, tout en demeurant un art fondamentalement organique, basé sur la présence humaine vivante. Entre le visible et l'invisible, entre l'hybridation artistique et le dépouillement, le théâtre s'offre aujourd'hui non plus comme un miroir du monde mais comme une expérience et une ouverture sur d'autres perceptions du monde.

Point de départ de ce dossier, le texte de Serge Ouaknine revoit l'héritage que cinq siècles ont laissé au théâtre occidental, afin de mieux saisir ce que le xx<sup>e</sup> siècle finissant en aura fait. Prenant le contre-pied de la problématique de départ, il démontre comment le rapport du théâtre et des autres arts a surtout été relié à une volonté de toujours mieux figurer le réel ; le virtuel, le multi-média, l'introduction des technologies de pointe au théâtre ne serviraient qu'à perpétuer ce désir de figuration qui hante le théâtre occidental depuis la Renaissance. Autrement dit, l'introduction des autres arts dans le discours théâtral aurait davantage servi à consolider la véracité du lieu que celle de l'imaginaire. La question existentielle aurait du coup été évacuée, et l'effet de présence organique serait devenu désuet. « La scène peuplée d'interfaces dépouille le visage de son épaisseur humaine » (p. 22), écrit-il, son texte étant un plaidoyer pour le retour à l'imaginaire et au travail organique de la présence, hors des points de fuite réactivés par la technologie. À l'envahissement par les écrans virtuels sur scène, en guise de succédanés de présence, l'auteur oppose une autre virtualité, qui n'est pas numérique mais psychoaffective, celle du difficile travail intérieur de l'imaginaire et de la présence.

Si le premier et le dernier texte du dossier offrent des points de vue qui remettent en perspective l'importance de la présence et du théâtre comme expérience vitale, ceux qui en forment le centre explorent davantage différentes formes d'hybridations artistiques tant dans les écritures dramatiques contemporaines que dans les espaces scéniques. Ces regards font se croiser différentes disciplines sur les plans artistique et théorique, de façon à mettre en lumière des problématiques qui, par un heureux hasard, abordent la question de la perception et son rapport aux espaces physique et mental du spectateur.

Je m'attarde, pour ma part, à la question de l'influence de l'installation sur les scénographies de Michel Goulet au Théâtre UBU et d'Émile Morin chez Recto Verso. Le langage visuel développé dans ces installations scéniques se distingue de la scénographie en ce qu'elles offrent des constructions autonomes sur le plan esthétique, qui travaillent le champ de la perception du spectateur. L'intérêt de ces créations réside dans le fait qu'elles présentent des univers plastiques et visuels qui constituent des métaphores d'un espace mental et perceptif. Dans le cas du Théâtre UBU, les installations scéniques sont davantage de l'ordre du modèle iconique qui renvoie à un espace subjectif, alors que chez Recto Verso elles font vivre concrètement au spectateur des états perceptifs sous la forme d'expériences sensorielles. Ces constatations m'ont amenée à poser quelques hypothèses théoriques inspirées, entre autres, des sciences cognitives.

Le texte qui suit, de Manon Blanchette, se situe dans la continuité de cette réflexion sur l'expérience perceptive provoquée par certaines œuvres d'art actuelles. L'assise est l'œuvre vidéographique de Bill Viola ; il me paraissait intéressant d'inverser la proposition de départ en allant voir comment le théâtre s'inscrit dans un art très actuel. Ce regard croisé pose la question de la mise en scène et du rapport au spectateur dans les œuvres de cet artiste. La théâtralité manifeste de ces installations vidéographiques fait en sorte d'intégrer le visiteur au sein des espaces créés, de manière à le maintenir dans un constant état de déséquilibre sensoriel et perceptif. On retrouve, dans la description de l'œuvre faite par Blanchette, des points communs avec les installations scéniques de Recto Verso, notamment en ce qui a trait aux chocs perceptifs engendrés, chez le spectateur, par la surimposition d'espaces sonores et visuels très intenses, de façon à le saturer de *stimuli*. Ces stratégies visent à agir directement sur le spectateur en le plongeant dans des états excessifs et, parfois, insoutenables.

Joseph Danan offre une réflexion connexe, qui prend appui sur les écritures dramatiques que le « cinéma travaille ». La référence à l'image filmée, qui apparaît

de plus en plus comme un incontournable du théâtre actuel, est prise ici dans son sens métaphorique. L'écriture dramatique d'auteurs actuels comme Bernard-Marie Koltès ou Michel Vinaver emprunte certaines formes à l'écriture cinématographique, dont les effets du montage, de la description en travelling, de la discontinuité spatio-temporelle. Mais il ne s'agit pas seulement, selon Danan, d'emprunts formels, car ceux-ci permettent à l'écriture de se détourner de la figuration et du spectaculaire, afin d'explorer une dimension essentiellement mentale, « qui est de l'ordre de la pensée » (p. 64). Encore une fois, le croisement des disciplines au théâtre aboutit à une réflexion sur l'espace subjectif, intérieur, et plus invisible de l'image mentale.

L'article de Shawn Huffmann traite également du texte dramatique dans son rapport, cette fois, à sa représentation. Son étude de cas porte sur la question de l'ombre dans *Quai ouest* de Koltès, mis en scène par Alice Ronfard. Tout comme dans l'article précédent, l'ombre y est prise dans un sens métaphorique pour le texte dramatique, alors qu'elle est analysée à la lumière de théories empruntées aux arts visuels en ce qui concerne la scène. Cette double articulation de l'étude permet de faire ressortir le rapport entre le traitement visuel créé par l'éclairagiste Guy Simard, qui a développé un environnement basé sur les jeux d'ombres, et l'ombre métaphorique représentée par les personnages et l'espace du texte. Cette étude propose, à titre d'hypothèse, une première ouverture prometteuse pour l'analyse d'une caractéristique sur laquelle les théoriciens se sont encore peu penchés, soit la question de la lumière au théâtre. Et il semble bien que, encore là, l'apport théorique des arts visuels puisse offrir des avenues intéressantes.

Le texte de Marco De Marinis vient boucler ce détour emprunté vers les autres arts en développant une réflexion fort stimulante autour de la question de l'identité et de l'altérité. Par la voie de l'anthropologie, il met en question cette idée du théâtre comme miroir de la réalité – rejoignant par là le texte de Serge Ouaknine en ouverture – et comme reconnaissance du même et du déjà connu, en rappelant les modèles contraires développés par les maîtres contemporains, dont Antonin Artaud et Jerzy Grotowski. Le théâtre qui peut mener à une découverte et à une transformation de soi-même est celui qui confronte l'altérité, l'inconnu et l'obscur, qui les explore aussi. Le théâtre doit permettre, tant à l'acteur qu'au spectateur, d'aller au-delà des perceptions de la vie de tous les jours, de manière à déplacer la problématique théâtrale de la représentation de l'action à l'action directe sur le spectateur. Le théâtre devient du coup une expérience et un acte de connaissance. On rejoint, ici, la question de l'expérience

perceptive que certains créateurs contemporains tentent de faire vivre au spectateur de diverses façons ; l'auteur parle d'ailleurs de l'importance des influences pluridisciplinaires dans cette volonté de créer des images scéniques qui provoquent un effet sur le système nerveux du spectateur.

Si le présent dossier propose diverses approches autour de la question des croisements interdisciplinaires, une idée ressort cependant clairement de tous ces textes : celle du théâtre en tant qu'expérience concrète, physique et sensorielle, et du théâtre en tant que source de connaissance et d'exploration d'un espace intérieur.

Serge Ouaknine  
Université du Québec à Montréal

# Si près de quelque chose de nouveau...

## Le théâtre : du théâtral au virtuel

*Nous sommes passés si près de quelque chose de nouveau.  
Graffiti vu à Paris, après Mai 68.*

*Le meilleur indicateur de cette désincarnation progressive  
pourra être l'indifférence plus ou moins grande aux  
visages, au visage de l'autre comme dépossédé de sa  
nudité propre, au visage amputé de la confiance qu'il  
nous accorde et que nous lui rendons dans le monde  
réel, au visage comme symbole ultime du mystère du soi.  
Le visage humain est, au sens le plus profond, indicible.  
À lui substituer de plus en plus des icônes synthétiques,  
nous finirons par perdre le sens de ce mystère, et notre  
imprégnation à ses implications.*

Philippe QUÉAU,  
*Le virtuel : vertus et vertiges.*

C'est à partir de la Renaissance, en Occident, que le contenu d'un récit dramatique va devoir coïncider avec l'illusionnisme du lieu, attitude qui culminera au XVII<sup>e</sup> siècle avec la règle des trois unités. Cet assujettissement de l'exposition théâtrale à une logique liée aux

conventions de l'espace et du temps n'est pas le cas des cultures africaines, sémitiques et extrême-orientales où les constructions du regard procèdent selon d'autres modes de conjugaison de l'image et de la parole. Ces sociétés artisanales de tradition orale évoluent dans un temps élargi aux détours et rebondissements des aléas de la parole – le récit y suit des associations métaphoriques non linéaires, particules libres de la durée et non icônes véristes du site. Les sociétés européennes en voie de s'industrialiser figent le lieu à toute production de récit, de sens et de biens. C'est le regard qui inscrit la parole en une congruence de l'habitat et de l'action et qui va contraindre le discours théâtral à trouver sa place dans un temps chosifié par le lieu.

## La parole et les simulacres du lieu

Les cinq derniers siècles de scénographie en Occident sont globalement résumés par la place publique ou la rue, le salon et ses antichambres – avec le fameux balcon, perméabilité visible de tous les désirs, lien civilisé entre le dehors et le dedans de l'espace intime. Enfin, dernier recours d'une nature en fuite : la forêt et sa clairière. S'y jouent les mythes de la tradition orale déstabilisée par l'imprimerie mécanique. Bref, pour les cinq derniers siècles, le théâtre se produit en des lieux urbains sédentarisés, orchestrés au-dedans comme au-dehors par les lois de la perspective.

Cela est d'une extrême importance pour comprendre ce que notre siècle finissant aura fait de cet héritage, car c'est cette appropriation carcérale de la parole par le lieu figuré qui fera évoluer le théâtre jusqu'au vérisme du quatrième mur, et qui situera l'action dans un champ de plus en plus psychologique ou mélodramatique, jusqu'à ce que surgissent les grandes réformes conceptuelles : abstraites, cubistes, constructivistes, qui correspondent à une « grande lessive » du regard et de ses contingents (pour paraphraser Maïakovski). Ainsi, dans les années vingt, la révolte d'Artaud, par exemple, « pour en finir avec les chefs-d'œuvre », nommément Shakespeare et Racine, ne vise pas tant les auteurs que la mise en place désuète qui en est faite. Artaud se trompe d'ennemi, car rien n'est moins linéaire et psychologique que Shakespeare et Racine, même si on peut entreprendre une analyse caractérielle de leurs personnages. Les notions de temps et d'espace y sont éclatées ou déviées, malgré la mise en place d'un lieu concret comme le château d'Elseneur ou le palais de Pyrrhus. Il faut donc distinguer, dans l'analyse du discours théâtral, le lieu figuré comme un référent imaginaire de l'action et celui d'un espace scénique qui se distingue du site lui-même. C'est ce qui explique qu'on peut jouer *Othello* ou *Hamlet* dans un

espace géométrique abstrait, car le lieu ne contingente pas le récit, il le permet seulement. Le lieu est prétexte à espace pour y déplacer du récit. Aussi voyons-nous que les progrès de la technologie à illusion sont liés, sur la scène à l'italienne, à ce refoulement de la liberté créatrice donnée par la parole à une mise en place du décor de celle-ci.

En Occident, ce désir, toujours, de *mieux figurer le réel* (c'est-à-dire d'en saisir l'insaisissable) est une constante qui clarifie les liens du théâtre avec les autres arts, qu'il s'agisse de la machinerie et des poulies pour simuler les vagues de la mer, ou de la descente d'un ange sur la scène à l'italienne ou, encore, d'un logiciel 3D qui fera le *même* travail symbolique dans le cube scénique virtuel de l'écran d'un ordinateur. Tous les jeux vidéo actuels ne sont que platitudes et clichés en ce qui concerne les figurations visuelles du récit. Les effets magiques de mouvement ou l'interactivité du spectateur-manipulateur viennent compenser par du geste la mise aux arrêts de l'imaginaire du regard. Ladite interactivité est simulacre de participation physique. C'est qu'il est donné aux arts visuels de figurer cette parole, alors que Shakespeare, Tchekhov ou Beckett déplacent notre conscience par le pouvoir seulement évocateur du mot.

Ces descentes « en enfer » de la parole dans les labyrinthes et poursuites de *Donjon and Dragons* ou de *Star Wars* sont du théâtre, il ne faut pas s'y méprendre, des lieux scéniques où la virtualité a remplacé la présence palpable des comédiens. Quant aux notions de temps et d'espace mises en place par le développement florissant du multimédia, elles demeurent profondément conservatrices et poursuivent la tradition instaurée par la Renaissance. La mise en espace de l'urbain ou de l'espace sidéral demeure autant de lieux carcéraux ou labyrinthiques du récit. Pourtant, comme nous le verrons, de constantes révoltes se poursuivent. Elles sont des coups de boutoir dans la forteresse du réalisme au premier degré.

## Le lieu et le temps des « autres arts »

Le lieu donnera aux objets et du coup aux corps et aux rôles une rigidité hiérarchique, une ordonnance horizontale sur le plan du regard par les lois de la perspective et de la frontalité, un champ de la parole et de l'action limité à l'horizon visible et non aux contournements fantasmatiques de l'imaginaire. Un griot, par exemple, relatera la vie mythique (et aussi réelle) de son héros aux plis des valeurs symboliques et morales de ses actions, sautant par évocation d'un espace à un autre de son périple. C'est la figure qui se déplace dans le temps et non

les lieux qui la signifient ; la parole génère les circonstances et l'action. Cette distinction entre le visible et l'auditif, entre sociétés du regard et celles de l'écoute place le corps en des mises en scène distinctes, des disparités et fonctions économiques très hiérarchisées et qui expliquent l'intervention massive des « autres arts » dans le discours théâtral, essentiellement pour consolider la véracité du lieu plus que celle de l'imaginaire dont il est l'hôte circonstanciel.

Par « autres arts » on entend, en Occident, tout ce qui n'est pas d'une étoffe littéraire, c'est-à-dire tous les artifices qui détournent la parole de sa fonction organisatrice. C'est la philosophie du corps en tant qu'objet visible et non en tant que signe porte-parole, tout le sens que l'on donne à la matière réelle qui signe, en définitive, les constructions scéniques. *A contrario*, on sait combien au Japon l'architecture dessinée du costume de soie brodée intervient à part égale au son de la flûte ou au chant qui placera l'action de l'interprète. Si le décor d'une scène de nô est un espace vide face à un pin calligraphié, le pin ne signifie pas un lieu réel de la forêt, il signifie plutôt l'intemporalité du conte, l'indicible présence de l'immuable (dans la loi des réincarnations). L'arbre est signe de parole intangible et non de lieu scénique.

Depuis Cézanne et jusqu'à la révolution technologique des images virtuelles, tout l'art occidental du xx<sup>e</sup> siècle aura tenté de déconstruire ou de déstabiliser le carcan spatio-temporel de la Renaissance, conçu comme une mise en abyme ou une mise aux arrêts du monde, comme une imposition du champ du regard vers un point de fuite. Cette ordonnance du cadre et de la profondeur fixée par les Renaissances italienne et française aura, pendant cinq siècles, imposé une idée du monde comme un espace objectif. Comme un objet détaché de la conscience intemporelle... C'est du temps qui est mis en boîte. C'est la temporalité de la virtualité figurative de la parole qui est fixée en images. La peinture impressionniste, en plus d'avoir lavé la palette obscure du xix<sup>e</sup> siècle, en découvrant la fraîcheur des couleurs « pures », sorties du prisme mais aussi du tube de plomb qui facilite le déplacement de l'artiste de son atelier vers la nature, aura liquéfié la géométrie du réel en lui donnant une architecture de la touche, de la tache diffuse et du point, en quête de transparence. L'espace montre la lumière comme une étendue donnée au regard et non comme un volume à contraindre. Espace de la globalité auditive et non du cadre du regard, brisure des limites d'hier encore. Le « point de fuite » se déplace de la géométrie à une texture chromatique, sans limites. L'espace devient une étoffe libérée du lieu. Il désigne ainsi la nature vibrante de la parole, l'étendue de la nature comme respiration. Ce que le tableau impressionniste insuffle au paysage, le symbolisme de Lugné-Poe

voudra en imprégner la scène théâtrale. Le coup que le cubisme portera ensuite aux ligatures du temps et de l'espace, et qui liaient l'objet à un seul point de vue, va triompher sur la scène constructiviste d'un Meyerhold par la mise en mouvement mécanique des accessoires et des corps des acteurs qui amplifient des fragments seulement de la réalité en prenant une valeur de « signe paradigmatique », détaché de son syntagme figuratif. De la même façon, les ballets d'un Oscar Schlemmer auront utilisé le cube perspectiviste comme un espace à creuser, une temporalité à mettre en mouvement par des vecteurs et des formes géométriques. L'impressionnisme utilise le silence de la couleur et le constructivisme la vitesse des formes en mouvement. Mais le but est étrangement le même : dissoudre le champ visuel du réel.

Le regard du xx<sup>e</sup> siècle veut sculpter le volume pour en désintégrer les limites, comme chez Henri Moore où le lecteur de la sculpture est invité à circuler dans ses vides, à tourner autour de ses formes et dans celles-ci. Au théâtre, la théorie de la « Forme pure » de Stanislaw Witkiewicz va vouloir traiter le corps comme autant de notes de musique ou de taches abstraites, paradigmes libérés du signifiant, par des mouvements autonomes du corps des acteurs auxquels sont donnés des discours verbaux délirants. Les arts visuels et scéniques du début du siècle vont chercher, par différentes stratégies formelles, à décontingenter la linéarité récitative de l'action. En fait, il s'agira de renverser la parole et son espace figuré, pour un « espace libre » à l'intérieur duquel des actions corporelles, indépendantes des mots, joueraient à produire du sens, du sens déconstruit, afin que leurs signes autonomes viennent libérer les redondances classiques du dire, du faire et du lieu.

C'est la figuration anecdotique du sens et la linéarité temporelle de la successivité qui sont visées. Les mouvements dada puis surréaliste auront achevé l'icône en tant que *mimesis* du monde. C'est cela qu'Artaud voudra mettre en place dans son espace hangar et que Grotowski accomplira avec éclat : la création d'un lieu de représentation où le temps peut retrouver une liberté hors de tout espace, par les inversions ou perturbations de l'ordre narratif, par une annihilation de toute référence au réel comme chez les formalistes russes (Khlebnikov), les lettristes français (Isidor Isou) ou, au Québec, dans le *Refus global* (Borduas et ses amis).

Désormais, il n'est de réel que le désordre, le fantasme, il n'est d'image et de lieu que la logique du rêve. Le tableau et la scène sont le jeu d'associations subjectives, délires de l'inconscient, le rêve éveillé du peintre (Dali) ou du

metteur en scène (« Le regard du sourd » de Robert Wilson). Le temps fonctionne par le *flash-back*, la dérive, le montage associatif avec toutes les figures rhétoriques de la mémoire affective ou de la projection épique. Le discours décontextualisé, la mobilité et le voyage dans l'inconnu sont les nouveaux contrats d'une relation entre l'acteur et le spectateur. C'est le temps libéré de l'espace que les autres arts vont contribuer à porter à la scène.

Les révolutions scénographiques du xx<sup>e</sup> siècle auront donc eu pour objectif de libérer non pas seulement les décors mais aussi les corps et les dramaturgies. Plus proche d'une satire sociale que des fantasmes surréalistes, la « biomécanique » de Meyerhold explore le corps comme un signe percutant et une figure dramatique de ballet. L'espace est une machine à jouer, à entrer et sortir, dans un caravansérail de portes, de glissades et de dédales d'escaliers, pour montrer précisément que les actions sont déhiérarchisées des lieux réalistes qui contraignent les enjeux sociaux. Des années vingt à la deuxième guerre mondiale, le théâtre se sert des arts visuels pour déconstruire le réel.

C'est ce même rôle que jouera la parole juste après la guerre, avec Beckett, Adamov et Ionesco. Brisé, le vaste espace de l'Europe découvre que c'est l'être qui a failli, que ce n'est pas le système des objets qui est responsable de son désastre. L'objet ne montre plus le mot. L'espace peut redevenir « réaliste », c'est le récit qui le fera exploser ou lui imposera des distorsions et des mises en défaut. Le doute inscrit dans le langage devient autonome à la langue. L'arbre solitaire de Beckett dans *En attendant Godot* rejoint étrangement le désert temporel du pin solennel de la scène de théâtre nô.

Ainsi, nous percevons que la réhabilitation du corps ne commença pas avec les années soixante, mais en amont, avec le cubisme, quand soudain une autonomie formelle fut attribuée aux signes visuels de la perception illusionniste. Je dis bien « formelle » et non existentielle, car pour cette dernière prise de conscience, effectivement les barricades de Mai 68, en donnant au jouir tous les débordements anarchiques qui auront, pour un temps, consacré la mort de toute autorité : le texte et ses auteurs, les personnages et leurs lieux clos, le spectacle et l'autorité du metteur en scène qui organise les fonctions, tout est mis à sac pour la seule liberté de parole des comédiens. Parole confusément associée aux débordements des pulsions du corps. Corps tachiste, corps de sexualité plurielle, corps de tous les désirs d'émancipation, Marx et Freud confondus – d'une autorité sociale démise de ses théâtres de prestige ou d'un discours prolétarien identifié avec la dénonciation de son quotidien.

Mort de l'art et pas seulement des « autres arts », pour qu'une seule scène nouvelle triomphe, celle où, toutes distances abolies, acteurs et spectateurs se retrouvent non dans le rite du théâtral du lieu avec ses rôles nécessaires mais dans la fête et son extrême proximité, celle qui abolit l'idée même de spectacle.

### **Le parler de l'acteur nomme sa civilisation**

Au tournant des années soixante-dix, et avant la grande vague formaliste générée par Robert Wilson et l'occlusion de la parole dans un retour en force du scénographique, nous sommes passés d'un théâtre des sources et de la « redécouverte » du corps à un théâtre où l'horizon de l'homme est celui de l'urbanité anonyme, sans racines, et dont le dire et l'image du corps désignent une mutuelle dépossession, une désappartenance du sujet à toute parole possible, l'atomisation de toute épaisseur humaine à un monde d'effets et de reflets. La montée des nouvelles technologies aura achevé ce formidable courant de triomphe des artifices des autres arts (sons et images numériques du multimédia). C'est dire que la question existentielle fut évacuée par un transfert de l'art du dit et du joué à un art de l'icône et du son de synthèse. L'effet de présence, hier « organique », est désuet, à moins de nommer la mort. Car l'effet de « l'impossible présence » l'emporte dans le champ fuyant du virtuel.

De la quête de la présence réelle grotowskienne, et malgré les fresques scéniques de Mnouchkine ou les arguties raffinées de Brook, le théâtre a glissé de la scène, métaphore de la vraie vie, au monde des écrans et de la réalité fugitive. Nous constatons seulement qu'au fond la Renaissance et ses constructions en point de fuite n'est pas abolie, ses figures reviennent en force par le biais du technologique, comme si des tentations du premier quart du siècle il ne s'était rien passé. En fait, un formalisme s'est substitué à un autre, par la loi de l'économie de marché qui pousse l'extension du numérique. Ce transfert d'outil recycle les référents antérieurs par un jeu de plus grande diffusion et de plus vaste mobilité des messages et objets, thésaurisation de la mémoire historique, banalisation du quotidien, spectacularisation d'un nouveau « catastrophisme », dépolitisation de tout discours et fonctionnement fataliste du réel en un simple jeu de formes et de signatures techniques.

La scène peuplée d'interfaces dépouille le visage de son épaisseur humaine. Le métaphysique est, en « temps réel », associé au fantasmatique, le corps devient la désuétude du corps, le signe d'une chaîne d'effets et non le signe d'une interpellation de sa présence en tant qu'être « antérieur » à sa représentation. La voix

n'est plus le signe d'une vérité intime, elle est le signe d'un ailleurs obscur et inaccessible. Que la voix ait quitté le personnage ou qu'elle prétende le figurer, elle est désuète face aux technologies de son altération acoustique. Elle n'est pas le travail de l'être qui risque sa présence à son corps, elle prend le détour d'un nouveau vertige, celui de la distorsion du dire, sa mise en « espace sonore » – nouvelle obsession occidentale et qui semble voir en elle des avenues nouvelles, après tant de siècles de mise en abyme du sujet dans l'espace de sa figuration. La voix n'est pas la signature charnelle de la parole, elle est reflet d'un moi extra-terrestre, d'une nouvelle appartenance céleste sur fond de guerre des Étoiles... Il lui reste un champ de « vérité », celui de la naïveté amoureuse, voix de l'enfance, voix princière de l'adolescence, car à son passage adulte elle prend la face obscure du vil, du méchant ou du démon. Enfin, voix de l'agonie, le moment où la mort vient signer un passage irréfutable du monde des présents à celui des absents.

S'attaquer à la voix après l'avoir dépouillée des vertus de son espace économique et de son habitat corporel revient à dire que l'être n'est qu'un « effet de présence », une vérité vide dont le numérique donnera la texture.

## De l'écrit de l'action à la désécriture du corps

Par un naturel épuisement de l'histoire, l'Occident remet en question son propre phénomène de représentation. Du texte d'auteur aux auteurs de la gestualité collective, la pratique théâtrale a dégagé les lois de la relation de l'être à la multitude : loi de reconnaissance de l'écriture du jeu dans la lisibilité des signes, dans le dégagement d'une organicité structurée et structurante des échanges.

L'Occident place l'être et sa présence au corps dans trois impasses :

- celle de l'imitation – elle est impossible dans l'absolu, car c'est toujours sur du transformé que se place le geste créateur. Aussi la recherche du vrai passe par l'icône obligée du lieu et du paraître ;
- celle d'une philosophie du doute scientifique – elle vient contrarier la fonction poïétique et régulatrice du théâtre qui consiste à fabriquer du rêve plus « vrai que nature » et à transgresser le langage. Aussi la voix et les signes du corps sont-ils poussés en des artifices que la raison ne suffit pas à produire ;
- celle d'une recherche de l'expression authentique — les ancrages psychophysiques du jeu qui niraient l'être par-delà toutes ses coupures : celles

de l'image et du corps, de la voix, du sens et du non-sens des mots, ce qui réclame une discipline et une esthétique du dépouillement et non d'un univers d'artefacts technologiques qui la contourne.

C'est au carrefour de cette trilogie impossible que peuvent se décoder les dérives et explorations contemporaines. C'est dire que les mots s'opposent aux choses et qu'ils n'ont pas la même trajectoire que les lieux scéniques qui les accueillent. C'est reconnaître dans les discours de ladite postmodernité la compulsion à vouloir déstabiliser l'héritage historique et qui prit plusieurs siècles pour formaliser la parole et l'agir à son contexte spatial. En ce sens, le prodigieux travail d'Alberti, de Vinci et de Palladio est symboliquement effacé. Il est repris et repoulvé dans les miroirs de la virtualité, exactement comme au début du XVI<sup>e</sup> siècle, quand au-delà du point de fuite placé à l'horizon cessait l'existence visuelle du monde.

Les architectures de l'habitat et celles des lieux scéniques ne garantissent aucune identité permanente ; au contraire, elles renvoient le sujet à la « vanité et au fortuit » et les proportions du corps dans l'univers dérisoire du multipliable et du standardisé – déjà au sortir de la Grande Guerre, le *modulor* de Le Corbusier, établit les proportions d'un espace habitable minimum.

Toutefois, de leur côté, les acteurs vivent une rupture face aux discours environnants, ils veulent (et c'est la raison de leur démesure) reconfigurer le réel à la hauteur de leurs émotions et de leur désir de permanence dans le temps. Pour être, par le vertige de la scène, il leur faut se réapproprier la mémoire du véhicule de la présence, afin de résoudre symboliquement la faille qui dissocie l'être de la multitude, le mortel du vivant, le corps palpable des choses inertes et la voix immédiate et vibrante des artefacts sonores qui tendent à s'y substituer. Ce qui est vu semble radicaliser sa différence par rapport à ce qui est ouï. Ce qui est entendu (dans le sens premier de l'entendement rationnel) veut se réconcilier les artifices du langage à l'écriture d'une présence déjà donnée du corps, mais qui doit faire un travail de jeu, un travail de construction formelle et psychique pour combler le manque à être de toute mise en représentation.

La présence passe par un travail organique de l'imaginaire, celui du passage pressenti de l'imaginé à son incarnation. Cette virtualité n'est pas numérique mais psychoaffective, et cela explique les dichotomies frappantes que l'on peut lire entre la richesse des discours scénographiques et la carence qualitative de jeu, la pauvreté du travail interprétatif et créateur des acteurs qui sont mis en

place plus qu'il ne sont dirigés. La réalité virtuelle est commode, elle contourne le travail long et difficile de la présence humaine. Les acteurs sur écrans ont un effet de présence que la voix « théâtrale » qui s'y superpose ne peut pas « doubler ». Elle apparaît comme sur-jouée, sur-représentée, et factice!!! D'où la nécessité, pour un univers d'écrans, de voix qui ne jouent plus afin d'égaliser l'abstraction de l'image projetée. La voix doit se « dés-organiciser », retenir sa passion pour passer à l'écran. De même les mouvements expressifs doivent prendre le chemin de la discrétion, d'un effet de rétrécissement (comme pour le jeu des marionnettes) et emprunter une série d'associations neutralisées, d'énonciations « vides » ou « absentes », comme émergées d'un monde mort...

## Révolutions autour de la coupure

Ce travail d'économie est nouveau en Occident, alors qu'il semble aller de soi pour les Japonais ou les Chinois, simplement parce que leur système de codification de l'écriture est différent. La calligraphie orientale fait la démonstration d'une présence corporelle et métaphorique que l'abstraction phonétique ne possède pas. L'image du réel est « rassemblée » sous forme d'idéogrammes. Pour l'acteur asiatique, la distance du corps et du parlé n'est pas vécue comme une coupure mais comme un effet de vérité propre à la convention du langage. Cela est fondamental. Nous y trouvons la clé de tous les emprunts que l'Occident aura fait aux théâtres d'Orient, en ce siècle. Pour dépasser la fracture concept/objet, mot/chose, l'Occident emprunte à l'Asie sa grammaire corporelle et ses codes gestuels. Eisenstein déjà l'avait constaté, lui qui emprunta au kabuki son sens du montage, sa liberté associative de signes visuels et de messages parlés ou chantés, dissociés de toute congruence vériste. Depuis nous aurons vu Meyerhold, Brecht, Artaud, Claudel, Grotowski, Barba, Brook et Mnouchkine suivre le même chemin. Ce que les uns et les autres auront intégré et développé n'est pas mon propos immédiat. Je les cite pour souligner qu'ils ont très lucidement cherché des codes de pratique; des types de jeu et des conventions scéniques autres et qui ont, la plupart du temps, magnifiquement fonctionné pour sortir le théâtre de cette relation forcée entre espace de jeu et jeu d'imitation. C'est qu'en Occident, longtemps, jouer juste aura consisté à imiter juste, alors qu'en Orient, c'est trahir avec exactitude.

Ici la recherche d'une vérité mimétique. Là-bas une quête de justesse performative indépendante de la *mimesis* des yeux. C'est dire que le vrai pour nous est une image dans des mots qui sonnent vrai, alors qu'en Asie le juste revient à la grâce, au « parfum et à la fleur », selon les termes de Zéami, qui ensemble

habitent les artifices d'une vérité seconde. Dans « Un barbare en Asie », le poète Henri Michaux disait déjà : « L'Occident ne montre rien parce qu'il montre tout. » L'Occident est obsédé par les métonymies qui le rassurent et le démontrent, et l'Orient par les métaphores qui évoquent et enchantent. Pour l'acteur occidental, les disciplines asiatiques réclament un désapprentissage, un art de la distance et de la ventilation des signes, au service non d'un espace apparent mais d'une authenticité cachée.

### Destinée de la *mimesis*

Malgré les fulgurantes évolutions des modes, des styles et des techniques dans les arts connexes, on verra ainsi plus d'innovations dans les costumes et les décors, dans les éclairages et les effets technologiques qu'on en voit sur le plan du jeu de l'acteur. Il y eut bien, après Stanislavski, les inventions formelles de Meyerhold, son approche quasi chorégraphique du corps, son sens des gros plans, des distorsions et des scènes de groupes. On vit Piscator et ses emphases et projections romantiques mais contenues dans des espaces schématiques empruntés au cirque. Brecht, par le sens des retenues dans le jeu, leçon qu'il tira de son observation de l'acteur chinois Mei-Lang-Fang, aura dégagé ce qui fut improprement appelé « effet de distanciation » et qui est bien davantage un « effet d'étrangeté » introduit ainsi dans la rationalité de son discours. Le cyclorama blanc pour *Mère Courage* fonctionne comme une page d'idéogrammes, un espace vide pour faire contrepoint au réalisme psychologique et stylisé du jeu.

La redondance du signe figuratif avec les mots du discours parlé est ici détournée. La scène brechtienne tout comme celle rêvée d'Artaud, ou actualisée de Brook, de Mnouchkine ou de Grotowski, mais avec des objectifs différents, fonctionne comme une page calligraphique. C'est cette même observation qui aura inspiré tous les grands réformateurs de la scène théâtrale du xx<sup>e</sup> siècle, pour contourner la coupure vécue par les interprètes entre une totale et impossible *mimesis* et une totale abstraction ou formalisation.

Ainsi, la coupure classique du texte au corps représenté est-elle abusivement exploitée au service des effets techniques de la *mimesis*. Cette confusion durera une bonne quinzaine d'années et, d'une certaine façon, dans les années quatre-vingt-dix, elle persiste encore, puisqu'un retour massif aux grands textes et aux techniques de jeu classiques semble marquer une forme de défaite face à ce qui, un temps, apparut comme une forme de révolution. Pour clarifier concepts et théories du jeu, pour isoler ce qui relève du discours scénique – de la construc-

tion dramatique et de l'espace scénographique à la nature du jeu lui-même –, pour nommer de manière non schizoïde ce qui relève des techniques de jeu des effets obtenus, pour distinguer ce qui relève des clichés du réalisme de ce qui serait un réalisme différent, pour cerner ces zones floues du style, des procédés et processus, il convient de retourner à une distinction opérationnelle entre présence vivante et présence médiatisée, afin de distinguer les notions d'écriture, d'artifice, de *mimesis* et de vérité du jeu.

Au mot correspondait le primat des auteurs, au corps la montée fulgurante des metteurs en scène. La cohérence du sens, hier assumée par la dramaturgie d'un ordre qui de la page allait à la scène, voit soudain la montée de chemins beaucoup plus complexes et périlleux qui exploraient la mise en jeu des êtres, au moment où les nouveaux artifices technologiques viennent mêler les cartes du discours.

L'effet de réel et le sentiment de vérité sont plus souvent le fruit de métaphores, de bifurcations, de superpositions paradoxales que de *mimesis* absolue. L'acteur de théâtre doit gommer ses amplifications habituelles pour donner de la crédibilité à la présence iconique du jeu à l'écran. On est passé près de quelque chose de nouveau, c'est-à-dire une transformation significative du rapport de l'être au monde et d'une éthique conséquente. Mais il semble que ce jeu, ce travail soit reporté vers les écrans. Et nul ne sait vraiment si Hollywood gagnera cette guerre.

## Du corps perdu au poème virtuel

L'acteur occidental, lui, est toujours dans l'ordre linéaire et discursif qui le porte à courir après le sens et à remplir le vide, comme si, de fait, le virtuel était de source ontologique. D'où nos références constantes aux mythologies et le recyclage des discours du sacré. Le projet du virtuel semble appartenir à une constitution *sui generis* de notre condition humaine. Il n'est pas qu'un aboutissement technologique, il se pose comme théologie et théogonie, une source, une genèse qui nous survit depuis toujours et qui arrive enfin à maturité. Le fait que dans « imaginaire » il y ait « image » ne réduit pas l'être à ses extensions visuelles. Mon expérience de la direction d'acteur m'a montré que la *conscience précède le langage* et que tout travail sur la langue affecte la représentation de l'être, ses lieux d'identification temporaires et qui ne sont pas « tout » le projet formel de l'être. D'où l'importance de l'improvisé et de l'approche intuitive dans la construction du personnage, pour esquiver les clichés de la raison et du sens déjà donné. Tel

est ce qui sépare la peur du vide de la maîtrise qui entend de l'infini, du nouveau, par-delà les perceptions multiples du réel.

Ce travail d'innovation à travers la présence vivante des sujets est long et il grandit avec la maturité des acteurs. La technologie prend un raccourci. L'effet de vitesse des objets simulés ne passe pas par le même vécu de la mémoire, ni par la même incarnation de la figure. Il s'agit d'une subjectivité médiatisée et non charnelle. Producteur d'effets « quasi magiques », le virtuel cache un pouvoir théologique, certes, mais aussi un surmoi économique et technocratique. Pouvoir et ubiquité des moyens informatiques (*ubis et orbis*) deviennent alors des prosélytismes conquérants et éradicateurs de toute relation à l'invisible et sans laquelle l'imaginaire poétique serait impossible. Le virtuel n'est pas l'invisible. Il faut le dire clairement. L'envers du pouvoir ? La gratuité de l'utopique. Le monde encore rêvé de ce qui reste après toute perte... Le début du dicible, après le presque rien. L'aube à l'issue trébuchante de la nuit. La ligne de mire du poète est toujours visée. Elle ne rejoint pas forcément les cibles des forces économiques. Ce que le poétique montre du doigt et ne touche pas revient en mesure d'être et démesure de langage. Ce sont les militaires qui ont inventé le virtuel, pour se préparer et parer à toute attaque, pour détruire toute défense, pour simuler la poursuite de missiles. La virtualité qui ne serait pas militaire serait celle du poète, c'est-à-dire la quête identitaire du toujours reporté, du non-ciblé et de l'innommable. Un poème fait oblitération de toute cible, il déjoue les objectifs par la gratuité salvatrice du mouvement réel ou rêvé. Passage de l'avoir à l'être... Le poétique n'a d'autre cible que son propre effacement, que le retrait du sens, qui permettrait la création du lecteur. La seule raison d'être du théâtre.

## Les jeux de l'être et du hasard

Dès l'instant où la bannière du simulé veut prendre l'objet rêvé pour l'objet réel, la virtualité du signe fait obscurité et non lumière. Chaque artiste explore la musique des mots, même les peintres, les acteurs à fortiori... Le mot est à la source de toute image et de toute musique, car de la parole bruisse toujours dans la présence de l'être, une oralité du dire, du parlé pense les signes sonores et visuels, et qui ensuite prendra des destins différents. Aussi est-il vital d'engager les artistes et à la parole qui fait voix et au dessin qui fait corps, à de nouvelles écritures avant de constituer de nouvelles images... Comme si les mots étaient d'abord de la musique, des sons infiltrés et parfois chevauchés par-delà les signifiés des mots (il sera toujours temps de les voir apparaître...). C'est secondairement que du sens advient... Les mots sont en attente d'une offrande. Ne pas les

dépouiller en les « doublant » d'un sens qu'ils portent déjà... Il y a une cadence et une musique inscrites dans tout grand texte. C'est la temporalité « en marche » de l'auteur qui s'y est inscrite... Les amateurs chercheront le « ton » et un espace logique qui ressemblerait à de la réalité. C'est un égarement dû à la pression sociale de livrer du sens.

Jouer revient à découvrir la substance de l'être à l'œuvre à travers les sons des mots, à s'étonner de ce qu'ils sont et non de ce qu'ils disent, à mettre en péril le corps de sa propre présence. Alors de l'être jaillit d'une voix « autre ». Se préoccuper de la justesse des sons pour « soi-même » comme si le sujet avait l'éternité et non l'urgence de produire... Alors le temps des mots qui sont des durées humaines nous étonne d'une partie insoupçonnée de l'homme, de la femme, et cet étonnement, cette question posée et qui ne préjuge pas de la réponse sera la vérité du texte. Personne ne peut engendrer un effet sonore « créateur » qui ne recouvre pas d'abord un étonnement de soi. Même la violence doit jaillir d'une certitude tranquille qui ne s'apprend pas dans les livres... Pour trouver la voix, la musique et le rythme d'un texte, il convient de commencer par aider quelqu'un à dire dans les sons ce que les mots ne disent pas... La clé consiste à éveiller une mise en résonance des basses. Mais pour obtenir une voix basse, il faut aussi en libérer et en développer les aigus, la conscience énergétique et vectorielle des résonances du corps. C'est un jeu de l'être avec les hasards de l'organique et qui, lentement, va donner un corps à l'inorganisé.

Et donc, la question du « contrôle » du réel est aberrante sinon secondaire – la Renaissance nous a laissé en héritage un monde visuel mais non un monde comme parole et voix cachée du prononçable... Un monde du silence où le temps a toute sa demeure. Le mot ne s'oppose pas à la chose, le sens au non-sens. Le mot n'est pas un en-soi définitif, il est le paradigme de l'invisible en marche, il précède le corps par le projet du monde ; aussi est-ce l'advenance de l'autre dans l'horizon qui l'éveille, l'écoute de son altérité féconde qui ouvre l'imaginaire. Et donc entendre l'intemporalité des gestes créateurs plus que la chute du temps dans l'espace du figuré.

Le chaos est promesse de poème, pour que surgisse quelque chose de nouveau.

*Serge Ouaknine est né à Rabat, au carrefour de plusieurs langues et de plusieurs cultures. Après des études à l'École nationale supérieure des arts décoratifs de Paris, il a séjourné deux ans en Pologne, aux Beaux-Arts de Varsovie puis au Théâtre Laboratoire de Jerzy Grotowski. Peintre, écrivain et metteur en scène, il conçoit, dessine et scénarise la plupart de ses créations pour la scène. Docteur ès Lettres et sciences humaines, il est l'auteur de nombreuses publications sur le théâtre et les arts contemporains, d'essais et de nouvelles. Il vit à Montréal depuis 1977 et il enseigne au Département de théâtre de l'Université du Québec à Montréal.*

Marie-Christine Lesage  
Université de Montréal

# Installations scéniques. Le cas du Théâtre UBU et du collectif Recto Verso

**D**epuis presque une trentaine d'années maintenant, le théâtre québécois a vu ses frontières devenir plus perméables aux influences d'autres disciplines artistiques. Comme avaient agi les futuristes et les constructivistes au début du siècle, des metteurs en scène ont établi des collaborations serrées avec des artistes de différents horizons des arts actuels, afin d'explorer des dynamiques scéniques inédites et de revitaliser la façon de faire du théâtre. On a beaucoup parlé de l'esthétisation grandissante de la mise en scène ces dernières années ; pourtant, c'est moins cet aspect qui retiendra mon attention que certains processus d'hybridation des arts sur la scène, qui ont instauré une complexité sur le plan de la réception du spectacle. En effet, l'espace scénographique a été le lieu de croisements particulièrement intéressants, un certain nombre de metteurs en scène s'adressant à des créateurs issus des arts plastiques et visuels qui n'ont pas fait du théâtre leur spécialité. Les artistes qui collaborent aux créations théâtrales ont souvent déjà développé un langage visuel personnel ; du coup, ils deviennent pratiquement des coauteurs de la création : ils élaborent des constructions scéniques qui peuvent être lues comme des objets d'art autonomes et qui font écho au matériau de départ (texte entier, montage de textes ou autre). Ce travail scénographique déborde largement le cadre traditionnellement assigné à cet art de l'espace, en

offrant des constructions spatiales qui travaillent le champ de la perception du spectateur. C'est précisément sur cet aspect de la scénographie, qui se rapproche du langage des arts visuels, que je me pencherai ici, en prenant pour exemples le Théâtre UBU et le collectif Recto Verso.

La scénographie organise l'espace en scène, elle cherche à

rendre l'espace actif, et même acteur, [à] définir un point de vue signifiant sur le monde, [à] élaborer des dispositifs et des lieux scéniques qui en assurent la mise en œuvre, [à] assurer un travail réfléchi de découpage de l'espace, du temps, de l'action, [à] conférer une valeur poétique à un cadre scénique approprié au drame représenté [...] (Corvin, 1995).

Aujourd'hui la scénographie met en place une image spatiale du texte, elle ne se contente pas d'illustrer un lieu dramatique comme le fait le décor.

Aussi, la première tâche du metteur en scène et du scénographe est-elle de transposer des données spatiales textuelles en signes scéniques, c'est-à-dire de créer un lieu réel pour *signifier*, d'une manière ou d'une autre, un espace fictif, l'espace dramatique contenu dans le texte. Il ne faut pas entendre cet espace dramatique comme le simple synonyme du lieu, de la localisation de l'action, puisqu'il peut tout aussi bien désigner une ambiance ou un espace psychique (Vigeant, 1992 : 35-36).

La scénographie se présente donc de plus en plus comme la spatialisation d'une pensée dramatique, et il existe des cas où ce rôle métaphorique attribué à l'espace est poussé beaucoup plus loin, jusqu'à devenir une véritable machine de la pensée qui met en jeu les espaces psychiques, perceptifs et mémoriels. Ces cas se rapprochent beaucoup des arts plastiques et, notamment, d'une pratique récente, l'installation, qui a remis en cause les formes traditionnelles des arts visuels, tout en s'inspirant de la peinture, de l'architecture, de la sculpture.

Tant chez UBU que chez Recto Verso, l'espace scénographique occupe un rôle de premier plan. La création des espaces scéniques y est confiée à des installateurs scéniques qui viennent d'autres horizons que le théâtre : Michel Goulet, sculpteur québécois bien connu, a conçu les espaces de *Roberto Zucco* (en 1993), du *Passage de l'Indiana* (en 1996), de *Nathan le Sage* (en 1997) et de *l'Urfaust* (en 1999), pour UBU ; Émile Morin, issu des arts visuels, a conçu les

espaces de *Paysages scénographiques* (en 1987), de *Parcours scénographique* (en 1991) et d' *Un Paysage/Eine Landschaft/A Landscape* (en 1998), pour Recto Verso. Chez cette dernière compagnie, l'espace est la source et le moteur de la création dramatique, ce que confirment éloquentement les titres des créations. Leur démarche se rapproche franchement de l'installation : les concepteurs utilisent le terme « espace installatoire » pour décrire leur approche scénographique, et leur façon de faire relève de procédés multidisciplinaires et multimédias qui mélangent installation, vidéo, paysages sonores et théâtre (jeu et trame dramatique), créant un matériau pour le moins composite et inclassable. Au Théâtre UBU, Denis Marleau, le directeur artistique et metteur en scène, a exploré les frontières du théâtre et des autres arts en établissant des alliances avec des artistes d'horizons divers : des sculpteurs (Pierre Granche et Michel Goulet), des plasticiens (Zaven Paré) et des compositeurs (Jean Derome, Denys Bouliane et Denis Gougeon). Ces collaborations se sont développées dans la foulée des créations inspirées du répertoire de l'avant-garde : on sait que ce moment de l'histoire artistique a été le lieu de nombreux échanges entre metteurs en scène, peintres et écrivains. Elles ont amorcé la seconde manière UBU, celle où les espaces scénographiques, sonores et, plus récemment, vidéographiques ont acquis une importance nouvelle.

Chez ces deux compagnies, les espaces scéniques créés constituent des œuvres en soi, que l'on pourrait associer davantage à l'installation scénique, à mi-chemin entre l'installation en art visuel et la scénographie. C'est d'ailleurs ainsi que Pascale Beaudet désigne le travail de Granche chez UBU : « Qu'est-ce qu'un installateur scénique ? C'est quelqu'un qui pratique l'installation dans son travail d'artiste et qui collabore occasionnellement avec un metteur en scène pour concevoir la scénographie d'une pièce » (1992 : 18). Chez Recto Verso, par contre, il n'y a pas de metteur en scène, il n'y a qu'une structure multidisciplinaire de concepteurs sonore, théâtral, visuel et scénographique. L'installateur scénique devient un concepteur scénographique autonome qui collabore avec d'autres concepteurs autour d'une même vision (qu'elle prenne son origine dans un texte dramatique ou dans une autre source). À la différence du scénographe, l'installateur scénique contamine le théâtre par sa propre pratique artistique, il fait de l'espace scénique une matière autonome qui peut se lire comme une œuvre visuelle relativement indépendante de la mise en scène. À la manière de l'installation, ces espaces scénographiques dérivent de la sculpture, intègrent la vidéo, créent des architectures spatiales en mouvement. À la différence de l'installation plastique, l'installation scénique n'oblige pas d'emblée le spectateur à se déplacer au sein de cet espace ; ce travail revient à l'acteur. Mais si le spectateur de théâtre observe l'installation scénique, dans certains cas, celle-ci se met en mou-

vement devant lui, modifiant ainsi sans cesse son appréhension mentale et perceptive de l'espace. J'y reviendrai. Il importe, auparavant, de situer la pratique de l'installation à laquelle je me réfère.

L'installation est née, au tournant des années soixante-dix, à la fois d'une reformulation de la sculpture et d'un intérêt pour des matériaux inédits, dont la vidéo. D'une part, la sculpture, qui s'est développée en dépassant le minimalisme (à partir de 1965), a pris « conscience du contexte où s'actualise la proposition sculpturale [...] par une attention portée à l'ensemble des conditions matérielles du sculptural. Autrement dit, une attention aux contextes spatial et temporel de l'œuvre, ainsi qu'aux conditions de sa perception [...] » (Payant, 1987 : 336). D'autre part, l'installation utilise des matériaux comme la vidéo et « la mise en scène de compositions hybrides qui invitent le spectateur à prendre une autre attitude face à l'œuvre d'art » (p. 336). Pascale Ancel fait remonter la généalogie de l'installation au début du siècle, affirmant que le constructivisme russe, le cubisme et tout ce qui se rapporte au collage trouve un aboutissement dans la pratique de l'installation. Mais c'est dans une « nouvelle forme d'appréhension de l'espace, dans une volonté de fusionner peinture, sculpture et architecture que se précise l'identité de l'installation » (1996 : 37). L'intérêt accordé par la sculpture à la structuration de l'espace, de même que l'assemblage ou le collage d'éléments hétérogènes, issus de divers champs artistiques, fondent la particularité de l'installation en tant que genre multimédia. La remise en question des formes traditionnelles de l'art par l'installation et, plus essentiellement, l'intermédialité constitutive de cette pratique originale ont certainement influencé la façon de penser la scénographie chez certains créateurs. C'est d'ailleurs ce qu'a déjà affirmé, en entrevue, Michel Goulet : « Les arts visuels – notamment, depuis quelques années, la sculpture d'installation – ont beaucoup influencé les arts de la scène [...] » (Couëlle, 1993b : 34). Le recours à des écrans vidéo, par exemple, a d'abord été expérimenté dans des installations et, entre 1980 et 1985, nombre de créations théâtrales québécoises se sont inspirées de ces avenues ouvertes par les arts plastiques pour mettre en crise les codes de la représentation<sup>1</sup>. Dès lors, la collaboration d'installateurs scéniques a donné naissance à des scénographies hybrides, pouvant se lire comme des installations sculpturales évocatrices et comme des machines à jouer, parfois contraignantes pour l'acteur. Une complexité cognitive, qui est liée à la superposition de langages plastiques

---

1. Comme il était amené à le faire pour de telles installations en art, le spectateur circulait dans un espace composé de stations où se déroulaient les scènes, en direct ou en différé. Le numéro 44 des *Cahiers de théâtre Jeu* (1987), intitulé « Théâtre et technologies. La scène peuplée d'écrans », a témoigné de cet engouement pour les installations vidéo sur scène.

distincts et à la multiplication des couches de sens, est inévitablement introduite dans des œuvres théâtrales des compagnies étudiées.

L'une des particularités observables de ces installations scéniques est qu'elles tendent à créer des équivalents (ou des modèles) d'états mentaux et perceptifs, et ce sont ces états (qui déclenchent des affects) qui donnent aux œuvres leur sens. Il ne s'agit plus seulement, dans ces cas limites, de signifier un espace fictif, il s'agit aussi et surtout de faire vivre ou d'imager, c'est selon, une expérience sensorielle qui engage, en les déstabilisant parfois, des fonctions cognitives du spectateur. La vision proposée par ces scénographies, qui relèvent de la sculpture et de l'installation visuelle, peut déclencher chez le spectateur des expériences affectives, sensorielles et perceptuelles, le sens prenant racine dans les sens. C'est moins le processus de représentation iconique de l'espace qu'il apparaît important d'étudier que l'expérience perceptive et cognitive qui est suscitée chez le spectateur. Le Théâtre UBU et Recto Verso offrent deux modèles distincts d'installation scénographique. Le premier vise des représentations plus iconiques scéniquement, mais que l'on peut rapprocher d'événements perceptifs et cognitifs ; autrement dit, certaines de ses installations constituent des modèles imagés d'expériences cognitives et sensorielles intérieures. Le second travaille plus directement, à partir d'une saturation des *stimuli* sensoriels, perceptuels et visuels ; ses propositions scénographiques relèvent davantage de l'expérience que du modèle iconique.

### Spatialité, cognition et perception

Une large part des adeptes de la sémiotique actuelle tend à revoir ses positions, en s'attardant à ce qui entre en jeu dans le phénomène de la signification et de la représentation, soit les processus sensoriels, perceptifs, affectifs qui sont à la base de toute forme de représentation mentale. Les sciences cognitives, vers lesquelles plusieurs semblent vouloir se tourner, paraissent ouvrir des avenues pertinentes :

Aussi, la tâche la plus pressante de la sémiologie générale est-elle de reconnaître, en même temps que l'insuffisance des théories sémantiques conventionnelles qui ont si longtemps prévalu, l'urgence d'y suppléer [...]. On soupçonne déjà qu'il est question de produire des modèles théoriques qui rendent compte de phénomènes extrêmement nombreux et divers, surgissant des interrelations continues de l'action, de l'émotion et de la cognition avec les représentations mentales et linguistiques, au sein de l'espace de vie humain (Saint-Martin, 1997 : 224).

Cette ouverture sur les sciences cognitives (qui font le pari de l'interdisciplinarité en alliant les neurosciences, la psychologie, la linguistique, la philosophie et l'informatique) apparaît particulièrement appropriée lorsqu'il s'agit d'étudier les œuvres plastiques qui, essentiellement, représentent des expériences sensorielles : le corps y devient la principale source de la (re)connaissance. Dans ses recherches sur Robert Lepage, Chantal Hébert a été parmi les premières à ouvrir la voie à une telle réflexion appliquée au théâtre : « [...] ce théâtre visuel semble [...] avoir la faculté de donner à voir les assises et les mécanismes qui régissent nos modes de perception et nos processus cognitifs » (1997 : 25). La portée épistémologique des sciences cognitives pour l'étude des phénomènes esthétiques demeure encore une question ouverte, dans la mesure où certains se sont demandé s'il fallait absolument connaître le fonctionnement du cerveau humain pour saisir les processus de perception visuels, auditifs, kinesthésiques qui sont mis en jeu dans les formes artistiques. De l'avis de Jocelyne Lupien, « ne pourrait-on plutôt formuler des théories cognitives globales à partir de l'observation des discours plastiques et à partir de ce que leur aspectualisation nous révèle des processus de la pensée humaine » (1997 : 249) ? Si je ne puis prétendre analyser ici quelques espaces scénographiques dans une optique cognitive, je m'inspirerai certainement du point de vue privilégié par cette approche encore à découvrir en art. L'hypothèse de Lupien permet par ailleurs de faire le pont avec le langage analogique, tel qu'il a été développé par Bateson, Peirce et Eco<sup>2</sup>, qui suppose l'existence, dans certaines formes artistiques, d'une relation d'équivalence homéomorphe entre la structure expressive de l'œuvre et l'objet (« l'icône », dirait Peirce) auquel cette structure renvoie. Le sens de l'œuvre réside alors dans le donné immédiat perçu par les canaux sensoriels, ainsi que dans les affects provoqués chez le récepteur. Aussi est-il possible de poser l'hypothèse qu'il existe des liaisons analogiques entre une construction visuelle et spatiale et l'espace mental auquel cette dernière renvoie (en admettant que la perception, la sensation, les affects constituent la base de toute représentation mentale).

## Langage analogique

Le langage analogique tel que pensé par Bateson, de même que la théorie de l'iconisme de Peirce, offrent une approche qui permet de formuler des hypothèses cognitives à partir de l'observation des formes artistiques. En effet, leurs

---

2. L'objet de ma thèse de doctorat était l'étude et la modélisation du langage analogique selon ces trois auteurs, suivies d'une application à un corpus d'œuvres dramatiques (Lesage : 1998).

réflexions théoriques sur le langage analogique et iconique<sup>3</sup> se rejoignent sur certains points et ouvrent la voie à une possible interprétation des correspondances de type analogique entre des structures spatiales symboliques et les formes de représentation mentale auxquelles elles renverraient. Le terme « analogique », tel que défini par Bateson, désigne un type de codage des événements basé sur des identités de rapports entre des structures. L'intérêt de cette notion pour l'analyse de la perception en art réside dans le fait que ce mode s'exprime en fonction de modèles et de possibilités de relations. La communication analogique propose des modèles ou des structures relationnelles semblables à un objet de référence. Ce modèle est donc *redondant*, et la redondance forme la signification de la communication analogique. Alors que le langage verbal nomme ce dont il veut parler, le langage analogique l'incarne dans un modèle de comportement qui *simule* le modèle de son objet. La modalité iconique constitue une mise en relation de propriétés spatiales, elles-mêmes relationnelles. C'est en ce sens que Eco précise qu'un signe iconique ne possède pas les propriétés physiques de son objet, mais met en œuvre une structure perceptive semblable à celle déclenchée par l'objet : « [...] il s'agit d'établir, étant donné la transformation des *stimuli* matériels, ce qui reste inchangé dans le système de relations qui construit la Gestalt perçue » (Eco, 1992 : 37). En clair, le signe ne ressemble pas à l'objet, il ressemble au modèle perceptif que celui-ci met en branle : « [...] le signe iconique construit un modèle de relations [...] homologue au modèle de relations perceptives que nous construisons en connaissant et en nous rappelant l'objet » (Eco, 1972 : 185). Le modèle analogique simule la structure cognitive de l'objet à laquelle renvoie la matérialité de l'œuvre, l'interprétation de celle-ci exigeant alors de reconstruire mentalement l'architecture analogique qui caractérise cette dimension cognitive. Nous rejoignons ainsi, également, l'hypothèse de Fernande Saint-Martin, selon laquelle, « dans la perception d'un texte visuel, les constructions spatialisées offertes par le texte "réactivent" des configurations perceptuelles antérieures mémorisées par le sujet [...] » (1997 : 229). Cette réactivation, selon l'auteure, passe notamment par des homéomorphismes entre les structures cognitives et émotives présentées sur le plan de l'expression de l'œuvre et des configurations inscrites dans le mental.

---

3. Bateson utilise le terme « analogique » dans l'abstrait et « iconique » lorsqu'il parle de ces processus dans le contexte du monde vivant et artistique. Quant à Peirce, il utilise le terme « iconisme » pour désigner des relations de type analogique.

## Un modèle iconique : la sculpture scénographique chez UBU

L'une des constantes des installations scénographiques réalisées par les sculpteurs Granche et Goulet ou le plasticien Paré, c'est d'offrir des modèles iconiques qui renvoient à un espace subjectif, tel qu'il est suggéré dans le drame mis en scène. L'apport de ces artistes fait en sorte d'évacuer tout décor réaliste ou trop référentiel au profit des matériaux et de leur potentiel évocateur. Ce langage concret dans l'espace se développe alors que Marleau commence à mettre en scène des textes dramatiques entiers, mais dont la forme est cependant fragmentée et révélatrice de l'espace subjectif exploré. Les espaces créés par Goulet pour *Roberto Zucco* et *Urfaust*, et par Paré pour *Woyzeck*, avaient tous en commun d'être des structures en mouvement et transformables, et d'être construites à partir de matériaux bruts, comme l'acier (*Roberto Zucco*) et le bois (*Woyzeck*). L'utilisation de tels matériaux, rare au théâtre (qui leur préfère la patine et ses effets en trompe-l'œil), reflète bien l'influence de la sculpture d'installation, qui travaille à partir du pouvoir suggestif propre aux matières utilisées, ce dont témoigne Goulet :

L'acier est rarement utilisé au théâtre. Il arrive qu'on s'en serve pour la construction des structures, mais pas pour la partie visible du décor. L'acier émet un son particulier [...] l'acier prend toutes les colorations, toutes les intentions qu'on veut bien lui prêter. C'est un matériau de base, tel le fusain ou le crayon. Il change selon l'éclairage et selon la perception que nous en avons (Couëlle, 1993b : 37).

En restant près des matériaux qui caractérisent le langage visuel de sa propre œuvre sculpturale, Goulet installe un espace qui fait davantage appel à l'imaginaire et aux sens du spectateur. En effet, l'acier non seulement amène des jeux de perception visuels selon les éclairages, mais il instaure un espace sonore relié à la vibration de cette matière sous les pas des comédiens, ce qui crée des jeux de résonance particuliers. Le travail avec des matériaux bruts permet de déployer tout un éventail de sons et de teintes qui se surimposent à l'architecture visuelle de façon à créer un environnement plastique polysensoriel. Contrairement aux scénographies qui mettent d'abord l'accent sur ce que Lupien nomme une « représentation narrative iconique » (1997 : 251), l'installation scénique privilégie d'abord les *stimuli* perceptuels visuels et kinesthésiques (couleurs, textures). Ainsi, sont stimulés chez le spectateur les processus de la reconnaissance conceptuelle et les premiers niveaux cognitifs de la sensation et de la perception. La reconnaissance conceptuelle possède une faible composante sensorielle et consiste à associer un percept à l'identification de l'objet représenté

(par exemple, identifier l'espace d'un parc ou d'un métro dans la structure métallique de *Roberto Zucco*). Par contre, la sensation et la perception concernent directement les espaces sensoriels : selon Jean-Pierre Changeux, la sensation désigne « le résultat immédiat de l'entrée en activité de récepteurs sensoriels », et la perception, « l'étape finale qui, chez le sujet alerte et attentif, aboutit à la reconnaissance et à l'identification de l'objet » (1983 : 165). Si le percept primaire suppose l'interaction directe avec le monde extérieur, le percept final rattache une signification, et donc un concept, aux impressions reçues. On peut penser que le langage plastique qui est mis de l'avant par les installations scéniques stimule l'expérience perceptive primaire du spectateur.

Le principe de la transformation des installations scénographiques dans l'espace, qui est une constante chez UBU, semble particulièrement intéressant car, d'une part, le mouvement des structures modifie l'appréhension mentale et perceptive du spectateur, qui doit constamment ajuster percept et concept. Ce processus correspond à « l'épreuve de la réalité » qui consiste « en la comparaison d'un concept ou d'une image [mentale] avec un percept » (p. 176). L'espace mental du spectateur est, à l'instar de ce qui se déroule devant lui, en constante activité de reconfiguration. D'autre part, ces structures en transformation pourraient constituer des modèles iconiques qui renvoient, comme en écho, justement à cet espace mental subjectif. Voilà rejointe l'hypothèse, émise plus haut, selon laquelle il existerait des liaisons analogiques entre une construction visuelle et spatiale et certaines structures cognitives inscrites dans l'espace mental. Or, chez UBU ce lien analogique est de l'ordre du modèle iconique métaphorique, c'est-à-dire que ces installations scéniques renvoient à une représentation conceptuelle d'un espace subjectif interne. Pour leur part, les créations de Recto Verso offrent des espaces qui travaillent sur le plan de la sensation/perception primaire d'une façon plus immédiate, qui relève de la présentation.

Je me concentrerai sur deux exemples de scénographies de Goulet : *Roberto Zucco* et *Urfaust*. Dans *Roberto Zucco*, l'installation scénique est une architecture modulaire qui évolue tout au long de la représentation, suggérant divers lieux grâce à des changements de perspective scénique. Le principe de base est la mise en valeur des potentialités multiples d'un même objet scénique, qui est déplacé et manipulé de manière à faire apparaître différentes formes référentielles. Les textes représentés, dont les tableaux « sautent » d'un lieu à l'autre sans continuité narrative, appelaient une telle modulation de l'espace. Goulet a construit une structure géométrique de plans qui envahit tout l'espace et qui se transforme pour désigner un nouvel espace. « Occupant la surface plane de la scène et ses

espaces environnants, s'étendant de long en large et de haut en bas, les multiples plates-formes métalliques s'imbriquaient les unes dans les autres, se superposaient au gré des tableaux. La solide structure poreuse se transformait minimalement pour désigner chaque nouvel espace<sup>4</sup> » (Couëlle, 1993a : 32). Un support à bicyclettes qui descend des cintres suffit à suggérer l'aire d'un parc, des sièges attachés à un mur le métro de Paris. L'imaginaire du spectateur est appelé à compléter les percepts en leur superposant une image mentale ou un concept. En d'autres mots, l'expérience et la mémoire des spectateurs complètent visuellement l'espace perçu, en dehors de toute référence réaliste. Goulet affirme d'ailleurs que

l'imaginaire est aussi fort que le visuel. C'est-à-dire que la partie qu'on regarde est très influencée, colorée, par ce que l'on sait déjà. Par exemple, si vous me parlez de quelque chose, la façon dont je vais l'interpréter dépendra de l'expérience que j'en ai. Ainsi, si je regarde un décor qui n'est pas réaliste, et qu'on me dit qu'il représente un métro, c'est ce que j'y verrai, car je sais ce qu'est un métro. Je puise dans ma propre expérience du métro (Couëlle, 1993b : 40).

Dans ce cas, la relation entre le percept et le concept ou l'image mentale<sup>5</sup> n'est pas immédiate, elle demande qu'on reconstruise mentalement le lien entre une forme abstraite et un objet référentiel concret enregistré dans la mémoire<sup>6</sup>. Les percepts externes en transformation continue amènent le spectateur à modifier sans cesse ses images et représentations mentales. On peut également se demander, et c'est là le deuxième axe de ma réflexion, dans quelle mesure ces installations scéniques constituent le modèle iconique et métaphorique de l'espace subjectif du protagoniste central du drame, soit Roberto Zucco. Si tel est le cas, il est possible d'affirmer que ce modèle scénique forme un modèle iconique de l'expérience perceptuelle intérieure du sujet du drame. Marleau, le metteur en scène, valide cette hypothèse :

---

4. Il est intéressant de noter que les *Cahiers de théâtre Jeu* ont fait appel à une journaliste spécialisée dans les arts visuels contemporains pour rendre compte de la scénographie de ce spectacle.

5. L'image mentale est « un objet de mémoire autonome et fugace dont l'évocation ne requiert pas une interaction directe avec l'environnement » (Changeux, 1983 : 174).

6. La même chose se produisait avec l'espace scénique de *Woyzeck*, imaginé par Paré, où d'immenses caissons de bois étaient constamment déplacés par les comédiens, afin de reconfigurer l'espace et de suggérer les rues de la ville, de montrer l'intérieur d'une maison, etc.

Avec *Roberto Zucco*, je pressentais que l'idée qui allait s'avérer déterminante pour ma mise en scène était que je devais réaliser cette pièce comme une approche introspective d'un monde imaginaire. C'est-à-dire qu'il fallait inventer un monde qui pouvait faire entrevoir ce que percevait Zucco, ce qu'il se représentait subjectivement du monde en tant que personnage. Comme si lui-même, finalement, nous faisait entrer dans son monde intérieur, dans sa pensée et dans son cauchemar (Lavoie, 1993 : 28).

Ainsi, l'espace labyrinthique créé par Goulet renvoyait à la pensée de Zucco, en constituant le modèle métaphorique de son espace intérieur tortueux. Cette modélisation iconique est métaphorique, car elle exige, pour être interprétée, la reconstruction, par le spectateur, de l'architecture cognitive qui caractérise l'icône auquel l'espace perçu renvoie ; elle oblige à relier la forme labyrinthique et transformable perçue à l'espace de la pensée du personnage et, donc, à dépasser le niveau de la reconnaissance conceptuelle de l'espace.

Il semble que ce type de modélisation métaphorique soit une constante des installations scéniques de Goulet. Dans *Urfaust*, des panneaux rotatifs noirs bougent latéralement en grinçant, de façon à projeter le spectateur dans un espace aux formes circulaires et tortueuses, en constante reconfiguration. Cet espace mobile plongé dans un sombre clair-obscur travaille le champ de la perception du spectateur sur le plan des *stimuli* sensoriels d'abord : une résistance visuelle est imposée par la quasi absence de lumière qui ajoute à la lourdeur du dispositif scénique ; c'est cette impression de pénétrer dans un antre inquiétant à l'atmosphère étouffante qui, au départ, assaille le spectateur. Après un certain temps, le processus d'identification de l'objet installé sur scène peut activer un travail de reconstruction conceptuelle de l'icône métaphorique. À l'analyse, il est possible de reconnaître un lien analogique entre le sujet du drame et l'installation scénique, celle-ci offrant un modèle imagé d'un espace mental : en effet, on peut voir dans cette structure visuelle – et dans les *stimuli* sensoriels qu'elle met en place – l'icône du cerveau de Faust, de cette complexe mécanique psychique à l'intérieur de laquelle le personnage navigue péniblement, se déplaçant au sein des entrelacs et sillons labyrinthiques de sa pensée. Les mouvements de l'espace scénique font écho aux mouvements de son esprit qui se soumet à la torture de questionnements existentiels et de sentiments passionnels. Cette modélisation analogique de l'espace scénique – qui, à mon avis, est reliée à l'influence de l'installation comme art – offre des représentations iconiques que l'on peut rapprocher d'expériences perceptives et cognitives internes.

## L'expérience sensorielle : Recto Verso

Si les installations scéniques de Goulet pour le Théâtre UBU mettent en place des icônes métaphoriques qui renvoient à un espace mental subjectif, le collectif Recto Verso offre, pour sa part, des équivalents des modes de perception, sans emprunter la voie de la métaphore. *Parcours scénographique* (en 1991) et *Un paysage/Eine Landschaft/A Landscape* (en 1998) sont deux créations dans lesquelles l'espace scénographique a la forme d'une installation qui travaille le champ de la perception du spectateur. Les œuvres de ce collectif sont le fruit d'un processus de création original, qui superpose différents langages artistiques (son, images filmées, textes, installation scénique et jeu) à partir d'un point de départ commun, sans déterminer à l'avance l'orchestration de l'ensemble.

Dans *Parcours scénographique*, le point de départ est une trame d'images filmées de cinquante-sept minutes à laquelle les autres langages doivent répondre ; les lieux compris dans cette trame visuelle constituent une base que chaque créateur doit ensuite interpréter par le biais de son propre langage, les concepteurs supposant que ce procédé d'écritures parallèles créera une œuvre singulière dont la cohérence sera assurée par le matériau de départ. Cette composition en strates confère une forte densité polysensorielle à l'œuvre scénique, au point de rendre difficile le travail conceptuel de décryptage du sens et la reconnaissance d'un objet en prise directe sur la réalité. L'épreuve de la réalité n'est possible qu'une fois l'expérience finie, qui sature le spectateur de *stimuli* sensoriels. L'espace scénographique est composé d'un mur en équerre lambrissé de pieux, spécialement conçu pour éviter la dispersion du son ; ce mur est percé de fenêtres à travers lesquelles défile la bande vidéo d'images ayant servi de matériau de départ à la création. Au sol, parmi les personnages, une femme prostrée dans une position renversée inconfortable débite un texte (qui s'apparente davantage à une texture sonore) alors qu'une image bleue changeante est projetée sur elle. Les spectateurs sont tous munis d'écouteurs qui leur retransmettent la voix des comédiens, autrement inaudible ; à cette audition intime, proche, se superpose une trame sonore (de John Oswald) qui parvient aux spectateurs par des haut-parleurs installés au-dessous et au-dessus de l'espace scénique. La trame sonore est en fait une masse sonore composée de basses fréquences qui envahissent l'espace au point de créer une vibration très forte et constante dans la cage thoracique. Il est aisé de saisir comment l'agencement des voix et du jeu des comédiens, le défilement rapide et obsédant des images dans ce lieu étouffant et cette masse sonore à la fois hypnotique et agressive peuvent créer une impression de saturation des *stimuli* sensoriels, empêchant toute possibilité de pensée. Nous ne faisons plus face ici à une représentation

narrative iconique d'espaces mentaux, mais bien à un équivalent des processus psychiques et perceptifs. En effet, cette représentation joue essentiellement sur les affects et les sensations, de façon à plonger le spectateur dans un état psychique et sensoriel s'apparentant à une sorte d'aliénation intérieure, d'enfermement schizophrénique où la seule fuite possible devient celle par les images. Le système de relations spatiales, visuelles et auditives construit est analogue à un modèle perceptif, au sens où l'entend Eco, c'est-à-dire qu'il simule un état mental plutôt que d'en fournir une représentation iconique. Autrement dit, cette œuvre recrée, par synesthésie, une densité ou un bios scénique qui a la même valeur que certains états mentaux, et qui fait vivre cet état au spectateur, provoquant des chocs sensoriels qui peuvent faire émerger des affects déstabilisants.

*Un paysage/Eine Landschaft/A Landscape*, en plus de proposer un environnement polysensoriel, présente un dispositif scénique mobile et en constante évolution. Les spectateurs, assis dans une sorte de caisson fermé, font face à un écran sur lequel sont projetées des images et textures visuelles qui rappellent le flux d'une image mentale, telle que définie par Changeux, c'est-à-dire un objet de mémoire fugace dont l'évocation ne requiert pas une interaction directe avec l'environnement. En écho au texte de Heiner Müller, dont s'inspire ce spectacle, l'écran offre des fragments fugitifs d'images du réel, qui se forment et se déforment de manière à créer une sorte de flou sensoriel évoquant l'espace de perception interne propre à l'imaginaire. Ensuite, l'écran laisse apparaître l'espace scénique installé derrière, composé d'une structure rotative et d'un écran circulaire. L'image projetée sur cet écran se déplace latéralement et en parallèle avec la structure, de façon à opérer un mouvement continu de tout l'espace scénique. L'effet créé joue sur les mécanismes de la perception spatiale, en offrant différents angles de regard sur un réel représenté par fragments. Cela est accentué par les jeux sur la profondeur instaurés visuellement, selon que l'écran avant s'opacifie, présentant des images floues, ou devient transparent, laissant voir l'écran circulaire et la structure rotative. L'espace décrit dans la pièce de Müller est celui d'une peinture que le narrateur s'emploie à rendre active mentalement, en multipliant les histoires à partir du même tableau ; le dispositif scénographique constitue une modélisation analogique de ce processus psychique de représentation qui produit des lectures multiples d'une même image. Le spectateur est placé devant un paysage mental en action qui simule concrètement les relations perceptives construites par rapport à l'objet pictural observé. Les créateurs de *Recto Verso* cherchent ainsi à faire entrer le spectateur dans un autre état de perception, qui lui demande ensuite de reconstruire l'architecture analogique qui caractérise la dimension cognitive de l'objet représenté. Dans la

mesure où « [...] le paradigme de la cognition n'est pas le raisonnement, mais la combinaison des trois grandes capacités cognitives humaines : la faculté de percevoir, d'imaginer et de bricoler » (Hébert, 1994 : 57), on peut penser que cette installation scénographique offre aussi un équivalent de ces processus cognitifs, ce qui exige du spectateur la capacité à faire des liens entre des configurations perceptuelles inscrites dans son propre espace mental et le plan de l'expression de l'œuvre représentée.

\* \* \*

J'ai tenté de montrer, à l'aide d'exemples puisés chez UBU et Recto Verso, comment l'ouverture du théâtre à la pratique de l'installation avait contribué au développement de la scénographie dans une direction inexplorée. La façon dont l'installation traite le réel a contaminé une certaine forme de théâtre, en l'amenant à penser l'espace non plus uniquement comme la métaphore d'une signification quelconque, mais bien comme une modélisation d'espaces psychiques et sensoriels. Ces installations scéniques travaillent le champ de la perception du spectateur au point, souvent, de le désorienter, en ne lui offrant pas de pistes de sens immédiatement conceptualisées sur scène. Cependant, il importe de souligner qu'il existe différentes formes de modélisations de l'espace mental : j'ai identifié une modélisation iconique dans le travail de Goulet chez UBU et une modélisation de l'ordre de l'équivalent analogique chez Recto Verso. Si dans les deux cas l'espace fait vivre une forme subjective de la perception et exige du spectateur de complexes opérations de décryptage, l'impact sensoriel n'est pas de même niveau. Dans le premier cas, l'effort exigé passe par le fait de relier, sur le champ, percepts primaires et concepts ; dans le second, l'expérience privilégiée est davantage sensorielle, déstabilisante, et semble viser une sortie hors de la sphère conceptuelle, afin de déclencher une série d'affects. Il semble que le champ des sciences cognitives puisse réellement aider à étudier et à comprendre ces objets théâtraux qui, trop souvent, sont jugés et interprétés à l'aide d'outils devenus inadéquats.

*Marie-Christine Lesage est professeure adjointe au Département d'études françaises de l'Université de Montréal. Elle s'intéresse aux rapports entre le théâtre et les autres arts et à la dramaturgie contemporaine. Elle dirige actuellement un projet de recherche (FCAR) qui porte sur les formes dramatiques hybrides, mélangeant récit, poésie et théâtre. Elle collabore à diverses revues québécoises, dont les Cahiers de théâtre Jeu, Nuit blanche, Tangence et Voix et images.*

## Bibliographie

- ANCEL, Pascale (1996), *Une représentation sociale du temps. Étude pour une sociologie de l'art*, Paris, L'Harmattan.
- BEAUDET, Pascale (1992), « Pierre Granche. Installateur scénique », *Les almanachs du théâtre UBU*, n° 4 (juin), p. 18-23.
- CAHIERS DE THÉÂTRE JEU (1987), « Théâtre et technologies. La scène peuplée d'écrans », n° 44.
- CHAÏNÉ, Francine (1997), « Collage, assemblage, bricolage ou la mise en scène dans l'installation-vidéo », *Theatre Research in Canada/Recherches théâtrales au Canada*, vol. 18, n° 1 (printemps), p. 42-58.
- CHANGEUX, Jean-Pierre (1983), *L'homme neuronal*, Paris, Fayard.
- CORVIN, Michel (dir.) (1995), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas.
- COUËLLE, Jennifer (1993a), « Michel Goulet, scénographe », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 69 (décembre), p. 30-33.
- COUËLLE, Jennifer (1993b), « Construire un espace déjà habité. Entretien avec Michel Goulet », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 69 (décembre), p. 33-40.
- ECO, Umberto (1972), *La structure absente : introduction à la recherche sémiotique*, Paris, Mercure de France.
- ECO, Umberto (1992), *La production des signes*, Paris, Librairie Générale Française.
- FRANCEUR, Louis (1992), « L'iconisme au théâtre », *L'Annuaire théâtral*, n° 11 (printemps), p. 41-55.
- HÉBERT, Chantal (1994), « L'écriture scénique actuelle. L'exemple de Vinci », *Nuit blanche*, n° 55 (printemps), p. 54-58.
- HÉBERT, Chantal (1997), « De la *mimesis* à la *mixis* ou Les jeux analogiques du théâtre actuel », dans Chantal HÉBERT et Irène PERELLI-CONTOS (dir.), *Théâtre, multidisciplinarité et multiculturalisme*, Québec, Nuit blanche éditeur, p. 25-39.
- LAVOIE, Pierre (1993), « Dépasser la vie. Entretien avec Denis Marleau », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 69 (décembre), p. 22-29.
- LESAGE, Marie-Christine (1998), « Modalités analogiques et structures imagées du langage dramatique actuel ». Thèse de doctorat, Québec, Université Laval.
- LISTA, Giovanni (1997), *La scène moderne. Encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Actes Sud.
- LUPIEN, Jocelyne (1997), « La polysensorialité dans les discours symboliques plastiques », dans Pierre OUELLET (dir.), *Action, passion, cognition d'après A. J. Greimas*, Québec/Limoges, Nuit blanche éditeur/PULIM, p. 247-266.
- NOËL, Lola, et Louise VIGEANT (1992), « Encadrements et pyramides. Pierre Granche chez UBU », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 63 (juin), p. 31-39.

- PAYANT, René (1987), *Védute. Pièces détachées sur l'art, 1976-1987*, Québec, Éditions Trois.
- PICON-VALLIN, Béatrice (dir.) (1999), *Les écrans sur la scène*, Paris, CNRS Édition.
- SAINT-MARTIN, Fernande (1997), « Structures alternatives de la signification et de la représentation », dans Pierre OUELLET (dir.), *Action, passion, cognition d'après A. J. Greimas*, Québec/Limoges, Nuit blanche éditeur/PULIM, p. 223-233.
- VIGEANT, Louise (1992), « De la métonymie à la métaphore : la didascalie comme piste », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 62 (mars), p. 33-40.

Manon Blanchette  
Université du Québec à Montréal

# Bill Viola ou La mise en scène de la déroute

L'art vidéographique, dont l'origine appartient au champ des arts visuels, a bouleversé tant la forme artistique que le discours sur celle-ci. Il s'est ouvert sur les technologies nouvelles en les assimilant à une vitesse impressionnante, et il a emprunté au théâtre le sens de la mise en scène. D'ailleurs, la vidéographie a été exploitée ces dernières années par le théâtre, ce qui a donné naissance à une forme de spectacle multimédia. Inversement, dans le champ des arts visuels, la vidéographie s'est appropriée, tout comme l'art de la performance, les caractéristiques propres au théâtre. En d'autres termes, nous assistons depuis une vingtaine d'années à un transfert de nature entre ce que nous appelons maintenant des « installations vidéographiques » et le théâtre<sup>1</sup>.

---

1. Sur le concept d'installation en arts visuels, consulter l'ouvrage réalisé sous la direction d'Anne Bérubé et Sylvie Cotton (1997), *L'installation : pistes et territoires. L'installation au Québec 1975-1995, vingt ans de pratique et de discours*. Pour ma part, lorsque je fais référence à l'installation, je renvoie toujours à l'organisation dans un espace donné d'éléments de nature différente comprenant bien souvent du sonore. Pour expérimenter l'ensemble de ces éléments, le spectateur doit pénétrer cet espace. De plus, la dimension temporelle ou la durée de l'expérience est essentielle à l'appréhension de l'œuvre. Il existe des installations purement sculpturales comme il existe des installations exploitant principalement la peinture ; cependant, depuis environ vingt ans, et particulièrement sous l'influence de Bill Viola, l'utilisation du terme installation fait surtout référence à des œuvres recourant à la vidéographie et au cinéma comme éléments clés sur lesquels se greffent les autres éléments de l'ensemble.

Je m'attarderai ici aux visiteurs des installations vidéographiques de Bill Viola. Ceux-ci sont amenés à jouer un rôle inédit au sein des espaces vidéographiques et dramatiques créés. Ils sont à la fois les regardants et les regardés. La durée de l'expérience et l'intensité *dramatique* seront abordées, ainsi que l'importance de la dimension sonore des œuvres, ces éléments concourant à mettre en place une mise en scène aux effets déstabilisants. Les effets de choc et de surprise que vivent les spectateurs des installations vidéographiques de Viola contribuent à modifier leur perception et, davantage, à créer un climat de tension qui peut devenir insoutenable.

J'ai choisi de traiter des œuvres dont l'installation vidéographique intègre une forme de théâtralité<sup>2</sup>. On a l'impression que le visiteur de l'œuvre devient l'acteur de cette mise en scène qui est dramatisée par l'éclairage, par la modulation des bandes sonores, par les images vidéographiques de très grand format, par la durée de l'expérience, par l'espace délimité et clos dans lequel les éléments sont organisés et, enfin, par la présence d'objets tels que du mobilier (lit, chaise, lampe) et un verre d'eau.

## Théâtraliser la vidéographie

Bill Viola et d'autres artistes de la vidéographie dont Gary Hill<sup>3</sup> mettent à profit une certaine théâtralité dans leurs œuvres. Si Hill installe ses images vidéographiques de manière à forcer l'œil du visiteur au moment où le sonore s'impose fortement, Viola<sup>4</sup> intègre l'objet dans une mise en scène vidéographique et, surtout, organise des éléments divers, dont l'image et le sonore, de manière à impliquer le visiteur tantôt à titre d'acteur, tantôt à titre de spectateur. L'individu qui expérimente une installation vidéographique de Viola est un élément essentiel de l'œuvre, et la volonté de s'en extraire est défiée en raison de la puissance de l'effet qu'il subit. C'est que les œuvres de Viola sont envoûtantes et éprouvantes à la fois.

---

2. Voir en annexe la liste des œuvres retenues.

3. Je mentionne Gary Hill parce que les œuvres de cet artiste ont fait l'objet d'une exposition d'envergure au Musée d'art contemporain de Montréal, en 1997. À cette occasion, un catalogue intitulé *Gary Hill* a été publié. De plus, en 1992, le Centre Georges Pompidou, à Paris, a publié un catalogue d'exposition fort documenté (Van Assche, 1992).

4. En 1993, à la suite de mon invitation faite plusieurs années auparavant à titre de conservatrice en chef, le Musée d'art contemporain de Montréal a réalisé une exposition importante sur le travail de Viola. La plupart des œuvres mentionnées dans cet article ont pu être vues lors de cette exposition, dont un catalogue a été publié (Belisle, 1993).

En m'intéressant à la réception de l'œuvre d'art, à sa capacité de transformation de l'individu, j'espère arriver à montrer comment l'impact d'une œuvre d'art sur l'individu est proportionnel à l'engagement auquel elle fait appel de la part du spectateur lors de la visite. Il s'agit d'un engagement qui laisse des traces dans la mémoire de celui-ci, au point où l'œuvre poursuit son action bien après que le spectateur a quitté les lieux. Ainsi, les œuvres qui excelleriaient dans leur rôle social de dénonciation ou de changement des comportements collectifs seraient celles qui interpellent directement l'individu, de façon à le toucher, à l'ébranler intérieurement et, peut-être, spirituellement. Mon hypothèse est donc que certaines œuvres de Viola mettent en place un dispositif rigoureux et déstabilisant, qui parvient à faire vivre aux spectateurs des moments de « choc » et des états altérés de perception dont la trace dans la mémoire s'imprègne jusqu'à rejoindre la quête profonde de chaque individu.

Parmi les œuvres de Viola qui proposent une expérience privilégiant le choc ou la surprise, on retrouve *Reasons for Knocking at an Empty House* (1982), *Room for St. John of the Cross* (1983), *The Sleep of Reason* (1988) et *Heaven and Earth* (1992). Ses œuvres plus récentes proposent, au contraire, des espaces où l'action représentée joue sur la modification des codes habituels de perception : je pense d'emblée au ralenti de l'image vidéographique qui enveloppe le spectateur dans une atmosphère confortable, douce et calmante, ainsi qu'à l'effet du son, que Viola veut nouveau, qui concourt à créer une atmosphère méditative. Les œuvres *The Greeting* (1995) et *The Veiling* (1995) font partie de cette catégorie.

## Rappel contextuel

Originaire de la côte ouest des États-Unis, Viola a participé à la révolution culturelle des années soixante, une époque où l'expérimentation de la drogue était vue, entre autres, comme une manière d'élargir l'éventail des perceptions sensorielles. En histoire de l'art, on se souviendra que le début des années soixante-dix avait donné naissance à des formes d'art iconoclastes, qui incorporent d'autres formes d'art. Le conceptualisme et le postminimalisme tentaient de définir l'élément premier de l'art, alors que les œuvres expérimentales à caractère hybride voyaient le jour à travers des collaborations entre musiciens, cinéastes, sculpteurs, poètes et photographes (Ross et Sellars, 1997 : 19-20).

La vidéographie, une forme d'art alors à peine reconnue, recelait un potentiel illimité de découvertes. On se doutait à peine que l'ordinateur viendrait la

propulser au rang d'art marquant du *xx<sup>e</sup>* siècle. Entré très tôt en contact avec des artistes de l'avant-garde, Viola rencontre l'artiste coréen de la vidéo Nam June Paik<sup>5</sup> – qui l'initia à la notion d'indéterminisme émanant de la culture zen –, Peter Campus, qui explore pour sa part l'aspect psychologique de la perception, et Bruce Nauman<sup>6</sup>, qui s'intéresse au déséquilibre du corps dans la danse. Tout au long du travail de Viola, nous retrouverons sous une forme ou sous une autre cette notion de hasard, cet intérêt pour l'expérience physique du spectateur et pour la force du sonore.

Outre ces influences artistiques, Viola a été profondément marqué par une quête personnelle, celle d'une spiritualité contemporaine et laïque. Des textes ésotériques associant la nouvelle physique et une rencontre, au Japon, du maître zen Daien Tanaka finissent de forger sa conception de la culture, à savoir qu'elle provient de l'ouverture de l'individu sur le monde (Ross et Sellars, 1997 : 19-29). Pour lui, l'expérience multisensorielle et la découverte concourent à l'évolution de la pensée sur les différentes dimensions de l'univers. Parmi ces expériences, le choc, créé par des espaces sonores contradictoires (chuchotements et bruit fracassant surimposés) et par de grandes images qui changent constamment, ainsi que les états modifiés de perception me paraissent être les modes sur lesquels les œuvres de Viola opèrent<sup>7</sup>.

Viola cherche à ouvrir le champ de perception du spectateur en proposant, par diverses stratégies perturbatrices, une vision différente du monde. Pour ce faire, il a recours à des images-chocs et à des tabous, dont des scènes d'opérations chirurgicales ou d'accouchement d'une grande crudité. La représentation de ces moments n'est pas innocente ; il s'agit toujours de moments intenses, chargés d'émotions et potentiellement douloureux pour ceux qui les vivent. Le visiteur peut être choqué ou ébranlé par la force et le réalisme cruel de ces images, au point de les trouver insoutenables.

---

5. Nam June Paik est considéré comme étant le père de la vidéographie. C'est lui qui le premier manipula une caméra portative de manière à faciliter l'enregistrement des images. En 1982, le Whitney Museum of American Art réalisa une exposition dont le catalogue constitue une bonne introduction au travail de cet artiste (Hanhardt, 1982).

6. Pour plus de détails sur Peter Campus et Bruce Nauman, se reporter à des ouvrages généraux sur l'art vidéographique (Van Assche, 1992 ; Bellour, David et Van Assche, 1990 ; Payant, 1986).

7. Il existe une abondante bibliographie sur l'œuvre de Viola ; les ouvrages les plus substantiels sont donnés en bibliographie.

## Le cruel théâtralisé

L'œuvre *The Stopping Mind*<sup>8</sup> (1991) illustre très bien cette mise en déséquilibre de la perception. Quatre écrans géants se font face et, du coup, définissent un espace carré. Les projections ont lieu sur les deux surfaces de chaque écran (les écrans sont suspendus dans le vide et offrent deux surfaces de projection), de sorte qu'il existe une vision périphérique et extérieure de l'œuvre (surface externe des écrans) tout autant qu'une vision centrale et intérieure, laquelle est créée par les quatre écrans qui forment un carré au centre duquel peut se placer le visiteur. Attirés par le son diffusé au centre de l'œuvre par un haut-parleur, qui laisse entendre une phrase chuchotée, les spectateurs ont le réflexe de s'avancer vers le centre de l'espace délimité par les écrans, car la phrase est pratiquement inaudible autrement. Mais à ce chuchotement est surimposé un son très fort ressemblant à celui de bouteilles que l'on casse et qui crée un choc venant rompre l'ambiance sonore intime. Cependant, cet emplacement précis ne permet pas de voir simultanément les quatre écrans, à moins que le spectateur ne pivote sur lui-même. Dans cette œuvre précise, l'attente du spectateur est liée au changement d'images sur les écrans parce que ce changement s'accompagne du son très fort et que l'on passe alors à un autre univers visuel ; le spectateur veut ensuite revivre ce choc, mais il ne sait pas quand l'événement se reproduira. La démesure des images par rapport au chuchotement, ainsi que le son très fort accompagnant les changements d'images, créent un espace dont il est impossible de saisir la cohérence et le tout. De plus, comme les changements d'images dépendent d'un programme d'ordinateur conçu de façon à intégrer le hasard, les intervalles entre les changements sont imprévisibles et irréguliers, et le spectateur vit une attente qui peut être plus ou moins longue (de quelques secondes à plusieurs minutes).

Lorsque le spectateur a le temps de s'attarder à la bande sonore et qu'il commence tout juste à donner un sens aux paroles qu'il entend, il est perturbé par le grand bruit qui accompagne le changement d'images. Surviennent alors une surprise, un choc, une peur concourant à éjecter le spectateur de l'univers logique du langage verbal. Celui-ci est propulsé dans un univers abstrait où le sens est nettement plus ambigu. En outre, la caméra, qui a filmé les plans que l'on voit sur les écrans, offre des images excessivement rapprochées de l'environnement, jusqu'à donner une vision floue des éléments.

---

8. Cette œuvre fait partie de l'exposition organisée par David Ross et Peter Sellars, pour le Whitney Museum of American Art de New York, en 1997. Elle ne faisait cependant pas partie de l'exposition montée à Montréal, en 1993.

La stratégie de dérèglement provoquée par l'œuvre *The Stopping Mind* se situe, entre autres, dans l'attente que vivent les spectateurs entre les changements imprévisibles des images. Elle se situe également dans les chocs sonore et visuel que le changement d'images fait subir aux spectateurs. De plus, l'utilisation d'images du corps empreintes de crudité, qui touchent à des réalités intenses telles des images d'accouchement et d'agonie (par exemple, la mère de l'artiste sur son lit de mort), est susceptible de provoquer de fortes réactions physiques chez le spectateur. La naissance et la mort revêtent une part d'inconnu susceptible de rendre ces passages angoissants. Également, le son travaillé des bandes sonores, la démesure du format des images, la restriction des déplacements du spectateur, les positions inconfortables qu'il doit adopter lorsqu'il appréhende les œuvres accentuent le malaise. En fait, c'est un peu comme si chaque installation vidéographique de Viola mettait en place son propre théâtre de la cruauté, selon l'expression d'Antonin Artaud. Une cruauté à laquelle le spectateur participe selon une certaine forme de rituel où la perception est modifiée par le contexte particulier de la représentation.

Les œuvres de Viola, bâties sur le principe de la dissonance, cherchent à bouleverser le spectateur. Par dissonance, il faut comprendre le hiatus, dans la mise en scène, du son et de l'image. Revenons à *The Stopping Mind* : la bande sonore centrale exige une écoute très attentive pour saisir ce qui est dit, car la voix qui décrit certains états physiques comateux et d'inertie le fait sans modulation et sans arrêt ; nous sommes devant une matière sonore dense, qui crée un effet incantatoire mais dissonant par rapport aux images.

## La dissonance et l'insolite

Certaines œuvres de Viola sont agressantes pour les visiteurs ; l'artiste mise sur cette agression pour faire vivre à ceux-ci des moments de trouble, surtout de l'ordre de la perception sensorielle. Dès la conception de l'œuvre, des trames sont construites de manière autonome, de façon à créer des rencontres entre l'image, le récit et la bande sonore. Par exemple, se surimposent une réflexion méditative sur la nature, une bande sonore de tremblement de terre et deux images, l'une stable et l'autre instable – comme si elle avait été tournée à vol d'oiseau et dans une grande turbulence. Les visiteurs sont sollicités sur le plan des sens et dérangés par des éléments qui, à priori, ne semblent pas offrir de cohérence.

Pour Viola la dissonance vient souvent de l'affrontement entre un monde intérieur intime et un appel subit pour un monde extérieur agressant. Cet univers

intérieur est incarné, chez Viola, par la parole, une parole chuchotée, à la limite de l'audible. Dans *The Stopping Mind*, l'auditeur doit faire un effort de concentration afin d'interpréter le lien, la cohérence entre les images et le texte. Ainsi, peut-on entendre : « Je ne sens plus mes bras... Je ne vois plus... Mon corps est lourd...<sup>9</sup> » Et lorsque le visiteur réussit à échafauder une interprétation personnelle, survient un effet perturbateur. Les images se déplacent et passent subitement de la représentation d'un univers intime à un univers culturel extérieur. De plus, un son très fort agresse l'ouïe, rendant difficile l'audition de la bande sonore chuchotée. Ces passages brutaux d'un univers intérieur et intime à un univers sonore agressant se produisent sous la forme d'une boucle, créant un mouvement circulaire, dont le rythme est variable et imprévisible. Les attentes des spectateurs, reliées à une logique fondée sur l'expérience courante, sont radicalement bousculées. L'œuvre intitulée *Heaven and Earth* (1992) joue sur l'opposition de deux images : celle d'un nourrisson et celle d'une femme à l'agonie. Pour voir cette dernière image, le visiteur doit se pencher et adopter une position inconfortable. Le concepteur mise sur cet inconfort pour accentuer le choc de l'image alors découverte. Viola cherche à déstabiliser le spectateur physiquement, afin que l'œuvre devienne une expérience concrète. Le visiteur reste habité par cette expérience de l'œuvre, longtemps après avoir quitté les lieux.

## La vidéographie comme outil de connaissance

La spécificité des installations vidéographiques de Viola consiste à faire vivre une expérience qui stimule une autre forme de connaissance chez le spectateur, qui passe surtout par les sens. Cette forme de connaissance sensorielle émerge d'une expérience qui échappe à la parole. Chez cet artiste, la vidéographie sert d'outil essentiel à une expérience multisensorielle. La qualité physique de l'image vidéographique, la lumière particulière qui émane de l'arrière de l'écran (qui n'est pas sans rappeler les grands vitraux des cathédrales), le grain scintillant de la couleur et des formes, ajoutés aux effets de ralenti, d'apparition et de disparition, de dématérialisation, et à l'imposant travail sonore, concourent à créer un univers déstabilisant. L'expérience de cet univers – où les sens sont excessivement sollicités – et les thèmes abordés mènent le visiteur sur le terrain délicat de ses peurs, de ses croyances, de ses relations à l'autre, de ses sentiments et de sa position face à la vie et à la mort. Cette remise en question de l'esprit par les sens emprunte une forme souvent « violente » mais qui s'est adoucie dans les dernières œuvres : cela est très visible dans *The Greeting* (1995), *The Veiling* (1995) et *Tiny*

---

9. Je traduis.

*Deaths* (1993). Cependant, ces dernières œuvres mettent tout de même en jeu des situations qui peuvent apparaître difficiles, voire cruelles. Je pense à l'exclusion d'un tiers au moment d'une conversation entre deux personnes dans *The Greeting* ; au cheminement solitaire et parallèle d'un homme et d'une femme dans *The Veiling* ; et, enfin, à la représentation de moments fugitifs reliés à l'apparition et à la disparition d'individus dans nos vies dans *Tiny Deaths*. Sur le plan formel, ces œuvres exploitent une spécificité de la vidéo et de l'ordinateur, soit le ralenti de l'image et le ralenti sonore dans *The Greetings*, l'image granulée et scintillante dans *Tiny Deaths* et la décomposition de l'image ralentie et travaillée sur le plan de l'éclairage dans *The Veiling*.

Plus spécifiquement, *Tiny Deaths* se présente comme une pièce carrée très sombre. Sur chacun des murs sont projetées des ombres d'humains, à peine visibles. La bande sonore est composée de bourdonnements de voix, comme si on les entendait à travers un filtre. Occasionnellement et imprévisiblement, certains personnages surgissent, éclairés par une très grande lumière blanche, qui est accompagnée d'un son semblable à celui utilisé dans les films de science-fiction lorsque l'on veut illustrer les apparitions ou les téléportations. Une atmosphère douce et confortable émane de cet espace, et les visiteurs s'assoient par terre et restent là, dans le noir, à vivre collectivement ces apparitions et ces disparitions, comme autant de naissances et de morts. Ici, encore, les chuchotements sont présents. La bande sonore se fait métallique, comme si la voix venait d'ailleurs. Mais si l'atmosphère est douce, les apparitions sont tout de même déstabilisantes sur le plan de la perception visuelle. En effet, l'œil, habitué à la pénombre, est surpris par l'éclairage blanc qui s'impose brusquement. En conséquence, chaque spectateur est aveuglé pendant quelques secondes, le temps que l'œil s'habitue à la noirceur et décèle à nouveau les ombres en mouvement. Que ce soit dans *Tiny Deaths* ou dans les œuvres mentionnées plus haut, les visiteurs des installations de Viola pénètrent dans un univers construit qui leur fait vivre une expérience qui n'a rien à voir avec le quotidien.

\*  
\* \* \*

Tout au long de ce texte, j'ai essayé de mettre en relief certains liens entre les stratégies mises de l'avant par les installations de Viola et certaines stratégies théâtrales, qui ont essentiellement trait au rapport du spectateur à l'œuvre. La vidéographie semble ainsi déborder le monde des arts visuels. Tout comme c'est le cas dans la relation théâtrale, les installations vidéographiques de Viola offrent aux visiteurs un environnement où la mise en scène est construite de façon à

créer des effets sensoriels bien précis. Ces mises en scène répondent à une volonté de faire vivre au spectateur une expérience déstabilisante sur les plans physique, psychique et sensoriel.

Les stratégies de Viola nécessitent une participation active du spectateur, essentielle au fonctionnement de l'œuvre, à son existence en quelque sorte. Tout visiteur qui se présente dans une installation de Viola se trouve immédiatement face à deux choix : rester à l'extérieur de l'œuvre ou y participer. S'il choisit d'y participer, le processus est long et déroutant, car il ne correspond à rien de ce qui relève du quotidien. Dans ces environnements, le visiteur n'est plus totalement maître de lui-même. Il est plongé dans une expérience faite de chocs sonores et visuels. Le visiteur qui accepte d'être mis en déséquilibre s'ouvre à des expériences sensorielles qui peuvent être en prise directe sur sa vie psychique, intérieure. Les œuvres de Viola laissent à chacun la responsabilité de formuler les questions et de chercher les réponses.

*Manon Blanchette fait un doctorat à l'Université du Québec à Montréal et est directrice des communications et du marketing au Musée d'art contemporain de Montréal. Elle a auparavant occupé les postes de conservatrice en chef à ce même musée, de directrice de la Walter Phillips Gallery de Banff, en Alberta, et de conseillère culturelle à l'ambassade du Canada à Paris. Elle a réalisé plusieurs expositions, a écrit de nombreux textes critiques, a donné des conférences au Québec et à l'étranger, en plus de participer à différents comités consultatifs et à plusieurs conseils d'administration d'organismes culturels. En 1998, elle a réalisé sa première bande vidéo graphique intitulée Tracking.*

## ANNEXE

*Reasons for Knocking at an Empty House* (1982) est une œuvre constituée d'un vidéogramme couleur, d'un moniteur couleur (25 po) d'une bande audio, d'une sonorisation amplifiée (4 canaux), d'un casque d'écoute, d'un projecteur d'éclairage, d'une chaise de bois. Dimension minimale de la salle : 3,66 m × 4,57 m × 8,53 m.

*Room for St. John of the Cross* (1983) est une œuvre constituée d'un cube noir de 180 cm × 150 cm × 170 cm, d'un grand écran, d'un vidéogramme noir et blanc, d'un magnétoscope noir et blanc, d'un projecteur noir et blanc. À l'intérieur du cube : de la terre, une petite table, un pichet en métal, un verre d'eau et un moniteur couleur (4 po).

*The Sleep of Reason* (1988) est une œuvre constituée d'un vidéogramme couleur, de trois projecteurs vidéo, d'un vidéogramme noir et blanc, d'un moniteur vidéo noir et blanc (12 po), d'une sonorisation amplifiée (3 canaux), d'un éclairage programmé, d'une commode en bois, d'une horloge à affichage numérique, d'une lampe, de fleurs artificielles, d'un vase. Dimension de la salle : 4,29 m × 5,84 m × 6,71 m.

*The Stopping Mind* (1991) est une œuvre constituée d'un espace de 4,7 m × 10 m ; de projections vidéographiques en couleur sur quatre canaux ; de quatre écrans suspendus formant un espace noir, carré et ouvert ; d'un programme informatique maintenant la notion de hasard en ce qui concerne les images fixes ; d'un environnement sonore sur cinq canaux et une bande mono, quatre grands haut-parleurs et un petit haut-parleur dirigé vers le centre.

*Heaven and Earth* (1992) est une œuvre constituée de deux vidéogrammes noir et blanc, de deux moniteurs noir et blanc (15 po), de deux colonnes de bois. Édition de deux et épreuve d'artiste. Dimension minimale de la salle : 2,40 m × 4,50 m × 3,10 m.

*Slowly Turning Narrative* (1992) est une œuvre constituée d'un vidéogramme couleur, d'un vidéogramme noir et blanc, de deux projecteurs vidéo, d'une sonorisation amplifiée (4 canaux), d'un écran rotatif double face (écran et miroir) (2,44 m × 3,66 m), d'un moteur électrique, d'un support et d'un arbre de transmission, d'un système de contrôle. Édition de deux et épreuve de l'artiste.

*Tiny Deaths* (1993) est une œuvre constituée d'un espace de 4,3 m × 6,1 m × 6,1 m, d'une bande vidéographique noir et blanc sur trois canaux, projetée sur trois coins d'un espace carré noir, et d'une bande sonore mono dont le son a été amplifié.

*The Greeting* (1995) est une œuvre constituée d'un magnétoscope couleur, d'un projecteur vidéo couleur et d'un grand écran. Une seule bande sonore.

*The Veiling* (1995) est une œuvre constituée de tissus translucides suspendus en parallèle. Deux projecteurs placés de chaque côté se font face et projettent des images d'un homme et d'une femme s'approchant l'un de l'autre et se déplaçant dans la nuit.

## Bibliographie

- AUGAITIS, Daina (1991), *Seeing Nature : And the Works of Bill Viola and Laurie Walker, Eye of Nature*, Banff, Walter Phillips Gallery.
- BELISLE, Josée (1993), *Bill Viola. Catalogue d'exposition*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal.
- BELLOUR, Raymond, Catherine DAVID et Christine VAN ASSCHE (1990), *Passage de l'image*, Paris, Centre Georges Pompidou.
- BÉRUBÉ, Anne, et Sylvie COTTON (1997), *L'installation : pistes et territoires. L'installation au Québec 1975-1995, vingt ans de pratique et de discours*, Montréal, Centre des arts actuels Skol.
- HANHARDT, John G. (1982), *Nam June Paik*, New York/London, Whitney Museum of American Art/W.W. Norton & Company.
- LAUTER, Rolf (1999), *Bill Viola European Insights*, Frankfurt, Museum für Moderne Kunst.
- PAYANT, René (1986), *Rencontres vidéo internationales de Montréal, Vidéo*, Montréal, Artexes.
- PÜHRINGER, Alexander (1994), *Bill Viola*, SalzburgerKunstverein, Ritter Klagenfurt.
- ROSS, David A., et Peter SELLARS (1997), *Bill Viola*, New York/Paris, Whitney Museum of American Art/Flammarion.
- SYRING, Marie Luise (1992), *Bill Viola images jamais vues*, Dusseldorf, Gesamtherstellung.
- VAN ASSCHE, Christine (1992), *Vidéo et Après*, Paris, Centre Georges Pompidou.
- VIOLA, Bill, et Robert VIOLETTE (1995), *Reasons for Knocking at an Empty House : Writings 1973-1994 The Author*, Cambridge (Mass.)/London, MIT Press/Anthony D'Offray Gallery.

Joseph Danan  
Université Paris III-Sorbonne Nouvelle

## Écritures dramatiques que le cinéma travaille (Durif, Koltès, Caron, Motton, Vinaver)

Soit la pièce d'Eugène Durif, *Meurtres hors champ*. La référence au cinéma inscrite dans le titre (le « hors champ » est une notion empruntée au langage de l'image ; au théâtre on parlerait de « hors scène »), et que l'on pourra élargir à l'image filmée en général (télévision, vidéo), se retrouve dès la première séquence dont elle trame l'écriture de manière plus secrète. C'est le Guide-Coryphée qui parle. Il décrit *l'image* : « *La pluie à verse. Une route. La nuit tombe. Pont suspendu, pas très loin, d'où l'on peut regarder la route et les camions qui passent. Dans de grandes gerbes d'eau* » (1997 : 7). Ce sont les premiers mots de la pièce. Ils sont en italique, ce qui ne sera pas systématiquement le cas pour les paroles du Guide-Coryphée à propos desquelles Durif nous avertit que « *certaines indications [...] peuvent être dites comme un texte* » (p. 6) par ce personnage. Tout, donc, dans le texte initial du Guide-Coryphée, évoque le cinéma<sup>1</sup>, jusqu'au « changement de plan » que suggère la

---

1. Lorsque je parlerai de « cinéma » dans les pages qui suivent, il faudra souvent entendre « l'image filmée » en général, dans la mesure où, si les deux ne sont pas l'un à l'autre réductibles, la référence de nature forcément métaphorique qu'y induit un texte ne permet pas toujours de faire la distinction, que je ferai, en revanche, quand elle s'impose.

brusque inversion du point de vue à l'intérieur de la quatrième phrase, jusqu'au « gros plan » sur les « *grandes gerbes d'eau* » qu'isole la phrase nominale.

Notons tout de suite que cette première (longue) « réplique » du Guide-Coryphée se poursuit en tissant subtilement le visuel (renvoyant au cinéma) et le narratif (sous des modalités diverses dont l'examen déborderait le cadre de cet article), cet entrelacs préluant à la naissance du théâtre : « *Nul doute, puisque nous sommes au théâtre, que leurs lèvres vont sous peu s'animer, leurs bouches s'ouvrir et parler, qu'il y aura un commencement, le semblant d'un commencement* » (p. 8). Notons enfin que cette réplique se place d'emblée sous le signe d'une problématique qui est celle du réel et de l'illusion : « [...] *ce sont des personnages tout ce qu'il y a de plus réel. En tout cas, il faut croire absolument à leur réalité. Pour un peu de temps au moins* » (p. 7). La problématique est éminemment théâtrale, mais le théâtre n'en a plus l'exclusivité : cinéma et télévision l'en auraient même, chacun à sa manière, plutôt dépossédé (Guénoun, 1997 : chap. IV).

Passé ce prologue, *Meurtres hors champ* ne va pas cesser de mettre en scène, ou de mettre en abyme, d'inscrire en tout cas dans son écriture l'image filmée, l'image filmée comme question : posée au théâtre, posée au réel. Outre la récurrence de la « *gerbe d'eau* » (Durif, 1997 : 17, 24) qui accompagne l'arrivée d'une voiture, elle-même récurrente, la pièce s'installe, installe ses personnages sous le regard des caméras. C'est ce dont témoigne la didascalie initiale de la séquence 2 : « UNE FÊTE FORAINE DÉSERTÉE. LES BOMBES SONT TOMBÉES EN PLEIN MILIEU. MANÈGES DÉFONCÉS. [...] ON A ENLEVÉ LES CADAVRES. MAIS IL Y A ENCORE JUSTE CE QU'IL FAUT DE CHALEUR À L'ÉVÉNEMENT POUR QUE LES CAMÉRAS SOIENT LÀ ET NE CESSENT DE FILMER » (p. 13). Ici le médium convoqué est de toute évidence la télévision. Le Guide-Coryphée décrit ensuite, comme plan par plan (ce qu'accentue par endroits la succession des phrases nominales), « *l'obscénité* », celle d'une guerre qui se déroule au vu et au su de tous et qui constitue le paysage sanglant de *Meurtres hors champ*. Dans la séquence 9, c'est littéralement que le Guide-Coryphée décrira les images défilant sur un écran de télévision, dans un long monologue écrit sur le mode du *zapping* :

Surgit le couple des vieillards Ceaucescu. Ils sont en train de fuir [...].  
 Surgissent les femmes aux poings tendus de la Révolution espagnole  
 dans un film de propagande. [...] Images de bombardements, d'obus  
 et d'enfants. [...] Surgissent des chiennes aux yeux rouges [...]. Défilé  
 de millions de spectres sur bandes actualités usées de ciné [...]. Sur un

chariot tiré par une femme, une chaise et une gazinière. Une colonne de réfugiés cherche à atteindre le point de passage (p. 57-58).

C'est la mémoire du siècle, mémoire en images, charriant des « lambeaux » (p. 58) de mythes plus anciens (Homère, Lear), et jusqu'aux éclats les plus récents d'une guerre « chirurgicale » (p. 59). « Leurres en continu » (p. 59).

La séquence 4, emblématiquement intitulée « Jeu de la vérité », explicite notre relation aux images en désignant son ancrage dans l'intime : « *Puis jouent à la mort en se disant qu'il faut absolument proférer une parole définitive. Comme des morts de combats enfantins, où l'on tombe vraiment, tout le corps en avant, avec l'idée qu'une caméra serait en train de faire un film héroïque sur la guerre* » (p. 27). À ce point, théâtre et image filmée peuvent se confondre pour nous offrir « *la plus belle mort de théâtre ou de cinéma* » (p. 27). Car nous vivons – nous ne vivons plus que – sous le regard de la caméra. Les enfants, du moins, croient dans leurs jeux, alors que pour nous « le monde est devenu un mauvais cinéma, auquel nous ne croyons plus » (Deleuze, 1985 : 261). *Meurtres hors champ* est une pièce sur l'image filmée – sans caméra ni écran, du moins explicitement indiqués par l'auteur.

\* \* \*

Sans doute a-t-il fallu que les écrans envahissent les scènes de théâtre, dans un processus qui ne fait que croître, pour que quelque chose de ce sur quoi les metteurs en scène ont ainsi mis le doigt, à savoir l'image filmée comme leurre, à savoir ce que Jean-François Peyret nomme la rupture des liens entre le visible et le vivant (1998 : 290), resurgisse dans des écritures dramatiques affranchies du recours aux écrans (non que celui-ci ne puisse également constituer un enjeu important, inscrit dans l'écriture même, pour un dramaturge). Nous touchons au postulat central de cet article. Depuis l'apparition du cinéma, les auteurs comme les metteurs en scène ont nourri leur écriture propre de l'écriture cinématographique. Cela s'est traduit par la présence (multiforme) des écrans sur la scène, mais aussi par un infléchissement moins voyant de l'écriture dramatique (côté auteurs) comme de l'écriture scénique (côté metteurs en scène). J'ai déjà abordé la question de la présence de l'image filmée en amont de la représentation, dans l'écriture dramatique (Danan, 1996). L'objet que je me donne ici est d'avancer un peu, de manière extrêmement partielle tant le phénomène me semble avoir d'ampleur, dans l'exploration d'écritures récentes qui, sans recourir à l'image filmée, se trouvent néanmoins, d'une façon ou d'une autre et à des degrés divers, traversées, nourries, irriguées, travaillées par l'écriture cinématographique.

Ce sont très certainement la plupart des auteurs dramatiques d'aujourd'hui qui pourraient se reconnaître dans ces propos tenus par Bernard-Marie Koltès en 1983 : « [...] je crois que mon théâtre est contaminé, abâtardi, par le cinéma – au bon sens du terme. » Koltès ajoute (ce qui est sans doute un peu moins partagé) : « Je n'ai jamais été spectateur assidu au théâtre. Mais je vais presque tous les jours au cinéma. Et par conséquent, j'ai une écriture un peu "cinéma" » (1999 : 32). Or, c'est la nature de cette « écriture un peu "cinéma" » qui demande à être cernée. Elle est moins facile à repérer que la présence des écrans ou, comme dans *Meurtres hors champ*, la référence explicite à l'image filmée. Elle ne se résout pas non plus dans des dialogues ayant en commun avec la majorité des dialogues de films le refus d'une écriture « littéraire », qui est souvent une absence ou une carence d'écriture ; c'en est, lorsque c'est le cas, l'aspect le moins intéressant, sans doute celui qui fait dire à Patrice Chéreau : « D'habitude, les pièces contemporaines qu'on me donne à lire ressemblent, au mieux, à des scénarios » (1996 : 42), en opposition, précisément, avec les pièces de Koltès.

C'est qu'entre la présence des écrans et la référence explicite à une problématique de l'image (engageant, comme nous l'avons vu, la question du réel, celle du vrai et du faux, etc.), il y a ce qui relève proprement de la dramaturgie et qui concerne la manière dont un auteur aujourd'hui organise la fable, orchestre l'action, ordonne la matière de l'écriture. Koltès, encore, peut nous éclairer lorsque, distinguant théâtre et roman dans un entretien de 1986, il met l'accent sur la « contrainte plus grande » qui commande l'écriture théâtrale, contrainte liée aux « problèmes de plateau » et – c'est cela qui nous intéresse ici – à la question « du lieu et du temps » (1999 : 65). L'histoire de l'écriture dramatique au xx<sup>e</sup> siècle est peut-être celle d'une conquête – ou d'une reconquête : reconquête d'une liberté, d'un affranchissement progressif, tantôt patient, tantôt intempestif, multiforme, et, pour chaque auteur, à recommencer, par rapport, notamment, aux contraintes d'espace et de temps. La cible pour Koltès est le théâtre classique français, et la référence Shakespeare (p. 90). C'est ce retour que notre imaginaire (d'auteur, de spectateur) imprégné par le cinéma et les langages de l'image nous autorise à accomplir. Et ce n'est pas, bien sûr, un simple retour, puisqu'il s'opère dans la recherche incessante de formes neuves et l'exploration d'un nouvel espace-temps, dont Michel Corvin montre (s'en tenant à l'espace) à quel point il est inséparable des autres catégories dramaturgiques et de la composition même du texte (1997 : 59-65).

De l'affranchissement que je viens d'évoquer, la séquence 17 de *Retour au désert*, intitulée « De la relativité très restreinte », est en quelque sorte l'emblème –

l'on y voit Édouard se libérer d'un bond de l'attraction terrestre et disparaître dans l'espace (Koltès, 1988 : 78-80). Certes, c'est dans les cintres qu'Édouard disparaît, et Koltès rappelle dans un entretien qu'il s'agit là d'un « vieux truc de théâtre », appartenant à la machinerie du théâtre à l'italienne (1999 : 104). Mais c'est de la Terre, prise en tant que telle (et non de telle ou telle portion de son sol), qu'Édouard s'envole : premier point d'orgue d'une pièce qui, se déroulant apparemment dans les différentes pièces d'une maison et autour d'elle (avec une exception, le café Saïfi), joue sur la confusion des lieux et des temps et sur la « déterritorialisation ». Le temps, dans cette petite ville de la province française, ce « temps d'incertitude » (Koltès, 1988 : 13), est rythmé par les prières musulmanes (dont les noms, qui plus est, surviennent d'une manière apparemment aléatoire), comme si le slogan « l'Algérie, c'est la France » (voire « Algérie française ») était retourné. Cette dimension immédiatement politique se trouve élargie à une autre, qui ne l'est pas moins et qu'exprime « le grand parachutiste noir » (dont on ne sait, du reste, par où il entre ni au juste comment il disparaît) lorsqu'il évoque le désordre de l'espace et son désarroi devant le nouvel état – mouvant – du monde : « J'ai la nostalgie de l'époque coloniale [...]. [...] j'aime la France, de Dunkerque à Brazzaville, [...] j'ai monté la garde sur ses frontières [...]. Et maintenant, on me dit [...] que les frontières bougent comme la crête des vagues, mais meurt-on pour le mouvement des vagues ? On me dit qu'une nation existe et puis n'existe plus [...] » (p. 56-57). Après la chute du mur de Berlin et l'effondrement de l'empire soviétique, les guerres dans l'ex-Yougoslavie et la menace de « balkanisation » d'une partie de l'Europe seraient quelques-unes des résonances les plus récentes de ce texte visionnaire. Lui-même, le parachutiste, est-il celui qui assure la sécurité ou celui qui la trouble ? Du fait même que cette question peut être posée, il participe au grand mouvement de la défaite du sens et de la perte de cohérence du monde. Monde mouvant, temps qui se brouille : il s'agit ici aussi de la perte des limites du vrai et du faux, de la perte de toute vérité. La maison, avec ses luttes territoriales, est ce monde, le monde, et ce que Koltès met sur la scène, c'est le grand mouvement du monde, les mouvements, divers et contradictoires, du monde et des déplacements dans le monde. Autour d'Adrien, tout fuit (à commencer par son fils), tout part dans tous les sens, tout s'agite et se défait. La maison même (cette forteresse fragile) fuit... Les moyens utilisés par Koltès sont ceux du théâtre, mais il y a, avec le cinéma, un dénominateur commun, qui est précisément le mouvement. J'ai avancé ailleurs l'hypothèse (Danan, 1999) que la forme moderne de l'action théâtrale, à partir d'Ibsen notamment, pourrait bien être le *mouvement*, ce qui ferait de sa dernière pièce, *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts*, fondée sur les trajectoires des personnages (mouvement de retour du passé métaphorisé en royaume des

morts, trajectoires ascendantes et descendantes...), jusqu'à la chute finale qui est aussi l'écroulement du décor tout entier, une pièce « de l'âge du cinéma ».

*Saganash* de Jean-François Caron est une pièce « de l'âge du cinéma ». Les mots avec lesquels l'auteur parle de la genèse de cette pièce, de ses pièces sont révélateurs : « J'ai besoin de fabriquer une image qui donne un mouvement. Dans *Saganash* il y a une image qui me donnait une immobilité terrestre. *Saganash* c'est la circulation complètement folle d'un point, d'un pôle. Et autour de ça, ça s'affole... Ça, c'est le mouvement que je fabrique, le point de départ qui me suit toute la pièce » (Leconte et Verdier, 1997 : 79).

D'emblée, *Saganash* pose la question du vrai et du faux, et ce à partir de l'espace : nous sommes dans la « forêt équatoriale du Biodôme de Montréal », sous un « faux baobab » (Caron, 1995 : 13). « Ce qui m'intéressait dans *Saganash*, dit encore Caron, c'est que je voulais que ça se passe dans le monde, sur la planète », évoquant ensuite le défi ainsi lancé à la mise en scène (Leconte et Verdier, 1997 : 79). Or, « le monde » en question est essentiellement présent sous la figure du faux : la pièce nous promène d'un restaurant marocain (scène 14) à un bar africain (scène 18) et à une vente aux enchères d'objets précolombiens (scène 20), comme dans une gigantesque foire-exposition où le monde ne se donnerait plus à appréhender que dans des représentations illusives, du faux imitant le vrai. Elle est construite selon le principe éminemment cinématographique du montage alterné, jusqu'à ce que les deux séries de scènes (celles de Manuel, celles de Garou) se rejoignent. Manuel se déplace à la recherche de son frère qu'il croit être en Inde mais qui est dans le Grand Nord, ce frère qui est lui-même à la recherche... d'un Indien du nom de Saganash. Car c'est bien, dans cette fuite de l'Amérique (inverse exact de sa « découverte »), aux puissances du faux, à cet espace désormais truqué, artificialisé, que Garou a cherché à échapper, le désignant (l'espace) comme l'enjeu véritable de la pièce : « JE SUIS VENU ICI POUR ÊTRE SEUL ET JE SUIS JAMAIS SEUL. EST-CE QUE LA TERRE POURRAIT, UNE FOIS DANS SA VIE, ÊTRE ASSEZ GRANDE POUR CHAQUE TERRIEN QUI VOUDRAIT UN PETIT COIN À LUI QUAND TOUT DEVIENT TROP... » (Caron, 1995 : 33). Y parviendra-t-il ? Ou la rêverie rousseauiste (p. 65, 67) d'un monde d'avant la technique (d'avant le cinéma) demeurera-t-elle pure utopie ? Devenus aujourd'hui de parfaits « homo-Hollywoodius » (p. 70), « [l]es Indiens demandent qu'à faire du cinéma » (p. 103).

Logiquement, dans ce jeu d'illusions, interviendra la relation à distance par l'image télévisuelle, duplex abolissant l'espace par la téléprésence (scène 24) et dont on constate avec bonheur (et angoisse) qu'il est susceptible de ratés

(p. 50-53). C'est la seule scène où l'écran est convoqué, mais la pièce multiplie les références aux moyens de communication : répondeurs interrogés à distance, téléphones cellulaires, avion. Comme si le cinéma (par exemple, un film de Wim Wenders) se faisait théâtre, se *projetait* non plus sur l'écran mais sur la scène archaïque du théâtre, avec son mouvement, son montage, sa mythologie aussi – « Si j'ai engagé un détective privé, dit pertinemment Manuel, c'est certainement pas pour me retrouver au théâtre » (p. 26) – ; avec sa bande-son également, par quoi commence la pièce (la scène 1 n'est constituée que d'une didascalie égrenant une suite de sons) et qui est, aujourd'hui, le lieu exact d'une superposition possible du théâtre et du cinéma, ce que la technique leur donne en commun, interface les mettant en contact l'un et l'autre (représentation réelle, film imaginaire) le temps du déroulement d'une pièce, à l'instar de la bande magnétique de *La dernière bande* (Danan, 1996 : 10). Reste que *Saganash*, comme la quasi-totalité des pièces, ne prévoit pas dans son texte une utilisation systématique de la bande-son, choix qui relèverait de la mise en scène (le son intervient ponctuellement). En revanche, le « montage » structure la pièce, considérée dans ses parties et dans sa totalité.

Le montage, au théâtre, est toujours un élément, plus ou moins marqué, plus ou moins abrupt, de discontinuité spatio-temporelle, ce qu'il n'est pas nécessairement au cinéma, dans la mesure où la discontinuité y est prise dans une continuité qui tend à la gommer. C'est le principe du raccord. Or le raccord, au théâtre, est impossible. Le montage y est, nécessairement, « cut ». Il n'est pas a priori montage de plans mais montage de séquences (ou de plans-séquences) : au théâtre le plan (à proprement parler) n'existe pas. Pourtant, cette grammaire élémentaire du théâtre, il arrive que l'écriture la bouscule. *Saganash* offre ainsi (scène 35) un exemple d'« insert » d'un bref plan (sonore, il est vrai : la voix du pilote de l'avion dans lequel Manuel prend place) à l'intérieur d'une réplique de Garou commencée dans la scène 34 et qui se poursuit dans la scène 36, sous la didascalie « *Suite immédiate de la scène 34.<sup>2</sup> Garou continue d'avancer sur Sullivan* » (Caron, 1995 : 100).

*La terrible voix de Satan* de Gregory Motton offre aussi un bel exemple de montage cinématographique transposé au théâtre. La pièce est constituée de 34 séquences, si l'on se fie aux didascalies en gras qui la ponctuent – 36 selon le découpage effectué par Claude Régy, qui l'a créée en France, qui prend notamment en compte un changement de lieu interne à ce que je viens de désigner

2. Ce type d'indication est récurrent dans *Saganash*.

comme séquence, introduit par cette formule abrupte : « *D'un coup ils sont en mer* » (Motton, 1994a : 97 ; Régy, 1994 : 175). Mais l'effet de montage le plus étonnant intervient avec ce changement de séquence quasiment « asyntaxique » au théâtre par la conjugaison du changement de lieu, de l'ellipse que celui-ci implique, et du fait qu'une réplique de Tom achève l'une des séquences et ouvre l'autre par une phrase prise en cours de route :

L'AMI

Comment déjà as-tu appelé cette chose ?

TOM

L'Oiseau Magique

***Les deux amants sur une plage de sable, ensemble***

TOM

... et puis il y a l'héritage de mes parents (Motton, 1994a : 32-33).

Il revient à la mise en scène de rendre l'effet très fort de montage que l'on a à la lecture et qui serait d'une totale évidence (quoique déjà perçu comme singulier) dans un film.

Comme dans beaucoup de pièces contemporaines, il y a, dans *La terrible voix de Satan*, un mouvement propre à l'œuvre produit par le montage. Il ordonne une traversée de l'espace, comme dans les autres pièces déambulatoires de Motton, *Ambulance* (1994b) ou *Loué soit le progrès* (1999), *Chutes* (1990) fonctionnant davantage sur la fragmentation et surtout l'éclatement (par la multiplicité des personnages). Il ordonne également une véritable odyssée du temps, particulièrement sensible dans *La terrible voix de Satan* dans la mesure où le centrage sur un personnage est très marqué, Tom, passé le prologue, ne quittant qu'une seule fois la scène : la pièce, dont un des intertextes majeurs est *Peer Gynt* d'Ibsen, raconte, sans coupures, sans séparation en actes, sans noirs, le vieillissement de Tom, vieillissement diffus, imperceptible, pris dans le mouvement même de l'œuvre – une vie. *La terrible voix de Satan* retrouve ainsi la fluidité du mouvement filmique, sa liberté absolue à l'égard des contraintes d'espace et de temps, et la dimension essentiellement mentale de ce mouvement, qui est de l'ordre de la pensée (Danan, 1995).

Certaines pièces de Michel Vinaver, comme *La demande d'emploi* (qui date de 1971), sont allées encore plus loin dans une utilisation du montage qui semble repousser les limites de l'écriture dramatique en travaillant pratiquement la réplique ou une brève succession de répliques comme un plan monté à la suite d'un autre plan situé dans un autre espace ou un autre temps (Vinaver, 1986 : vol. 1). J'ai déjà eu l'occasion de rapprocher cette technique du montage de type eisensteinien (Danan, 1995 : 356-357). C'est encore elle qui commande l'écriture de la dernière pièce de Vinaver, *King* (1998), où les données spatio-temporelles s'effacent, où le personnage s'estompe au profit d'une sorte d'abstraction, King Gillette aux trois âges de sa vie, où la fable s'émiette, pour ne plus laisser place qu'au pur montage, musical, des séquences et de « plans » parfois ultrabrefs, au déroulement du film (intérieur ?), au « ruban » des mots (Sarraute, [1956] 1974 : 115).

Que l'écriture dramatique, nourrie du cinéma, où elle puise ce qu'il peut lui insuffler de liberté et de fluidité, s'en éloigne *in fine* radicalement, tournant le dos à la figuration et au « spectaculaire » pour n'avoir plus affaire qu'à la part la plus impondérable voire immatérielle du cinéma, la plus mentale, c'est ce dont témoigne une autre œuvre, au titre significatif, de Vinaver, *L'émission de télévision*, dont la didascalie initiale nous prévient que si *zapping* il y a (nous sommes maintenant au-delà du cinéma), celui-ci, dans l'intention affirmée par l'auteur, ne devra rien qu'aux moyens les plus élémentaires du théâtre :

Ni décor, ni musique, ni bruitage. Le strict minimum d'éléments mobiliers : ceux qui servent au jeu. L'éclairage d'une part, la forme et la facture des tables, chaises, lits, portes et accessoires d'autre part différencient les lieux, qui sont au nombre de six, et qui ne sont pas localisés de façon immuable sur le plateau.

La pièce est d'un seul tenant. Elle se joue sans pauses entre les scènes. La mise en place des acteurs d'une scène et du mobilier correspondant se fait à vue pendant que se termine la scène précédente, de façon à permettre l'enchaînement instantané. Un peu comme si le spectateur, muni d'une télécommande, zappait face à l'espace de jeu (1990 : 6).

\*  
\* \* \*

Le théâtre contemporain, imprégné par les langages de l'image, n'imité ni le cinéma ni la télévision, il invente ses moyens propres ou en redécouvre la puissance pour restituer, le plus souvent invisiblement, la trace que ces langages

ont laissée dans le sien et qui trouve sa résonance dans l'autre trace, tout aussi invisible et tout aussi indélébile, imprimée dans l'esprit des spectateurs. Il aurait fallu, pour être plus complet, montrer comment certaines figures appartenant au langage cinématographique, comme le *travelling* ou le *flash-back*, ont contaminé l'écriture dramatique.

Cette liberté, cette fluidité retrouvées du théâtre, c'étaient celles des élisabéthains ou, à un degré moindre, du théâtre préclassique français – où Jacques Scherer décèle des *travellings* (1950 : 179-181) : lorsque le lieu change « mais en suivant le personnage, qui est toujours resté en scène » (p. 179). Encore en deçà, c'est d'une certaine manière avec ses formes les plus anciennes que cette liberté, cette fluidité permettent au théâtre de renouer – lorsque image, « montage », mouvement étaient portés par le texte seul. C'est de ce pont jeté vers les origines du théâtre occidental que témoigne la pièce de Durif par laquelle j'ai commencé mon article. Car il n'est pas indifférent que le personnage à qui est dévolue la fonction de nous faire parvenir les images soit ce Guide-Coryphée venu du fond des âges, ce « rhapsode » à la fois « monteur » et « montreur » dont Jean-Pierre Sarrazac ([1981] 1999) a fait lever l'ombre dans les écritures contemporaines qui ne *tiennent* plus dans les limites de la forme dramatique. Il n'est pas indifférent non plus qu'au metteur en scène soit laissé le choix que le Guide-Coryphée dise ou pas ces paroles de nature didascalique, l'alternative étant clairement alors de les transposer scéniquement... par exemple, par l'utilisation des écrans<sup>3</sup> – comme si les extrêmes, ici, se rejoignaient. Comme si, dans cette « fuite » de la forme dramatique débordant hors d'elle-même (p. 203), tout était désormais possible et que, dans une étrange réversibilité, l'image pouvait emprunter le canal de l'image filmée ou celui du texte, et que ce soit, en effet, affaire de mise en scène, le dramaturge ayant accompli son œuvre.

*Joseph Danan est maître de conférences à l'Institut d'études théâtrales (Université Paris III-Sorbonne Nouvelle). Auteur dramatique, il a écrit notamment L'enfance de Mickey (Éditions Médiannes, 1997), L'éveil des ténèbres (Éditions Médiannes, 1993) et Passage des lys (Théâtre Ouvert, 1994). Il a publié deux essais : Le théâtre de la pensée (Éditions Médiannes, 1995) et, en collaboration avec Jean-Pierre Ryngaert, Éléments pour une histoire du texte de théâtre (Dunod, 1997). Il est également romancier (Allégeance, Gallimard, 1992 ; Avant que la mort te ravisse, Éditions L. Mauguin, 1997).*

3. Je ne puis m'empêcher de penser à la question soulevée par André Breton, dans *Nadja*, à propos des descriptions et de leur remplacement possible par la photographie.

## Bibliographie

- CARON, Jean-François (1995), *Saganash*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud. (Coll. « Actes Sud-Papiers ».)
- CHÉREAU, Patrice (1996), « Le lien durable avec un auteur contemporain », propos recueillis par Samra Bonvoisin, Michel Fournier et Jean-Claude Lallias, *Théâtre aujourd'hui*, « Koltès, combats avec la scène », n° 5, Paris, CNDP, p. 42-51.
- CORVIN, Michel (1997), « L'écriture théâtrale contemporaine a-t-elle conquis sa liberté d'espace ? », *Études théâtrales*, n° 11-12, p. 55-65.
- DANAN, Joseph (1995), *Le théâtre de la pensée*, Rouen, Éditions Médiannes.
- DANAN, Joseph (1996), « De l'influence de la technologie sur l'écriture dramatique », *Théâtre/Public*, n° 127 (janvier-février), p. 9-14.
- DANAN, Joseph (1999), « Du mouvement comme forme moderne de l'action dans deux pièces d'Ibsen », *Études théâtrales*, « Mise en crise de la forme dramatique, 1880-1910 », n° 15-16, p. 211-218.
- DELEUZE, Gilles (1985), *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit.
- DURIF, Eugène (1997), *Meurtres hors champ*, Paris, Théâtre Ouvert. (Coll. « Tapuscrit ».)
- GUÉNOUN, Denis (1997), *Le théâtre est-il nécessaire ?*, Belfort, Éditions Circé. (Coll. « Penser le théâtre ».)
- KOLTÈS, Bernard-Marie (1988), *Le retour au désert*, Paris, Éditions de Minuit.
- KOLTÈS, Bernard-Marie (1999), *Une part de ma vie. Entretiens (1983-1989)*, Paris, Éditions de Minuit.
- LECONTE Marianne, et Céline VERDIER (1997), « Jean-François Caron, auteur québécois », *Registres*, n° 2 (juin), p. 77-80.
- MOTTON, Gregory (1990), *Chutes*, trad. de l'anglais par Nicole Brette, avec la collaboration d'Évelyne Pieiller, Paris, Christian Bourgois Éditeur.
- MOTTON, Gregory (1994a), *La terrible voix de Satan*, trad. de l'anglais par Arnaud Rykner et Claude Régy, Paris, Christian Bourgois Éditeur.
- MOTTON, Gregory (1994b), *Ambulance/Reviens à toi (encore)*, trad. de l'anglais par Nicole Brette, Paris, Éditions Théâtrales.
- MOTTON, Gregory (1999), *Chat et souris (moutons)/Loué soit le progrès*, trad. de l'anglais par Nicole Brette avec la collaboration de Harold Manning, et par Nathalie Godard, Paris, Éditions Théâtrales.
- PEYRET, Jean-François (1998), « Texte, scène et vidéo », dans Béatrice PICON-VALLIN (dir.), *Les écrans sur la scène*, Lausanne, Éditions L'Âge d'homme, p. 279-290.
- RÉGY, Claude (1994), « Énigme », *Revue d'esthétique*, « Jeune théâtre », n° 26, p. 171-177.

- SARRAUTE, Nathalie ([1956] 1974), *L'ère du soupçon*, Éditions Gallimard. (Coll. « Idées ».)
- SARRAZAC, Jean-Pierre ([1981] 1999), *L'avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*, Belfort, Éditions Circé. (Coll. « Circé/poche ».)
- SCHERER, Jacques (1950), *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet.
- VINAVER, Michel (1986), *Théâtre complet*, Arles/Lausanne, Actes Sud/L'Aire, 2 vol.
- VINAVER, Michel (1990), *L'émission de télévision*, Arles, Actes Sud. (Coll. « Actes Sud-Papiers ».)
- VINAVER, Michel (1998), *King* suivi de *Les buissiers (nouvelle version)*, Arles, Actes Sud. (Coll. « Babel ».)

Shawn Huffman  
Université SUNY-Plattsburgh

# La texture lumineuse de *Quai ouest* de Bernard-Marie Koltès : le cas de l'ombre

Comment peut-on aborder la question du rapport entre le théâtre et les autres arts en Occident ? D'abord, il faut admettre que ce lien n'est nullement nouveau – Goethe (1983) et David (voir Carroll, 1990), entre autres, ont amplement écrit à propos de l'emploi de la couleur sur la scène ou, encore, à propos de la théâtralisation de la peinture par le biais du tableau vivant. À vrai dire, il s'agit d'une relation qui est en évaluation permanente à travers l'histoire de la scène et qui, de nos jours, demeure tout aussi pertinente. Les artistes de la scène, qu'ils s'inspirent du minimalisme ou des arts médiatiques et électroniques, par exemple, continuent de placer le théâtre au cœur d'un dialogue entre les différents modes d'expression artistique.

Ce dialogue nous incite non seulement à examiner les différentes formes d'imbrication artistiques mais aussi à identifier les problématiques théoriques qui s'y rattachent. De toute évidence, il s'agit d'une tâche énorme, car il faudrait tenir compte des théories de l'espace, de l'acteur, de la perception, et j'en passe. Pour cette raison je me propose de délimiter rigoureusement l'ampleur de la tâche en

me penchant sur une manifestation bien particulière d'une forme d'imbrication artistique : il s'agit de l'emploi d'une modalité de lumière, à savoir l'ombre, dans *Quai ouest*, du dramaturge français Bernard-Marie Koltès.

En 1986, lorsqu'elle était de passage en France, la metteuse en scène québécoise Alice Ronfard a tenu à assister à une mise en scène de Patrice Chéreau, artiste de qui elle avait beaucoup entendu parler. À Nanterre, elle se rend donc à une représentation de *Quai ouest* et découvre alors et le travail d'un metteur en scène et l'œuvre d'un auteur dramatique qui l'éblouit (Roy, 1997). Ce coup de foudre se transforme en véritable passion quand Ronfard décide de monter *Dans la solitude des champs de coton* à l'Espace Go, à Montréal, en 1991. Le succès de cette expérience déclenche un véritable engouement pour la dramaturgie koltésienne : en 1993, Denis Marleau monte *Roberto Zucco* à la Nouvelle Compagnie Théâtrale ; en 1997, Brigitte Haentjens, assistée de Michel Roux, met en scène *Combat de nègre et de chiens* au Théâtre du Nouveau Monde ; et la même année Ronfard récidive avec *Quai ouest*, toujours à l'Espace Go. Il appert que le public québécois, déjà initié à un théâtre qui met en scène des gens vivant en marge de la société moderne<sup>1</sup>, se montre sensible à ce théâtre qui affectionne la marginalité, l'ombre et l'obscurité.

Dans la production québécoise de *Quai ouest*, l'ombre a été traduite en scène par l'éclairagiste Guy Simard. Renommé pour ses éclairages sombres, Simard se montre alors le collaborateur idéal<sup>2</sup>, car son travail révèle l'importance de la texture lumineuse dans *Quai ouest*. Cette expression « texture lumineuse » est fort utile, puisqu'elle décrit à la fois l'articulation de la lumière sur la scène et les modalités lumineuses inscrites à même le texte. C'est dans cette double perspective offerte par la mise en scène de Ronfard et par le texte de Koltès que je me propose d'étudier l'ombre.

L'étude de la lumière participe de la problématique du rapport entre le théâtre et les arts visuels, surtout d'un point de vue théorique<sup>3</sup>. Cependant, alors que les rayons regorgent de manuels techniques sur l'éclairage, il existe très peu de recherches critiques ou théoriques sur la lumière au théâtre. De plus, même si

1. Voir, notamment, *Mon oncle Marcel qui vague vague près du métro Berri* (Dupuis, 1991), *Cabaret neiges noires* (Champagne, 1994) ou, encore, *Dits et inédits* (Bienvenue, 1997).

2. Simard a aussi participé à la mise en scène de *Combat de nègre et de chiens* par Haentjens.

3. Pour avoir une idée des études que l'on peut faire sur ce rapport, on consultera l'analyse du *Syndrome de Cézanne* par Marie-Christine Lesage (1994).

les théories de la représentation élaborées dans le domaine des arts visuels s'avèrent incontournables pour la richesse de leurs descriptions de la lumière, elles ne suffisent pas, comme on le verra, aux analyses scénique et textuelle que je me propose d'entreprendre ici. Comment observer le dialogue entre le théâtre et les autres arts à la loupe de la lumière, sans pour autant réduire la scène à une série d'images fixes comme dans un film ? Comment faire valoir l'importance de la texture lumineuse déjà inscrite au sein du texte dramaturgique ? L'étude de la lumière nécessite à priori une méthodologie qui respecte la mouvance de la scène et qui se montre susceptible de transcender le gouffre que l'on ne cesse de creuser entre le texte et la scène. Dans ce but, je fais intervenir alors des théories de la perception pour compléter mon approche théorique. Qu'en est-il cependant de l'ombre elle-même ? Comment le sens vient-il à l'obscurité ?

## De l'ombre

L'ombre est un trou dans la lumière<sup>4</sup>. Absence présente ou présence absente, elle joue au moins deux rôles dans la perception visuelle. Témoin d'une opacité et d'une présence concluante, elle est une zone obscure qui fait écho à un corps animé ou inanimé, interposé entre une surface et une source de lumière : il s'agit de l'*ombre portée*<sup>5</sup>. Or, l'ombre peut aussi donner du relief à la perception visuelle, car les taches qui tombent sur la rétine de l'être humain influent sur son expérience du monde, aidant à rendre celui-ci saillant. Ce genre d'ombre existe sous deux formes : les champs sombres occasionnés par le contour d'un corps – c'est l'*ombre propre* – et ceux qui sont produits par l'inclinaison horizontale ou verticale d'un corps – c'est l'*ombre de modelé*<sup>6</sup> (Beguin, 1982 : 890). Notons que dans les trois cas, l'ombre est fonction d'un corps dans le monde ; par conséquent, sa valeur est relationnelle et dérive de la position de ce corps<sup>7</sup>. Cela ne

4. « Le noir parfait ou la privation totale de la lumière, n'est proprement une chose visible, puisqu'elle n'envoie rien dans l'organe, elle ne se distingue que par les corps illuminez qui l'environnent, c'est un espece de trou ou de vuide dans le corps de la lumière » (Lecat, 1767 : 367-368).

5. Plus précisément, on désigne l'ombre portée sur un plan horizontal : « ombre droite » et sur un plan vertical : « ombre renversée » (*Le grand Robert*).

6. Notons que ce vocabulaire souffre d'une grande instabilité. Pour cette raison et parce que je ne veux pas ajouter à la complexité en créant ma propre terminologie ou des néologismes, j'ai choisi d'employer un vocabulaire plus ou moins traditionnel auquel j'apporterai des précisions au besoin.

7. La sciographie, une « science » géométrique institutionnalisée en France pendant le XVIII<sup>e</sup> siècle et qui consistait à calculer les relations spatiales dans le dessin technique (le génie civil, par exemple) à partir de l'ombre projetée en perspective sur un plan, a eu pour effet de remettre en question le statut débrayé de l'ombre. Selon ce point de vue, l'ombre possède une valeur (spatiale) qui lui est intrinsèque et que l'on peut exploiter pour calculer la taille et la position d'un corps. Toutefois,

veut pas dire, cependant, que l'ombre est parasitaire. Au contraire, elle accompagne son objet, car elle correspond aussi à une macule suggestive dans laquelle l'objet s'estompe. De cette façon, l'ombre peut opérer un processus de débrayage<sup>8</sup> par rapport à l'objet. En ce sens, en plus de qualifier un corps dans le monde, c'est-à-dire de fournir de l'information qui participe à la saisie et à la sémiotisation de ce corps, l'ombre appartient à une dimension floue pour ainsi dire. Ni tout à fait forme ni complètement substance, elle file derrière le sens, zone trouble située entre l'émergence et la disparition.

Moult problèmes méthodologiques se présentent à quiconque désire étudier l'ombre au théâtre. Tout d'abord, le vocabulaire de base pour décrire les différents types d'ombre relève du métalangage développé dans le domaine des arts visuels, et particulièrement de la peinture. Cependant, rappelons que dans la peinture la représentation de la source lumineuse, la surface qui reçoit l'ombre et les corps qui y figurent sont fixés dans le temps et dans l'espace. Par conséquent, l'analyse de la lumière et de l'ombre se fait de manière syncrétique, comme l'illustre d'ailleurs le *Traité de la peinture* de Léonard de Vinci (1987). Ajoutons que dans les arts visuels la représentation de la lumière est toujours véhiculée par un autre médium (le conté, la gouache, les huiles, etc.). Cette médiation permet de développer dans le métalangage des arts visuels des notions assez précises de direction, d'intensité, de texture et d'intentionnalité artistique.

Au théâtre, on peut difficilement étudier la lumière dans une perspective uniquement syncrétique. Caractérisé par sa mouvance et par sa capacité de représenter en trois dimensions, le théâtre affiche une diachronie inhérente à ses modes de production de sens, y compris les éclairages. De plus, même si la source de la lumière au théâtre est plus souvent qu'autrement artificielle, l'éclairagiste travaille avec un médium qui demeure néanmoins une matière primaire. Dès lors, on peut difficilement adopter tel quel le métalangage des arts visuels pour décrire ce qui se passe sur la scène. Par exemple, l'emploi de la lumière sur la scène permet de concevoir la perception selon d'autres points de vue, sur-

---

comme le démontre Michael Baxandall, la compréhension sciographique des ombres était foncièrement théorique et faisait abstraction de leurs véritables comportements (1999 : 84-88). Bref, les ombres, qui sont de nature essentiellement relationnelle (p. 88-117), ne peuvent pas « signifier » d'elles-mêmes.

8. La sémiotique nomme débrayage une opération de détachement par rapport à l'espace-temps de l'énonciation. « L'acte de langage apparaît ainsi comme une schizie créatrice, d'une part du sujet, du lieu et du temps de l'énonciation, et, de l'autre, de la représentation actantielle, spatiale et temporelle de l'énoncé » (Greimas et Courtés, 1993 : 79).

tout sur le mode tactile ; « la lumière donne des mains au regard », dit l'heureuse formule de Jacques Fontanille (1995 : 36). Les modes visuel et tactile font appel alors à d'autres théories, à celles de la perception en tête, pour compléter le métalangage développé autour des arts visuels. Ce projet n'est qu'à ses débuts. On peut néanmoins identifier essentiellement trois enjeux dans la texture lumineuse d'une représentation théâtrale : la source et la qualité de la lumière, le caractère de la surface qui reçoit l'ombre et les effets créés par les corps qui se situent dans un champ lumineux. Quant aux extensions de ces trois variables, elles sont presque infinies. Ainsi, pour ce qui est de la source lumineuse, il faut tenir compte des sources ponctuelles, des sources élargies et de la lumière ambiante. L'intensité de la source, ses variations de teinte, son orientation, sa qualité diffuse ou focalisée, de même que son atténuation avec la distance sont d'autres facteurs à considérer. Quant à la perception, on peut identifier au moins deux sphères distinctes : d'une part, les stratégies perceptives inhérentes à l'univers de fiction qui se déroule sur la scène ou dans le texte et, d'autre part, les capacités de perception des spectateurs dans la salle. Je m'en tiendrai aux stratégies de perception élaborées à l'intérieur de l'univers de fiction, surtout en rapport avec les personnages.

*Quai ouest* représente un endroit plongé dans la pénombre, où l'être et le paraître s'affrontent, où la vie et la mort se conjuguent à la lumière et à l'obscurité, et où le voir et le non-voir sont des indicateurs d'un profond bouleversement. Koch est un homme dans la soixantaine, impliqué dans une histoire de fraude, qui désire se donner la mort pour se soustraire à la disgrâce imminente et au besoin de refaire sa vie. Il débarque alors dans un quartier abandonné d'une ville portuaire et pénètre le « *mur d'obscurité* » (Koltès, 1985 : 11<sup>9</sup>) qui entoure le quartier. Il veut se jeter dans le fleuve, malgré les protestations de Monique, la femme qui l'accompagne. La nature de leur relation demeure vague ; on ne sait pas trop si elle n'est que son assistante ou bien si elle est aussi son amante. Pourtant, ce n'est pas cette femme qui l'empêche de se suicider ; c'est quelqu'un du quartier qui le repêche. Dès lors, Koch doit faire face à cette obscurité autour de lui, peuplée par des gens qui veulent le maintenir en vie pour pouvoir en tirer le maximum de profits. Toutefois, sa présence se révèle tout aussi troublante pour ces gens-là, puisqu'elle enclenche une série d'événements qui plonge l'univers du quai dans une nuit irréversible.

---

9. Dorénavant les renvois à cette œuvre seront signalés par la seule mention QO- suivie du numéro de la page.

## « Des voix disaient : "L'univers est dans la nuit !" <sup>10</sup> »

*Quai ouest* commence par un texte destiné à la lecture. Didascalie à fonction narrative, il fournit les premières indications de la configuration lumineuse qui s'installe dans l'univers de *Quai ouest* :

Une aube de tempête de neige, deux ans auparavant, Charles [...] fut averti [...] d'une présence anormale et inquiétante, le long du mur extérieur du hangar. Il s'y rendit et aperçut une sorte de tas, sombre et immobile, à demi recouvert par la neige [...]. Il s'en approcha ; lorsqu'il en fut à deux mètres, la forme se dressa brusquement, grande, épaisse, agitée de tremblements, les yeux brillants [...]; elle prononça quelques mots inintelligibles, à ce point inintelligibles qu'ils firent rire Charles qui en retint les deux dernières consonances, probablement anglaises ou, peut-être, arabes, dont il baptisa provisoirement l'animal. Puis [...], il le prit par le bras, l'entraîna dans le hangar, lui découvrit un coin où l'étranger fut à l'abri de la neige. Il y disposa quelques cartons pour lui tenir chaud, et, après l'avoir vu s'y terrer, dégageant une intense fumée de tout le corps, Charles s'éloigna [...] (QO-9).

Dans ce passage, la neige établit une vision du monde qui sert de point de départ perceptif, la blancheur de la neige faisant contraste avec ce « tas, sombre et immobile » qu'était Abad quand Charles l'a trouvé deux ans auparavant. Plus précisément, l'univers de *Quai ouest* est blanc sous la neige, alors qu'Abad est cette « présence anormale et inquiétante, le long du mur extérieur du hangar ». Rappelons qu'Abad est un individu à la peau noire. Bien que Koltès ait déjà évoqué la politique raciale ou colonialiste dans certaines de ses pièces<sup>11</sup>, les préoccupations soulevées par les personnages de *Quai ouest* sont autres. La couleur de la peau d'Abad est plutôt un signe de son être profond. À cet égard, Koltès, dans un mot aux metteurs en scène à la fin de la pièce, affirme : « Il me semble bien qu'Abad est noir de peau, *absolument* ; qu'il n'y a pas de raison qu'il le soit, et *c'est pourquoi il l'est si absolument*<sup>12</sup> » (QO-107). En introduisant Abad dans le hangar, Charles invite l'ombre à s'établir dans l'univers de *Quai ouest*. Le premier signe concret que l'ombre va définitivement élire domicile à *Quai ouest* se produit quand Abad, après s'être terré dans le hangar, dégage « une

10. Voir « Aurélia », de Gérard de Nerval (1971 : 183).

11. *Le retour au désert* (1988) ou *Combat de nègre et de chiens* (1989), notamment.

12. Je souligne.

intense fumée de tout le corps ». La fumée blanche est produite par le corps d'Abad, ce corps noir qui consomme la blancheur de la neige, qui la raréfie au profit d'un noir absolu. Dans un monologue dirigé vers Abad, Cécile, la mère de Charles, dénonce cette noirceur qui depuis deux ans éclipse son univers :

Avec vous, venus ici sans père ni mère ni race ni nombril ni langue ni nom ni dieu ni visa est venu le temps des malheurs les uns après les autres ; à cause de vous le malheur est entré chez nous, il a monté nos escaliers, il a défoncé nos portes et ça a été le commencement de la misère, le commencement du manque d'argent, le commencement de l'obscurité quand il faut de la lumière [...]. Avant, le soleil était le soleil et il obéissait au doigt et à l'œil, et la nuit le temps du sommeil (QO-54).

Il s'agit d'un univers obscur voué à l'échec et laissé à l'abandon ; « [...] cherchez dans les coins, dit Charles, creusez par terre, fouillez dans les têtes ; il ne reste plus rien, même pas le moindre rêve, nulle part. Il n'y a que de la sagesse, partout » (QO-19). Dans la mise en scène de Ronfard, cette absence de rêve se fait sentir très concrètement, car dès le début le regard du spectateur se heurte à un mur d'obscurité. On plonge directement au cœur des ténèbres tant redoutées par Cécile, le cercle grandissant de l'ombre signalant la phase terminale du cycle de la vie. C'est la mort, représentée par ce demi-monde d'ombres, qui s'installe de façon permanente dans l'univers de *Quai ouest*, un univers dans lequel il n'y a plus rien à voir, car le regard est comblé, déjà plein de « sagesse », du moins, en apparence...

Les stratégies d'éclairage de la mise en scène de Ronfard aident à comprendre les structures tordues de la pièce de Koltès. Au début, la scène est plongée complètement dans le noir. En plus d'évoquer des thèmes qui seront activés au fur et à mesure que la pièce se déroulera, cette noirceur instaure une sorte de poésie du regard qui inclut le spectateur. Plus exactement, le « *mur d'obscurité* » (QO-11) auquel le spectateur se heurte l'incite à penser la mise en scène en fonction de la possibilité et de l'impossibilité de voir. C'est cette même tension qui se trouve alors à la base de l'organisation de la texture lumineuse de la pièce grâce au déplacement sur les personnages de cet effet de perception.

La capacité de voir est intimement liée à l'être du personnage, être qui se manifeste sous deux modalités : l'être de lumière et l'être d'obscurité. D'abord, les êtres de lumière, qui sont tous des femmes, ne voient pas dans le monde

ombreux du hangar. Par exemple, quand Koch et Monique arrivent dans l'univers de Quai ouest, ils prennent place eux aussi devant cette noirceur qui obstrue la vue des spectateurs. Toutefois, l'obscurité s'avère plus un obstacle pour Monique qui ne peut pas voir dans ce monde, même si, « [d]ans [s]a famille, dit-elle, [...] elle] avait[ ] la réputation de voir clair la nuit, au point que l'on a renoncé à [l]'enfermer dans la cave pour [lui] faire peur ». « *Mais tant de noir*, ajoute-t-elle, *ça, je n'avais jamais vu*<sup>13</sup> » (QO-13). En revanche, tous les hommes sans exception sont des êtres d'obscurité parce qu'ils voient clair dans la pénombre. Pour eux, c'est plutôt la clarté qui obstrue la vision. Ronfard et Simard communiquent cette perturbation d'au moins deux façons : d'une part, par le biais d'un projecteur aveuglant braqué sur Charles et, d'autre part, au moyen d'un éclairage par l'arrière de certains personnages qui, lui aussi, empêche de voir clairement. Le personnage de Charles résume ce renversement : « Le jour, la lumière me tient réveillé et la nuit, comme il fait noir, il faut ouvrir les yeux en grand pour voir ce qui se passe, et on ne peut pas dormir avec les yeux ouverts » (QO-32). Charles, à l'instar des autres hommes dans la pièce, est un être d'obscurité.

Par le biais des éclairages, Ronfard et Simard mettent donc en branle deux profondeurs<sup>14</sup> : une profondeur lumineuse avec un champ allant du noir au blanc, et une profondeur perceptive avec un champ allant du voir au non-voir. De plus, deux corrélations se juxtaposent à l'intérieur de cette configuration : celle, converse, des êtres de lumière et celle, inverse, des êtres d'obscurité. Soulignons que la notion de profondeur permet d'étudier la lumière non pas de façon synchrétique, comme dans la peinture, mais bien dans sa mouvance et sa fugacité. L'importance de cette possibilité se manifeste quand la configuration de la lumière et du regard évolue au cours de la pièce. Plus précisément, après avoir séjourné un certain temps dans la pénombre du monde de Quai ouest, Monique, semblable aux autres femmes de la pièce, s'habitue à la noirceur. Ainsi, vers la fin de la pièce, alors que les didascalies indiquent que « [l]e hangar [est] plongé dans l'obscurité » (QO-77), Monique y voit complètement clair (QO-78). Cette nouvelle capacité de voir dans le noir indique sans doute possible l'intégration de Monique à l'univers du hangar. Et malgré que ce soit contre son gré, elle quitte définitivement le monde de la lumière pour vivre définitivement parmi ces ombres : « Nous ne vous dérangerons pas, dit Claire, vous resterez, dignement,

13. Je souligne.

14. Selon Greimas et Courtés, une profondeur renvoie aux structures sous-jacentes à l'énoncé. De plus, elle « est en même temps implicitement liée à la sémantique et suggère une certaine "qualité" de la signification et/ou la difficulté de son déchiffrement » (1993 : 294).

dans votre coin, à attendre que le jour reparte et revienne et que votre calme vienne, madame, dignement, dans votre coin » (QO-95). À la fin de la pièce, les didascalies indiquent que « [très loin, la silhouette de Monique [...] s'éloigne » (QO-99). Dans ce cas, l'état de choses – l'univers du hangar – se rabat sur l'état d'âme de Monique, de sorte qu'elle devient elle aussi une ombre, fantôme parmi les autres fantômes qui peuplent la pièce.

Ce même scénario se répète dans le cas de Claire ; elle aussi est un être « de lumière » qui succombe aux forces de l'ombre. Cette fois-ci, Ronfard et Simard traduisent cette transformation en braquant un projecteur sur le personnage de Claire qui danse. Maintenant aveuglée par l'éclairage intense, elle devient ce corps interposé entre une source ponctuelle de lumière et une surface qui reçoit alors son ombre portée. Or, cette source de lumière fait naître son ombre qui, comme cela s'est produit pour Monique, signifie la fin de sa participation à la lumière. Claire et Monique subissent une sorte de régression ontologique, puisque l'ombre finit par se substituer au corps autrefois interposé entre elles et la source lumineuse. Claire et Monique régressent alors vers un état de non-être. Justement, tournons-nous maintenant vers les notions d'être et de non-être et la manière dont ces dernières sont articulées par la mise en scène de Ronfard.

### « Malgré moi je battis des paupières<sup>15</sup> »

L'éclairage par l'arrière, je l'ai dit, empêche de voir clairement. On ne distingue que des formes qui se meuvent sur la scène. Or, lorsqu'il est question d'ombre, cette forme d'éclairage se différencie de la lumière ambiante ou de celle produite par un projecteur du fait qu'elle ne donne pas lieu à l'ombre projetée, mais plutôt à l'ombre propre, c'est-à-dire celle produite par le contour d'un corps. Dans la mise en scène de Ronfard, ce type d'éclairage est associé surtout au personnage d'Abad. Alors que l'ombre projetée et la pénombre peuvent signaler la disparition du corps, comme dans le cas de Monique et de Claire, l'ombre propre fait voir le corps en bloc. Son emploi par Ronfard et Simard a aussi pour effet de pointer un bouleversement capital dans la pièce de Koltès.

15. Dans un passage d'*Éloge de l'ombre*, de Tanizaki Junichiro, le narrateur est aux prises avec une ombre contre laquelle il se défend en clignant des paupières : « Avez-vous jamais, vous qui me lisez, vu "la couleur des ténèbres à la lueur d'une flamme" ? Elles sont faites d'une matière autre que celle des ténèbres de la nuit sur la route, et si je puis risquer une comparaison, elles paraissent faites de corpuscules comme d'une cendre ténue, dont chaque parcelle resplendirait de toutes les couleurs de l'arc-en-ciel. Il me sembla qu'elles allaient s'introduire dans mes yeux, et malgré moi je battis des paupières » (1933 : 86-87). Pour une analyse sémiotique de ce passage, voir *De l'imperfection* (Greimas, 1987 : 48-53).

De prime abord, on serait tenté de voir une sorte de complémentarité dans la relation entre Charles et Abad : ce dernier, en raison de la couleur de sa peau, correspondrait à l'ombre, et Charles représenterait le corps blanc auquel elle s'attache. Or c'est Abad qui est le corps, et c'est Charles qui correspond à l'ombre. Un examen des champs sémantiques recouverts par le terme ombre, à savoir le corps, la mort et l'obscurité, confirme cette hypothèse, car le terme opère un point de connexion à même le corps. Avec sa peau blanche, Charles constitue l'ombre projetée par ce corps noir contenu et défini par son ombre propre. Alors que l'ombre propre d'Abad maintient son intégrité corporelle, le rôle d'ombre projeté joué par Charles altère son corps, le rend de plus en plus flou. Koltès lui-même partage cette opinion, dans « Pour mettre en scène *Quai ouest* » : « Abad n'est pas un personnage négatif au milieu de la pièce ; c'est la pièce qui est le négatif d'Abad » (QO-108). Koltès nous demande de voir autrement, comme sur le négatif d'une pellicule. Par ailleurs, dans un des textes intercalés, qui selon Koltès sont destinés à la lecture, Abad évoque deux sortes de vie en relation avec l'ombre. D'abord, il y a celle « des enfants [qui] naissent sans couleur nés pour l'ombre et les cachettes avec les cheveux blancs et la peau blanche et les yeux sans couleur, condamnés à courir de l'ombre d'un arbre à l'ombre d'un autre arbre et à midi lorsque le soleil n'épargne aucune partie de la terre, à s'enfouir dans le sable » (QO-19). Charles fait partie de ces enfants nés pour l'ombre ; de nombreuses indications témoignent de ce destin. Sa mère, par exemple, lui dit qu'elle a oublié la couleur de ses yeux, comme si ses yeux étaient sans couleur ; elle fait remarquer aussi qu'il est « pâle comme les gens d'ici » (QO-39), sa peau l'obligeant à fuir la lumière et à chercher refuge derrière sa mère.

En plus de cette ombre qui vient de l'extérieur et dans laquelle on cherche un abri, il y a aussi celle qui se produit à même le corps et qui se répand à partir de lui. Abad dit de cette ombre que c'est « une bête, logée en leur cœur, [qui] reste secrète et ne parle que lorsque règne le silence autour d'eux ; c'est la bête paresseuse qui s'étire lorsque tout le monde dort, et se met à mordiller l'oreille de l'homme pour qu'il se souvienne d'elle ; mais plus je le dis plus je le cache » (QO-19-20). Le dernier segment ne laisse aucun doute : Abad abrite une telle ombre. Renié par son père qui le chasse de la maison, il est un paria qui erre avec cette bête en lui. Le père redoutait ce silence, c'est-à-dire la nuit irréversible et totale, qui menaçait de tomber sur sa maison.

Le bouleversement signalé par les éclairages de Simard se reproduit aussi dans la relation de fraternité qui semble lier Charles et Abad. Charles évoque leurs rapports étroits : il est le seul à pouvoir comprendre ce que dit Abad. Cette

complémentarité est compromise, cependant, par la série d'événements que déclenche l'arrivée de Koch et de Madeleine dans le monde du hangar :

CHARLES

Fak me dit que maintenant tu veux faire ton business séparé. Tu as le droit de garder tes secrets ; même un frère a le droit d'avoir des secrets pour son frère ; mais un frère qui a trop de secrets pour son frère, ça n'est pas un frère, c'est un étranger, et si ce n'est pas un étranger, alors, c'est un traître. Quand on travaillait ensemble, on a toujours fait fifty-fifty, non ? (QO-43).

« Fifty-fifty », moitié ombre, moitié lumière, Charles et Abad vivaient dans une tension qui s'est maintenue tant et aussi longtemps qu'ils ont occupé un même espace, celui du hangar. Mais l'arrivée de Koch et de Madeleine, qui apportent avec eux « l'odeur du fric », fait basculer cette harmonie. Cela provoque chez Charles un désir de quitter son univers, d'aller « de l'autre côté », et « d'être régulier ». Charles demande à Abad de lui prêter de l'argent, avant qu'il n'aille parler à Monique et à Koch, juste pour se donner cette odeur de fric, pour convaincre, pour ne pas *paraître* minable aux yeux de Monique. En revanche, de l'avis de Monique, l'argent correspond au *paraître* alors que la « vérité » réside dans les liens familiaux : « Il n'y a qu'avec mes frères et sœurs que je me sois jamais entendue. Il ne faudrait jamais quitter ses frères et ses sœurs. Tout le reste, c'est des conneries. Pourquoi quitter ceux avec qui on s'entend bien et qui n'attendent rien de vous ? » (QO-49).

L'arrivée de Koch dans l'univers de Quai ouest est sans doute l'événement qui ébranle l'équilibre entre Abad et Charles. En cherchant la mort (le non-être) parmi les ombres de Quai ouest, Koch provoque une crise. En voulant aller « de l'autre côté », Charles s'investit donc dans un *paraître* qu'il essaie de réaliser en échangeant ; il paie son passage en troquant sa sœur contre les clés de la voiture. Il ignorait que Fak avait volé des pièces du moteur de la voiture, pas nécessairement pour empêcher quoi que ce soit, mais bien pour tirer le maximum de profits de Koch. Charles ne peut pas sortir. De fait, à la fin de la pièce, Charles se retrouve avec Abad. Ayant déjà affirmé son désir d'être : « Moi je crève de faim et toi, tu es déjà mort, alors, ça ne peut pas coller ensemble » (QO-61), Charles s'apprête à partir. Toutefois, peu de temps après, « *Abad dirige l'arme sur Charles et tire* » (QO-102).

Charles ne quitte pas le côté de Quai ouest. Il s'y estompe plutôt, à l'image des autres personnages. Le corps assassine son ombre et s'empare de sa place ;

le non-être (Abad) devient alors l'être, et le paraître (Charles) devient le non-être. Cette nouvelle tension se répercute sur l'univers du hangar aussi. Plus exactement, l'assimilation des êtres de lumière – les femmes – à la noirceur, de même que l'assassinat du paraître par le non-être – Charles et Abad – installent un nouvel espace-temps illuminé uniquement par la noirceur. C'est un événement qui se produit d'ailleurs dans d'autres pièces de Koltès. Dans un entretien avec Koltès, Hervé Guibert fait remarquer que le personnage de Léone, dans *Combat de nègre et de chiens*, « sort "noirci" de la pièce, comme d'habitude on dit blanchi : magnifié » (dans Koltès, 1999 : 20). À la lumière du commentaire de Guibert, on ne peut pas interpréter ces transformations de manière nécessairement négative<sup>16</sup>. Au contraire, à maintes reprises, Koltès signale la beauté de la noirceur, de même que les possibilités qu'elle présente. Dans son roman *La fuite à cheval très loin dans la ville*, par exemple, on distingue clairement ces pulsations nocturnes : « Quelques instants le quai demeurerait désert, laissant la nuit prendre sa place ; et il y avait, dans l'eau immobile, dans le feuillage muet, dans l'attente vaguement effrayée du temps, le sentiment de la présence d'un comédien inconnu, enfermé dans sa loge, dont on espère une insoutenable révélation » (1984 : 51). À plusieurs reprises Koltès conjugue ses personnages à la texture lumineuse et perceptive de leur univers. *Quai ouest* serait une œuvre-clé à cet égard, car Koltès y fournit un paradigme basé sur les liens entre le personnage, l'ombre, la vie et la mort. C'est un paradigme qui nous fait voir autrement, et dans lequel les structures dramatiques et perceptives habituelles sont malmenées afin de mettre en valeur le négatif, au sens photographique du terme. Dans la production montréalaise, Ronfard et Simard communiquent la texture lumineuse de la pièce, tout en faisant valoir l'évolution des personnages à l'intérieur du hangar et, du même coup, les effets produits sur cet univers par le passage de ces gens. Par là même, les éclairages activent le paradigme visuel du texte et jette de la lumière sur cette pièce qui agresse et qui résiste au regard.

\* \* \*

L'examen de la texture lumineuse dans le texte et dans la production montréalaise de *Quai ouest* indique des pistes prometteuses de recherche en

---

16. Koltès lui-même repousse cette interprétation : « Je me méfie toujours d'acquiescer à ce constat que mes pièces feraient la part belle à un monde d'inquiétude ; je suis effaré quand je lis ensuite que l'ombre, la nuit, le désespoir sont ce que je décris. *Le retour au désert* est un texte qui se bat contre ces vérités [...]. D'un autre côté, il est vrai que *Dans la solitude...* se passe de nuit. L'expérience ne s'appuie pourtant pas sur des critères sombres et désespérés ; elle relève plutôt d'une vie fascinante, excitante, mais nocturne » (Koltès, 1999 : 128).

théâtre. Longtemps passées sous silence par les critiques et les théoriciens, les stratégies relatives à la lumière présentes dans le texte et les éclairages pratiqués sur la scène constituent un terrain qui reste à défricher. J'ai pu mettre en chantier ici une méthodologie dérivée des théories des arts visuels, du théâtre et de la perception, qui part de la notion de texture lumineuse pour jeter les bases d'une démarche qu'il faut élaborer davantage. C'est surtout le versant scénique de cette approche, c'est-à-dire la description et la compréhension des éclairages, qui reste à élucider.

Dans *Quai ouest*, la profondeur lumineuse et la profondeur perceptive sont les manifestations sensibles d'une organisation signifiante. Précipitée dans la pièce par la configuration de la lumière et de l'ombre, et surtout par la texture lumineuse de la mise en scène, cette organisation nous permet de comprendre l'univers théâtral et les personnages qu'il contient dans la mouvance de la production du sens au théâtre. Cette fugacité comprend nécessairement le spectateur, car celui-ci participe à la poétique du regard élaborée sur la scène. Pris dans les stratégies signifiantes de la pièce, le spectateur peut difficilement rester indifférent à la texture lumineuse de la pièce. Comme les personnages qui s'y intègrent, le spectateur doit aller à la rencontre de la représentation sur la scène, son regard doit percer la noirceur, au risque, bien entendu, de se trouver aux prises avec une ombre contre laquelle il se doit de se défendre, en clignant des yeux peut-être.

## Bibliographie

- BAXANDALL, Michael (1999), *Ombres et lumières*, Paris, Gallimard.
- BEGUIN, André (1982), *Dictionnaire technique de la peinture*, Paris, André Beguin.
- BIENVENUE, Yvan (1997), *Dits et inédits*, Montréal, Dramaturge Éditeurs.
- CARROLL, Stephanie (1990), « David and theater », *Art in America*, mai, p. 199-206, 259-261.
- CHAMPAGNE, Dominic (1994), *Cabaret neiges noires*, Montréal, VLB.
- DUPUIS, Gilbert (1991), *Mon oncle Marcel qui vague vague près du métro Berri*, Montréal, l'Hexagone.
- EUROPE* (1997), n° 823-824 (novembre-décembre).
- FONTANILLE, Jacques (1995), *Sémiotique du visible : des mondes de lumière*, Paris, Presses Universitaires de France.
- GOETHE, Johann Wolfgang von (1983), *Traité des couleurs : accompagné de trois essais théoriques*, Paris, Triades.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1987), *De l'imperfection*, Périgueux, Pierre Fanlac.
- GREIMAS, Algirdas Julien, et Joseph COURTÈS (1993), *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.
- HEED, Sven Åke (1994), « Le regard de l'autre dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès », *Moderna Språk*, vol. 88, n° 1, p. 52-59.
- JUNICHIRO, Tanizaki (1933), *Éloge de l'ombre*, trad. de R. Sieffert, Paris, Publications orientalistes de France.
- KOLTÈS, Bernard-Marie (1984), *La fuite à cheval très loin dans la ville*, Paris, Éditions de Minuit.
- KOLTÈS, Bernard-Marie (1985), *Quai ouest*, Paris, Éditions de Minuit.
- KOLTÈS, Bernard-Marie (1988), *Le retour au désert*, Paris, Éditions de Minuit.
- KOLTÈS, Bernard-Marie (1989), *Combat de nègre et de chiens*, Paris, Éditions de Minuit.
- KOLTÈS, Bernard-Marie (1990), « Un hangar, à l'ouest », dans Bernard-Marie KOLTÈS, *Roberto Zucco*, Paris, Éditions de Minuit, p. 109-126.
- KOLTÈS, Bernard-Marie (1999), *Une part de ma vie : entretiens (1983-1989)*, entretiens réunis par Alain Prique, Paris, Éditions de Minuit.
- LECAT, Claude-Nicolas (1767), *Traité des sensations et des passions en général, et des sens en particulier*, Paris, Vallat-la-Chapelle.
- LESAGE, Marie-Christine (1994), « De la peinture à l'écriture dramatique : vers une diffraction du sens », *Tangence*, vol. 46, p. 82-96.
- NERVAL, Gérard de (1971), « Aurélia », dans Gérard DE NERVAL, *La main enchantée*, Paris, Éditions de l'Érable, p. 159-239.

- PURKHARDT, Brigitte (1998), « Bernard-Marie Koltès et la face cachée du désespoir », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 87, p. 71-98.
- ROY, Emmanuelle (1997), « Rencontre : Alice Ronfard », programme de *Quai ouest*, Montréal, Espace Go, [s. p.l.].
- THÉÂTRE/PUBLIC* (1997), n°s 136-137 (juillet-octobre).
- UBERSFELD, Anne (1999), *Bernard-Marie Koltès*, Arles, Actes Sud.
- VAN BUUREN, Maarten (1994), « Au cœur des ténèbres : à propos des Africains dans l'œuvre de Bernard-Marie Koltès », dans Michèle AMMOUCHE-KREMERS et Henk HILLENAAR (dir.), *Jeunes auteurs de Minuit*, Rodopi, Amsterdam, p. 69-76.
- VINCI, Léonard de (1987), *Traité de la peinture*, Paris, Gallimard.

Marco De Marinis  
Université de Bologne

## L'expérience de l'altérité. Le théâtre entre interculturelisme et transculturelisme

**L**e théâtre, du moins le théâtre occidental moderne, possède un caractère foncièrement *interculturel* et *transculturel* : un caractère interculturel parce qu'il naît toujours de la rencontre, de la confrontation de plusieurs cultures, d'identités culturelles différentes, celles de l'auteur, des acteurs, du metteur en scène et du public, et des relations qui s'établissent entre elles ; un caractère transculturel parce qu'il tend à dépasser les données culturelles de départ et que, en tant qu'expérience réelle, authentique, il met en question les identités figées, personnelles ou collectives, il essaie de toucher à un noyau dur, au plus profond de l'individu, un noyau (ou niveau) qui démontre dans la pratique une certaine objectivité, pré- ou postculturelle ou bien, justement, *transculturelle*.

Contrairement à ce que l'on pense habituellement, cet interculturelisme du théâtre, profond, essentiel, est menacé aujourd'hui par les phénomènes contemporains de la mondialisation et de l'uniformisation de la culture. Ce n'est pas par hasard si aujourd'hui les notions de l'interculture et de l'interculturalisme sont tellement répandues, à la mode : cela arrive justement au moment où le théâtre risque de perdre sa dimension interculturelle constitutive. Donc, d'un côté, il y a un interculturelisme de surface, qui va prendre la place de l'interculturalisme

profond ; surtout, de l'autre côté, il y a le discours interculturel qui émerge au théâtre quand son objet est menacé de disparition ; exactement comme cela s'est passé avec l'anthropologie et l'ethnologie, qui se sont définies en tant que disciplines quand leurs objets respectifs étaient en train de disparaître (les cultures « primitives », « folkloriques », etc.).

J'examinerai ici les questions de l'*identité* et de l'*altérité* telles qu'elles se posent au théâtre, et plus exactement telles qu'elles ont été portées à l'attention générale par les maîtres contemporains, les grands metteurs en scène-pédagogues de la lignée des Stanislavski, Grotowski et Barba, autrement dit, par les protagonistes des deux étapes de la réforme théâtrale au xx<sup>e</sup> siècle. Je tiens à préciser tout d'abord que je ne parlerai pas des éléments nouveaux, d'avant-garde, exceptionnels et insolites, que les maîtres du théâtre contemporain ont fait surgir en opposition à ceux du théâtre traditionnel, moyen, officiel, etc. Au contraire, mon propos est de montrer comment, à travers leurs recherches, souvent extrêmes, certains artistes-théoriciens sont arrivés, au cours du xx<sup>e</sup> siècle, à cerner les aspects essentiels du théâtre.

## Le moi et l'autre : la fascination de l'altérité

Il existe un certain nombre d'images (dessins, gravures, peintures<sup>1</sup>) des xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles qui reprend la scène bien connue de l'arrivée d'une troupe d'acteurs dans une ville, presque toujours sur une place publique, entourée de gens qui la regardent, qui la pointent du doigt. Sont perceptibles l'incertitude, la fatigue, et même le malaise des acteurs qui, toutefois, adoptent déjà les attitudes propres à leurs rôles, et avec une énergie extraordinaire dans leur façon de marcher et de gesticuler ; sont perceptibles également la curiosité, la méfiance, la surprise des spectateurs, dont les postures et les expressions apparaissent par contraste bien ordinaires. On peut dire que tous les ingrédients essentiels de la relation théâtrale sont déjà là, et ils se résument en un seul terme : fascination, qui est fascination de l'Autre, *désir d'altérité*<sup>2</sup>.

Toujours à cette époque, entre la Renaissance et le Baroque, cette fascination se retrouve dans un tout autre type de document : les récits des premiers

---

1. Je pense à un dessin à la plume conservé à la Bibliothèque de l'Arsenal de Paris (voir Taviani et Schino, 1982 : 45).

2. Je me réfère ici aux études de Francis Affergan et, en particulier, à son ouvrage *Exotisme et altérité. Essai sur les fondements d'une critique de l'anthropologie* (1987).

voyageurs dans le Nouveau Monde. Dans ce cas, la relation primaire entre l'observant et l'observé est renversée : d'observant le natif devient l'observé, l'observant étant l'étranger, le voyageur européen. En dépit de cela, la fascination est faite des mêmes ingrédients (curiosité, méfiance, surprise) et est provoquée par la même cause : la perception de l'Autre, la rencontre avec l'altérité ; encore plus, le désir de l'altérité.

Il est peut-être risqué d'établir des rapports très étroits entre ces deux faits, mais une chose me semble assez sûre : l'époque qui a inventé ou réinventé le théâtre en tant que découverte et fascination de l'altérité, c'est-à-dire la Renaissance italienne, a inventé aussi l'anthropologie moderne en se basant sur des paramètres semblables, à savoir la découverte et l'expérience directe de l'Autre, grâce aux grandes percées géographiques et aux premiers voyages dans les Amériques. Bref, on pourrait avancer qu'à l'origine de l'anthropologie et du théâtre moderne il y a un Moi et un Autre, et la relation des regards qui les relie. Et, dans les deux cas, la direction primaire du regard, et du coup la relation primaire entre l'observant et l'observé, est doublée par une direction qui renverse les rôles et fait de cette relation un véritable chassé-croisé.

Au théâtre, et déjà dans cette ville où arrive la troupe comique, le spectateur représente l'observant primaire, tout en étant l'observé : l'acteur aussi regarde le spectateur, et il le regarde avec ce même mélange de curiosité, de méfiance et de surprise qui est intrinsèquement à la base de toute relation avec l'Autre et de la fascination qui la teinte<sup>3</sup>.

Dans l'expérience originaire du voyageur européen il n'y a pas seulement le regard du moi sur l'Autre, il y a également le regard, intentionné et signifiant, de l'Autre sur le moi. Il ne s'agit plus de simplement voir des choses, des objets, des situations étranges et exotiques ; il s'agit d'être vu, de saisir un autre voir. Aussi l'Autre est-il un moi qui voit, et qui voit (fait l'expérience de) une altérité radicale (Remotti, 1991 : viii).

Dans le cas du théâtre, cette réciprocité des regards est encore plus forte parce qu'on peut parler d'un *double* désir de l'Autre, ou de l'altérité, qui se

---

3. On possède, sur ce regard renversé, des témoignages iconographiques : que l'on pense au *topos* figuratif, qui dépasse les frontières de l'Occident, des acteurs qui épient le public à travers le rideau encore baissé. Voir deux exemples du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'un sur le théâtre français et l'autre sur le kabuki japonais, dans *L'énergie qui danse. L'art secret de l'acteur* (Barba et Savarese, 1995 : 261-262).

trouve à l'origine de la réinvention moderne : la fascination du spectateur et son désir de rencontrer et de faire expérience de l'Autre, l'acteur ; mais bien avant, le désir de l'Autre qui pousse les gens à se faire acteurs. Certes, les motivations peuvent être liées, très souvent, dans la réalité (plusieurs ont décidé, et décident, de devenir acteurs après être allés au théâtre). Mais l'important, c'est de comprendre les raisons socio-anthropologiques à la base de la vocation théâtrale (la *Theatralische Sendung* de Goethe) dans l'Europe moderne, et ces raisons renvoient encore une fois au désir de l'altérité.

On a parlé avec raison d'une véritable « fuite dans le théâtre<sup>4</sup> » qui a intéressé pendant trois siècles (entre le <sup>xvi</sup>e et le <sup>xviii</sup>e siècles) un grand nombre d'individus, et surtout des jeunes, inquiets, rebelles, insatisfaits de leur condition, désireux de changer de vie, poussés par des besoins d'ordre économique ou d'ordre existentiel<sup>5</sup>. Et il importe peu que cette impulsion à la fuite *dans le* théâtre se trouve souvent redoublée – comme l'observe encore Taviani – par l'impulsion inverse à la fuite *du* théâtre (le cas de Wilhelm Meister est exemplaire sous cet aspect). La diversité des causes qui portent au choix du métier d'acteur dans l'Europe moderne produit par conséquent une hétérogénéité socio-anthropologique marquée à l'intérieur de ces organismes délicats et quelque peu paradoxaux qu'ont été pendant des siècles les troupes théâtrales, des microsociétés qui, en réalité, étaient plutôt des *anti-sociétés*, et ce pour deux raisons : à cause de leur différence socioculturelle par rapport à la société et, surtout, en raison du fait de naître de la rencontre et de la coexistence difficile d'individualités asociales, anarchiques, très différentes les unes des autres<sup>6</sup>.

## Miroir de la réalité ou double de la culture

Il faut l'avouer franchement : il n'est pas facile de superposer, voire de faire correspondre cette image archétypique du théâtre en tant que rencontre de l'Autre, fondée sur le désir de l'altérité, avec l'idée du théâtre que nous tous avons encore à l'esprit de quelque manière, bien que tout le <sup>xx</sup>e siècle se soit efforcé

4. Voir les études de Ferdinando Taviani, notamment « Nè profano né sacro : prospettive teatrali » (1990).

5. Non seulement des gens sans ressources exercèrent le métier d'acteur – comme le soutient Diderot dans une page célèbre du *Paradoxe sur le comédien* –, mais aussi des bourgeois insatisfaits ; qu'il suffise de nommer Shakespeare, Molière et Wilhelm Meister.

6. Outre les études de Taviani, il faut lire celles de Claudio Meldolesi dont, en particulier, « La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più » (1984).

de la remettre en question, l'idée du théâtre en tant que « miroir de la réalité », mieux encore, en tant que reconnaissance du même et du déjà connu, identification personnelle et collective, célébration communautaire, etc. ; idée que nous a laissée en héritage le siècle passé (pas vraiment dépassé, de ce point de vue).

Pour accepter le modèle disons anthropologique du théâtre et de la relation théâtrale que je viens de proposer, et donc pour dépasser sérieusement le cliché naturaliste du théâtre en tant que miroir de la réalité (bien que l'expression vienne de Shakespeare, nous le savons), il est nécessaire de mettre à profit la leçon des maîtres contemporains, lesquels – au-delà des différences qui les séparent – ont tous travaillé à un modèle que l'on pourrait appeler (à la manière d'Artaud) du théâtre en tant que *double de la culture*, et donc qui ont tous travaillé pour un théâtre conçu comme un *voyage vers/dans l'Autre*, une découverte, une exploration et une confrontation avec l'altérité, à partir de sa propre altérité, c'est-à-dire de cette « altérité intime ou essentielle » dont parle un « anthropologue du proche » et de la « surmodernité » comme Marc Augé, et qui concerne, entre autres, les différences de culture internes à la personne, à l'individu<sup>7</sup> (1992 : 23-24).

Ce qui rapproche les maîtres de la scène contemporaine, c'est l'effort de penser et de réaliser un théâtre comme une rencontre de connaissance, comme une expérience interhumaine authentique, une découverte et une transformation de soi, rendue possible par le fait qu'elle n'est pas reconnaissance de l'identique et du déjà connu mais confrontation et exploration de l'altérité, donc de l'inconnu et même de l'obscur, et cela, soit pour l'acteur, soit pour le spectateur. Je m'expliquerai plus loin.

Pour redécouvrir la nature anthropologique du théâtre en tant qu'altérité, ces maîtres ont souvent eu besoin de se dépayser, en voyageant, en s'arrêtant à d'autres cultures, à des théâtres et à des acteurs exotiques, en utilisant la valeur gnoséologique du *détour*. Mais ils ont adopté une attitude très différente de celle des anthropologues : pour les gens de théâtre, l'exotisme n'a pas consisté « dans le fait de rendre compréhensible et positif ce qui est différent mais, au contraire, dans le fait de rendre insolite ce qui est familier<sup>8</sup> » (Savarese, 1992 : 437).

7. Dans ce paragraphe, je suis les propositions du socioanthropologue italien Piergiorgio Giacchè, qui a élaboré une réflexion très intéressante sur les rapports entre l'anthropologie et le théâtre et auquel reviennent les expressions « miroir de la réalité » et « double de la culture » (1995 : 44 et suiv.).

8. Je traduis.

Autrement dit, « tandis que l'anthropologue réfléchit sur la diversité de l'*autre*, l'homme de théâtre réfléchit surtout sur *sa propre* diversité » (Taviani, 1994 : xxxiii).

Évidemment, il faut se reporter, à cet égard, aux réflexions d'Artaud sur les rapports entre théâtre (« vrai théâtre »), culture et vie, sur la notion de « double » : « [...] si le théâtre double la vie, la vie double le vrai théâtre » (1979 : 196) ; ce qui revient à dire que le théâtre ne doit pas *imiter* la vie mais la *refaire* (voir 1978c : 215). Ou bien on peut se reporter aux considérations plus récentes de Peter Brook sur cette « troisième culture », ou « culture des liens », dont l'art, et le théâtre en particulier, devrait rendre possible l'avènement, et qui consisterait dans l'effort de dilater notre perception et de nous permettre, tout en restant fidèles à nous-mêmes en profondeur, de laisser tomber les clichés – les masques – de notre identité personnelle et culturelle, en faisant apparaître des vérités nouvelles ou des possibilités inédites ([1987] 1993 : 72-73).

Brook se réfère aux acteurs autant qu'aux spectateurs, peut-être plus aux acteurs (et cela mérite d'être souligné). Barba fait la même chose. D'une part, il parle du « besoin de transformer le théâtre en une situation bien délimitée qui permet d'aller au-delà des rapports et des perceptions qui doivent caractériser la vie de tous les jours ». Il pense le théâtre comme une « situation pour toucher à un état divers d'expérience<sup>9</sup> » ([1979] 1996 : 185). D'autre part, il insiste sur la relation théâtrale comme une rencontre, une confrontation avec l'altérité, et sur la nécessité de distinguer entre public et spectateur :

bien que certaines et même de nombreuses réactions puissent être unanimes et communes (il s'agit des réactions du public), la communion est impossible. Des relations intenses peuvent s'établir, mais elles sont fondées sur l'étrangeté réciproque. Cette étrangeté n'est pas seulement une source de difficultés ; elle peut être exploitée comme une source précieuse d'énergie théâtrale<sup>10</sup> ([1988] 1996a : 240-241).

Après Artaud, il y a eu un autre maître, disparu tout récemment, qui a approfondi sans cesse cette perspective, en en faisant l'orientation et le but de son

9. Je traduis.

10. Je traduis. Dans un autre texte bien connu, Barba affirme que le théâtre est « une relation qui n'établit pas une union, ne crée pas une communion mais ritualise l'étrangeté réciproque et le déchirement du corps social » ([1988] 1996b : 251).

travail pratique, pendant quarante ans : Jerzy Grotowski. Par le biais des quatre phases principales de sa recherche, le maître polonais a effectué l'exploration du champ des arts de la performance et de ses différents niveaux et en est arrivé à des découvertes successives, qui n'ont rien de contradictoire mais qui, au contraire, valent comme des définitions partiales et pourtant radicales du Théâtre, ayant l'avantage de saisir les traits distinctifs de cette pratique ou, si l'on préfère, les traits constitutifs de sa différence. En disant cela, j'abonde dans le sens de Piergiorgio Giacchè, qui a consacré des pages très intéressantes à un bilan de l'expérience de Grotowski dans le cadre de cette réflexion sur les rapports entre anthropologie et théâtre que je viens de mentionner (voir note 7). Giacchè ramène à trois les caractéristiques fondamentales découvertes par Grotowski : 1. la pauvreté du théâtre ; 2. le paradoxe de Grotowski ; 3. l'art comme véhicule :

Ces affirmations consistent dans la découverte que le théâtre, dans ses termes minimaux ou « pauvres », peut être réduit à une relation entre l'acteur et le spectateur, qu'au théâtre peut être pratiquée et est souhaitable une expression authentique par opposition au jeu des rôles sociaux quotidiens, et que l'art théâtral n'est pas seulement l'art de la représentation, mais aussi l'art comme véhicule de connaissance, dans ce sens qu'il constitue une discipline du faire équivalant au connaître ; plus encore, dans ce sens qu'il n'y a que ce que l'homme réalise « avec » et « dans » son propre corps qui peut correspondre à une forme authentique de connaissance<sup>11</sup> (Giacchè, 1995 : 57).

Il est intéressant de constater que ces définitions ne sont pas extrêmes, propres seulement à une vision théâtrale très particulière ; au contraire, elles sont englobantes : autrement dit, « ces définitions réunissent et exaspèrent une "différence" du théâtre qui n'est pas du tout exclusive de certains choix esthétiques ou politico-culturels » ; grâce à elles, « la différence du théâtre se dévoile enfin en tant que donnée objective<sup>12</sup> » (p. 57-58).

## **Le travail de l'acteur sur lui-même et le théâtre comme signe efficace**

La démarche de Grotowski, et sa façon d'explorer le champ théâtral en profondeur et jusqu'à ses limites, s'avère très utile pour approfondir, d'une manière à

11. Je traduis.

12. Je traduis.

la fois concrète, technique, et non réductrice, la question de l'altérité, de la rencontre/confrontation avec l'Autre, que je viens de proposer en guise d'aspect essentiel de l'expérience théâtrale dans la modernité (mais on pourrait dire que, de ce point de vue aussi, la modernité ne fait rien d'autre que reprendre et reformuler quelque chose de beaucoup plus ancien, même originaire : fort probablement, dans les théâtres anciens, grec, classique, médiéval, etc., le théâtre était essentiellement l'expérience de l'altérité par la rencontre et la confrontation). En effet, le risque, dans ce type de discours, est toujours celui d'une imprécision, d'une approximation, qui peut créer une impression de mysticisme, d'ineffable, d'irrationnel, etc. Évidemment, il existe une différence énorme entre parler de ce genre de choses et y travailler. Dans ce dernier cas, les mots acquièrent une crédibilité majeure. C'est justement ce qui s'est produit pour Grotowski et pour d'autres grands maîtres de la scène contemporaine.

L'homme de théâtre polonais a toujours insisté sur la nécessité d'éviter le spontanéisme et le dilettantisme, sur l'importance de la compétence technique – dans le travail théâtral, même au sens le plus large du terme, par exemple dans « l'art comme véhicule », sur quoi je reviendrai. Par exemple, dans le texte « Tu es le fils de quelqu'un<sup>13</sup> », Grotowski affirme : « Pour travailler l'improvisation il faut une sacrée compétence. Ce n'est pas la bonne volonté qui va sauver le travail, mais c'est la maîtrise. [...] Le cœur sans la maîtrise, c'est de la merde » (1989 : 16). Et dans une entrevue qu'il donnait à propos de Gurdjieff, il affirme : « On ne peut pas travailler sur soi-même en dehors d'un cadre structuré, d'une partition de ce que l'on fait. [...] Si l'on n'a pas une structure, tout se dissout, devient une soupe<sup>14</sup> » (1994 : 102).

Et, pourtant, personne n'a autant insisté que lui sur la nécessité de dépasser la donnée technique, le niveau de la compétence technique et de la précision, pour accéder à une nouvelle spontanéité, authentique, dans laquelle organicité et précision sont étroitement mêlées en une synthèse inextricable. Pour un tel but, l'acteur ou le *performer* a besoin de ce que Grotowski appelle une « compétence de soi-même » ou une « compétence humaine » : « Quand tu as le non-dilettantisme, alors c'est le problème de toi – d'homme – qui s'ouvre. [...] C'est ça la question qui va se poser après celle du non-dilettantisme : "Êtes-vous homme ?" » (1989 : 25).

13. Il s'agit du titre d'une conférence prononcée à Florence, en 1985, et publiée ensuite dans plusieurs revues.

14. De son côté, Peter Brook, en parlant des recherches du maître polonais sur « l'art comme véhicule », constatait : « il n'existe rien de pire que le besoin de l'au-delà pris dans une manière vague ou générique » (Brook, 1988 : 258 ; je traduis).

Une manière possible et utile d'approfondir la question du théâtre comme une rencontre, une confrontation avec l'altérité, soit pour l'acteur soit pour le spectateur, c'est peut-être de l'aborder – dans la lignée de Grotowski – à travers deux notions centrales pour la recherche théâtrale au xx<sup>e</sup> siècle : le *travail sur soi-même* et le *signe efficace*. Il s'agit d'ailleurs de notions doublement reliées entre elles : en premier lieu, lorsqu'il s'agit d'efficacité *sur le spectateur*, le signe efficace au théâtre trouve dans le travail de l'acteur sur lui-même une des conditions impossibles à éliminer ; deuxièmement, lorsqu'il s'agit d'efficacité *sur celui qui agit*, sur l'acteur-*performer*, le signe efficace représente un aspect et un effet du travail sur soi-même. Pour l'acteur, l'altérité du théâtre, avant d'être constituée par la rencontre avec le spectateur, se définit justement par l'ensemble des processus que le spectacle cache et sous-tend : l'entraînement, les répétitions, les improvisations, etc.

Si expérience de l'altérité signifie expérience de connaissance, transformation, découverte, dilatation de la perception et de la conscience, alors tout le processus peut être légitimement résumé, en ce qui concerne l'acteur, par le concept stanislavskien de « travail sur soi-même » : un travail éminemment technique, qui consiste, pour l'acteur, dans l'acquisition d'une deuxième nature, c'est-à-dire des principes d'une présence scénique, artificielle, extraquotidienne, les seuls capables de restaurer l'organicité et la spontanéité, et donc la crédibilité et l'efficacité, dans le comportement de l'individu en situation de représentation, « la situation mortifère qui se génère chaque fois qu'un être humain vit exposé<sup>15</sup> », comme l'a défini Taviani (1995a : 73).

Le travail de l'acteur avant tout, et surtout, comme un *travail sur soi-même*, cela représente – on le sait – une des grandes idées proposées et mises en pratique dans le théâtre du xx<sup>e</sup> siècle, à partir de Stanislavski – mais aussi, il convient de le rappeler, sur la base de suggestions externes de poids : par exemple, celles qui viennent de recherches de type ésotérique ou, en tout cas, de type spirituel, développées par des maîtres comme Rudolf Steiner, le père de l'eurythmie, et Georges Ivanovitch Gurdjieff, le fondateur de l'Institut pour le développement harmonieux de l'homme, à Paris, recherches qui – et ce n'est pas par hasard – partent toutes du corps et du mouvement<sup>16</sup>.

---

15. Je traduis.

16. Je renvoie pour ce qui suit à mon article « Rifare il corpo. Lavoro su se stessi e ricerca sulle azioni fisiche dentro e fuori del teatro nel Novecento » (1997).

Quel a été l'enseignement fondamental des maîtres de la scène contemporaine à propos du travail de l'acteur sur lui-même ? Ils ont montré qu'il s'agit d'un travail éminemment technique, mais qui pourtant concerne l'acteur en tant qu'« être humain total » (Steiner) : corps, esprit et âme, extérieur et intérieur, expression et sentiment. Il s'agit donc d'un travail qui, d'un côté, implique des *présupposés* éthiques importants (patience, don de soi, discipline) et qui, surtout, de l'autre côté, devrait produire – si on le poursuit correctement – des effets, des *retentissements* éthiques, spirituels, importants en ce qui a trait à la « récupération de la conscience », pour citer Moshe Feldenkrais, ou bien au « rappel de soi » et au « réveil », pour reprendre les mots de Gurdjieff.

Le théâtre du xx<sup>e</sup> siècle est là à démontrer la possibilité presque privilégiée, pour l'acteur, de surmonter la pure et simple dimension technique et de dépasser les buts artistico-spectaculaires de départ, en transformant les techniques actérielles en des *voies* de recherche spirituelle, d'expérience de connaissance, de *gnosis*. Le travail sur lui-même met l'acteur–*performer* en état de produire des actions crédibles et efficaces dans la mesure où elles sont organiques, à savoir réelles et conscientes, c'est-à-dire volontaires : ce qui signifie des actions créées à partir du dépassement des *automatismes* qui conditionnent le comportement habituel (quotidien) de tous, de sorte que, en plus d'agir librement (consciemment, volontairement), d'être des acteurs, nous sommes des *agis* (voir Daumal, [1938] 1952 : 109-110). Cela revient à dire qu'il faut considérer l'acteur–*performer* avant tout comme un « homme d'action » (encore Grotowski) qui, en maîtrisant son comportement scénique, devient capable de produire des *signes efficaces*.

L'efficacité au théâtre constitue une réalité à deux faces : celle se rapportant à l'acteur, le producteur de l'action, et celle se rapportant au spectateur, au destinataire (secondaire ?) de cette action. Et c'est au spectateur, duquel mon intervention est partie en somme, que je désire revenir. Nous avons vu que le théâtre peut se définir comme la rencontre avec l'Autre, expérience de l'altérité avant tout parce qu'il consiste dans la rencontre, la confrontation d'acteurs et de spectateurs. Si l'on cherche à préciser en quoi consiste cette expérience de l'altérité pour le spectateur – et non pour le public : rappelons-nous la distinction posée par Barba –, et si l'on cherche à le faire d'après les acquisitions de la recherche théâtrale au xx<sup>e</sup> siècle, on pourrait dire que l'altérité théâtrale, pour le spectateur, réside dans le fait d'être *l'expérience d'une expérience* (celle de l'acteur, évidemment), une expérience amorcée par un processus d'*induction* (dans le sens du phénomène électrique), qui pourrait être mieux décrit à partir de notions comme celle de *métakinésique* ou de *kinesthésie*.

Lorsqu'on examine comment les maîtres ont abordé la question de l'efficacité au théâtre, ce qui frappe à première vue, c'est le fait que presque tous, bien que beaucoup d'entre eux ne dédaignent pas influencer le spectateur dans son idéologie et le manipuler intellectuellement, individuent un objet de base, une cible primaire de l'action scénique dans la perception et la sensibilité du spectateur, dans son système nerveux : pour eux, c'est à ce niveau qu'il faut commencer à le « travailler » (selon l'expression de Meyerhold) ; sans efficacité sur ce plan, la relation théâtrale n'a aucune chance de fonctionner sur les autres plans. De ce point de vue, le théoricien qui a le mieux élaboré cette vision de l'efficacité au théâtre reste sans aucun doute Artaud, surtout dans *Le théâtre et son double*, mais aussi dans les conférences et les articles mexicains de 1936, intitulés *Messages révolutionnaires*. Artaud croyait que l'action efficace de l'acteur et celle de la scène oscillent entre deux modalités différentes : le contact, les techniques de la manipulation organique, et l'effet psychophysique à distance, lié au pouvoir des images scéniques et, plus globalement, de tous les « moyens de spectacle ». Lisons l'essai « En finir avec les chefs-d'œuvre » :

Le théâtre est le seul endroit au monde et le dernier moyen d'ensemble qui nous reste d'atteindre directement l'organisme. [...] Si la musique agit sur les serpents ce n'est pas par les notions spirituelles qu'elle leur apporte, mais parce que les serpents sont longs, qu'ils s'enroulent longuement sur la terre, que leur corps touche à la terre par sa presque totalité ; et les vibrations musicales qui se communiquent à la terre l'atteignent comme un massage très subtil et très long ; eh bien, je propose d'en agir avec les spectateurs comme avec des serpents qu'on charme et de les faire revenir par l'organisme jusqu'aux plus subtiles notions. [...] Je propose donc un théâtre où des images physiques violentes broient et hypnotisent la sensibilité du spectateur pris dans le théâtre comme dans un tourbillon de forces supérieures (1978b : 79-80).

Mais cette idée de faire rentrer la métaphysique dans les esprits par la peau, comme Artaud le dit merveilleusement dans le manifeste du Théâtre de la Cruauté (1978a : 95) existait déjà avant lui et on avait même déjà tenté de la réaliser. Je fais référence à une véritable tradition qui parcourt le théâtre du xx<sup>e</sup> siècle à la recherche de l'efficacité scénique, de l'action efficace sur scène. Il s'agit d'une tradition qui se développe à partir d'un certain nombre de notions clés (synesthésie, effet kinesthésique et art objectif), notions sous-tendues par une véritable science secrète ou savoir silencieux (*tacit knowledge*) des effets. La

préhistoire de cette tradition se situe peut-être dans les expérimentations symbolistes, en France, sur les synesthésies, tandis que le début remonte aux énonciations et aux propositions théâtrales des futuristes italiens, qui ont été sûrement parmi les premiers à déplacer la problématique théâtrale du plan de la représentation de l'action à celui de l'action directe sur le spectateur (Taviani, 1995a : 46).

Il me faut mentionner un artiste-théoricien interdisciplinaire comme le peintre russe Wassilij Kandinskij qui part de la théorisation wagnérienne du *Gesamtkunstwerk*, et surtout des expériences symbolistes sur les correspondances intersensorielles, pour arriver avec *Le son jaune* (en 1909), et surtout avec l'essai théorique *Sur la composition scénique* (de 1912), à l'idée de l'existence – à certaines conditions, bien sûr – d'une correspondance objective, mieux, d'une espèce d'induction automatique, entre les vibrations psychiques de l'artiste et les vibrations psychiques du récepteur.

Mais il ne fait aucun doute que les deux artistes-théoriciens qui ont contribué le plus à cette époque au développement de la problématique de l'action efficace au théâtre sont Meyerhold et Eisenstein, Russes eux aussi. Je voudrais m'arrêter un moment sur le deuxième, car si les contributions de Meyerhold sont assez connues, l'apport d'Eisenstein au théâtre reste encore sous-estimé, en dépit de l'originalité et de l'impact des concepts qu'il propose entre 1921 et 1924, en plus de ses créations (surtout les trois spectacles : *Le Mexicain*, *Le sage*, *Masques antigaz*). Je pense évidemment aux deux textes théoriques écrits en 1923 (le deuxième avec la collaboration de Sergeï Trétiakov) : *Le montage des attractions* et *Le mouvement expressif*<sup>17</sup>. Eisenstein part lui aussi, avec le concept d'« attraction », de la révision, d'après le futurisme, des expérimentations synesthésiques du symbolisme, en proposant « un théâtre dont la tâche formelle consiste dans l'agir efficacement sur le spectateur avec tous les moyens à la disposition de la technique<sup>18</sup> » (texte de 1922) (Calvarese, 1998 : 250). Dans le deuxième manifeste, il se concentre sur l'action de l'acteur et sur l'efficacité kinesthésique sur les spectateurs que peuvent acquérir ses mouvements s'ils sont expressifs. Pour Eisenstein sont expressifs, c'est-à-dire organiques et donc efficaces, les mouvements (au sens large du terme : voix et énonciations verbales comprises) que

17. Il s'agit de textes qui sont parus plusieurs fois en italien (parmi plusieurs autres langues). J'utilise « Il montaggio delle attrazioni » (Eisenstein, 1986 : 219-225) et *Il movimento espressivo* (Eisenstein, 1998 : 195-218). Pour les expérimentations et les théorisations théâtrales d'Eisenstein, voir Ruffini (1994 : 98-109).

18. Je traduis.

l'acteur exécute avec tout son corps et qui – indépendamment de la part anatomique directement sollicitée – trouvent leur origine dans le centre de gravité (ici Eisenstein utilise les deux principes de l'*Ausdrucksgymnastik* de Rudolf Bode : le principe de totalité et le principe du centre de gravité).

Les mouvements expressifs ont – selon Eisenstein – une double capacité : susciter chez celui qui les exécute – « sur la base du principe de l'unité organique » – « un certain état d'âme émotif élémentaire » ; « provoquer chez le spectateur une réponse déterminée, créer une émotion (la qualité d'attraction des mouvements)<sup>19</sup> » (Eisenstein, 1998 : 208-209). Cette réponse du spectateur équivaudra à l'état d'âme éprouvé par l'acteur et qui se transmettra au spectateur par induction, grâce à ce mécanisme que Eisenstein appelle « caractère contagieux de la mimique », et auquel on a donné le nom scientifique de kinesthésie : l'ensemble des effets, des réactions déterminées par la sensation/perception du mouvement (effets et réactions – il faut l'ajouter – que la science tend désormais à expliquer surtout sur la base d'habiletés innées, génétiquement déterminées – Pradier, 1994 : 27).

Il est intéressant d'observer comment, à partir du même éventail d'influences scientifiques pluridisciplinaires, et surtout à la suite d'un travail pratique bien plus long, Meyerhold, qui a été le père spirituel d'Eisenstein, avec la biomécanique, et Stanislavski, avec sa « méthode des actions physiques », arrivent aux mêmes conclusions à propos d'efficacité, d'induction et de kinesthésie<sup>20</sup>.

À sa façon, Grotowski se situe dans cette tradition. Son exploration du champ des *performing arts* (de « l'art comme présentation » au « parathéâtre », du « théâtre des sources » à « l'art comme véhicule ») représente aussi la manière dont l'homme de théâtre polonais a poursuivi et développé le travail de son seul véritable maître, Stanislavski, interrompu par la mort : je pense au travail sur les actions physiques, qui a toujours été aussi un travail sur l'action scénique efficace.

En effet, c'est l'approfondissement et la radicalisation de cette recherche sur l'action efficace qui a amené Grotowski à dépasser assez tôt le spectacle et la représentation. À partir de la deuxième moitié des années soixante-dix, la

19. Je traduis.

20. Voir ce que dit Artaud dans une de ses conférences mexicaines, *La fausse supériorité des élites* : « [...] l'idée psychologique fondamentale du théâtre est celle-ci : un geste que l'on voit et que l'esprit reconstruit en images a autant de valeur qu'un geste que l'on fait » (1980 : 223).

recherche du théoricien du théâtre pauvre est devenue une enquête sur les fondements des arts de la performance, sur leurs bases pré- ou transculturelles, à la découverte (ou, mieux, peut-être, à la redécouverte) des principes d'une *dramaturgie objective* (la méthode développée à l'Université d'Irvine aux États-Unis, dans la première moitié des années quatre-vingt s'appelait Objective Drama, en hommage à Gurdjieff et aussi à Julius Osterwa – Wolford et Schechner, 1997 : 281 et suiv.). Les buts et les fins de cette dramaturgie dépassaient désormais l'ordre artistico-spectaculaire au sens strict, en touchant en premier lieu celui qui agit, qui fait, l'agissant (*performer* ou *doer*, en anglais) et non plus celui qui assiste, qui regarde, le spectateur.

Selon les termes proposés par mon article, on pourrait dire que, à partir d'un certain moment, Grotowski se concentre presque exclusivement sur l'expérience de l'altérité qui se rapporte à l'acteur, à l'« homme d'action »<sup>21</sup>. En effet, la dernière phase de son travail, « l'art comme véhicule », représente elle aussi une étape ultérieure de cette recherche sur l'action efficace, de cette élaboration d'une dramaturgie objective des effets, retournée – à l'instar d'un boomerang – vers celui qui l'exerce, vers l'acteur-*performer*, et par ce fait transformée dans l'instrument (organon, yantra) d'un travail sur soi-même, dont la finalité primaire n'est plus l'art du théâtre mais l'art *de la vie*, l'art *de vivre*.

Avec la dramaturgie objective, et encore plus avec « l'art comme véhicule », il s'agit, pour Grotowski, d'explorer les voies qui, à travers le travail sur soi-même, peuvent porter l'individu (chaque individu disponible, et pas seulement l'acteur de théâtre) à récupérer la plénitude et l'intensité (mais aussi la précision et l'artificialité rythmique) propres au processus organique, à ce niveau profond et oublié du théâtre qu'il appelle « rituel »<sup>22</sup>. Toutefois, dans « l'art comme véhicule », il y a aussi – au contraire des phases précédentes – une récupération de certains éléments de l'artisanat théâtral, à commencer par le travail technique et créatif de composition relatif aux différentes versions d'*Action*, véritable partition spectaculaire. L'absence de fins artistiques ou de spectacle ne signifie plus, nécessairement, l'absence d'une œuvre, d'un *opus*, et des contraintes techniques indispensables pour sa mise au point. La véritable différence par rapport à « l'art

21. Pour ce qui suit, voir « Il Performer » (Grotowski, 1988) et *Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo* (Grotowski, 1993). Il s'agit de textes disponibles en plusieurs langues.

22. Par « rituel » Grotowski entend toute expérience « forte », « haute », dans laquelle la corporéité de celui qui agit, l'agissant, est convoquée d'une manière totale et s'exprime rythmiquement, articulant le flux de la vie selon des formes visuelles et vocales.

comme présentation », la première et célèbre étape de l'itinéraire de Grotowski, réside dans les finalités de « l'art comme véhicule » et, par conséquent, dans les modalités de son processus créatif, à savoir dans l'absence du spectateur de son horizon : « Entre les autres, la différence réside dans le montage. Dans le spectacle, le siège du montage est dans le spectateur ; dans l'art comme véhicule, le siège du montage est dans les *agissants*, dans les artistes qui agissent » (Grotowski, 1993 : 130).

Mais, là aussi, il faut ajouter tout de suite une précision : le fait que, dans « l'art comme véhicule », l'*opus* n'est pas pensé pour un spectateur et en fonction de lui, et de l'efficacité qu'il devra exercer sur lui, n'exclut absolument pas que cette efficacité puisse se produire s'il lui arrive d'être montré (et en effet plusieurs centaines, peut-être quelques milliers de personnes ont pu voir au moins l'une des différentes versions d'*Action* pendant douze à treize ans). Comment explique-t-on cela ? Le mécanisme évoqué à ce propos est encore une fois celui de l'induction, qui fonctionne soit du *performer* au *performer*, soit du *performer* au spectateur. On se rappelle que par « induction » il faut entendre la capacité qu'un processus organique bien préparé et bien conduit possède d'en stimuler un autre analogue, par voie kinesthésique, chez celui qui regarde ou, à tout le moins, de stimuler en lui une réponse psychophysique déterminée.

Quant au processus organique dans « l'art comme véhicule », il vise essentiellement l'élaboration d'actions physiques (*acting score*, ou bien partition externe ou horizontale) qui impliquent totalement l'organisme du *performer* (corps-esprit) et, de ce fait, sont capables de produire en lui des résonances, appelées *inner action*, ou bien partition interne ou verticale. À leur tour, ces résonances appelées *inner action* (tel que l'explique Thomas Richards, le principal collaborateur de Grotowski, au Workcenter de Pontedera, dès 1986<sup>23</sup>) consistent fondamentalement dans le fait d'expérimenter des transformations d'énergie, c'est-à-dire des qualités différentes d'énergie. Comme le précise Richards, le travail sur la transformation de l'énergie n'a rien à voir avec les phénomènes de la transe et de la possession, avec la personnification religieuse de forces (candomblé, vaudou), ou, si c'est le cas, on ne le fait pas consciemment.

Le point de départ, l'amorce du processus organique du *performer* dans « l'art comme véhicule » réside en prévalence dans les chants vibratoires tradi-

23. Voir *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche* (1993) et, surtout, *The Edge-Point of Performance* (1997 : 44) (cette entrevue a été partiellement reproduite dans Wolford et Schechner, 1997 : 430-457).

tionnels (surtout ceux de l'aire afro-caraïbe) parce qu'ils sont des « chants-corps » (Grotowski, 1993 : 134), c'est-à-dire des chants qui viennent chantés avec le corps entier, avec toute la personne, dans une fusion totale du corps et de l'esprit. Dans ce type de chants, chanter et danser, agir par le corps et agir par la voix, deviennent une seule chose. On danse le chant et on chante la danse<sup>24</sup>.

\*  
\* \* \*

J'ai commencé cet article en insistant sur le fait que le théâtre (du moins le théâtre moderne en Occident) représente un phénomène intrinsèquement interculturel car, en tant que rencontre avec l'Autre, la relation entre l'acteur et le spectateur est toujours interculturelle. Je voudrais conclure en esquisant une perspective complémentaire, qui peut être définie brièvement par les concepts de *transculturalité* et d'*identité professionnelle*.

Tandis que la perspective interculturelle souligne les différences en les confrontant, en en faisant des mélanges et des hybridations, la perspective transculturelle s'oriente plutôt vers « les principes qui reviennent » (pour reprendre les termes de Barba dans *Le canoë de papier* – 1993 : 27 et suiv.), ces concordances et correspondances entre les procédés de théâtres différents qui permettent de donner une consistance à l'idée qui existe, pour ceux qui font le théâtre, et en premier lieu pour les acteurs, une identité professionnelle, c'est-à-dire quelque chose qui peut unir au-delà de différences socioculturelles même profondes. Et si j'ai dit de la perspective transculturelle qu'elle est *complémentaire* à la perspective interculturelle, c'est parce qu'elle ne contredit pas le modèle théorique du théâtre en tant que relation ou confrontation avec l'altérité, que j'ai proposée justement sur la base d'une vision du phénomène théâtral comme étant intrinsèquement interculturel. En effet, tout au long du xx<sup>e</sup> siècle, on peut constater que la préoccupation à faire de nouveau du théâtre (comme aux origines, comme dans l'Antiquité classique ou au Moyen Âge) un moment d'expérience vécue authentique (*Erlebnis*), un moment de connaissance et de transformation (soit pour l'acteur, soit pour le spectateur), à partir du travail sur l'action scénique efficace, a poussé les artistes-théoriciens à aller tellement en profondeur dans les bases techniques de leur métier qu'ils ont réussi souvent à atteindre une sorte de noyau biologique objectif qui semble précéder les différences culturelles et

24. Voir les très belles pages que Grotowski (1993 : 133-135) a écrites à ce sujet. Pour des précisions sur le processus du *performer* à partir des chants vibratoires, il faut se reporter à Richards (1997 : 38-41 en particulier).

esthétiques, ou qui y demeure relativement indifférent, et qui finit par rassembler les gens de théâtre sous une même identité professionnelle. Il s'agit, ici, de la conviction de Grotowski et de Barba :

Tout artisan appartient à la culture de son temps mais aussi à celle de son activité artisanale. Il y a une identité culturelle et une identité professionnelle. C'est pourquoi il peut reconnaître comme ses « compatriotes » les artisans qui dans divers pays exercent le même métier que lui. [...] La profession est elle aussi un pays auquel nous appartenons, patrie élective, sans frontières géographiques. [...] Il n'est donc [pas] étrange que les acteurs se rencontrent à l'intérieur des frontières communes de leur profession. Il est plutôt étrange que cela semble étrange (Barba, 1993 : 74-75).

*Marco De Marinis est professeur d'histoire du théâtre et de sémiologie du spectacle à l'Université de Bologne. Il fait partie du comité de rédaction de la revue Versus, dirigée par Umberto Eco, et de l'équipe scientifique de l'International School of Theatre Anthropology, dirigée par Eugenio Barba. Il vient de fonder la revue Culture Teatralli. Il a publié notamment El Nuevo Teatro (1947-1970) (Paidós, 1988), The Semiotics of Performance (Indiana University Press, 1992), Comprendre el teatro. Lineamentos de una nueva teatrologia (Galerna, 1997), Dramaturgia dell'attore (I Quaderni del Battello Ebbro, 1997) et La danza alla rovescia di Artaud. Il Secondo Teatro della Crudeltà (I Quaderni del Battello Ebbro, 1999).*

## Bibliographie

- AFFERGAN, Francis (1987), *Exotisme et altérité. Essai sur les fondements d'une critique de l'anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France.
- ARTAUD, Antonin (1978a), « Le Théâtre de la Cruauté (premier manifeste) », dans Antonin ARTAUD, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, vol. IV.
- ARTAUD, Antonin (1978b), « En finir avec les chefs-d'œuvre », dans Antonin ARTAUD, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, vol. IV.
- ARTAUD, Antonin (1978c), « Dossier du Théâtre et son double », dans Antonin ARTAUD, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, vol. IV.
- ARTAUD, Antonin (1979), lettre à Jean Paulhan du 25 janvier 1936, dans Antonin ARTAUD, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, vol. V.
- ARTAUD, Antonin (1980), *La fausse supériorité des élites*, dans Antonin ARTAUD, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, vol. VIII.
- AUGÉ, Marc (1992), *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil.
- BARBA, Eugenio ([1979] 1996), « Teatro-cultura », dans Eugenio BARBA, *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Milano, Ubulibri.
- BARBA, Eugenio ([1988] 1996a), « Quella parte di noi che vive in esilio », dans Eugenio BARBA, *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Milano, Ubulibri.
- BARBA, Eugenio ([1988] 1996b), « Théâtre Eurasiens », dans Eugenio BARBA, *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Milano, Ubulibri.
- BARBA, Eugenio (1993), *Le canoë de papier. Traité d'anthropologie théâtrale*, Lectoure, Bouffonneries.
- BARBA, Eugenio (1996), *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Milano, Ubulibri.
- BARBA, Eugenio, et Nicola SAVARESE (1995), *L'énergie qui danse. L'art secret de l'acteur*, Lectoure, Bouffonneries.
- BROOK, Peter (1988), « Grotowski, l'arte come veicolo », *Teatro e Storia*, n° 5.
- BROOK, Peter ([1987] 1993), « La culture des liens », dans Patrice PAVIS (dir.) *Confluences. Le dialogue des cultures dans les spectacles contemporains. Essais en l'honneur d'Anne Ubersfeld*, Saint-Cyr L'École, Prépublications du petit bricoleur de Paris, Robert.
- CALVARESE, Ornella (1988), « Postfazione. Il teatro del corpo estatico », dans Sergeï M. EISENSTEIN, *Il movimento espressivo. Scritti sul teatro*, Venezia, Marsilio.
- DAUMAL, René ([1938] 1952), *La grande beuverie*, Paris, Gallimard.
- DE MARINIS, Marco (1997), « Rifare il corpo. Lavoro su se stessi e ricerca sulle azioni fisiche dentro e fuori del teatro nel Novecento », *Teatro e Storia*, n° 19.
- EISENSTEIN, Sergeï M. (1986), « Il montaggio delle attrazioni », dans Pietro MONTANI (dir.), *Opere scelte di Ejzenštejn*, Venezia, Marsilio.

- EISENSTEIN, Sergeï M. (1998), *Il movimento espressivo. Scritti sul teatro*, Venezia, Marsilio.
- GIACCHÈ, Piergiorgio (1995), « Una equazione fra antropologia e teatro », *Teatro e Storia*, n° 17.
- GROTOWSKI, Jerzy (1988), « Il Performer », *Teatro e Storia*, n° 4, p. 165-169.
- GROTOWSKI, Jerzy (1989), « Tu es le fils de quelqu'un », *Europe*, n° 726.
- GROTOWSKI, Jerzy (1993), « Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo », dans Thomas RICHARDS, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Milano, Ubulibri.
- GROTOWSKI, Jerzy (1994), « C'était une sorte de volcan », dans Bruno DE PANAFIEU (dir.), *Georges Ivanovitch Gurdjieff*, Lausanne, L'Âge d'Homme.
- MELDOLESI, Claudio (1984), « La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più », *Inchiesta*, vol. XIV, n° 63-64.
- PAVIS, Patrice (dir.) (1993), *Confluences. Le dialogue des cultures dans les spectacles contemporains. Essais en l'honneur d'Anne Ubersfeld*, Saint-Cyr L'École, Prépublications du petit bricoleur de Paris, Robert.
- PRADIER, Jean-Marie (1994), « Le public et son corps. Éloge des sens », *Théâtre/Public*, n° 120.
- REMOTTI, Francesco (1991), « Introduzione », dans Francis AFFERGAN, *Esotismo e alterità: saggio sui fondamenti di una critica dell'antropologia*, Milano, Mursia.
- RICHARDS, Thomas (1993), *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Milano, Ubulibri.
- RICHARDS, Thomas (1997), *The Edge-Point of Performance*, Pontedera, Documentation Series of the Workcenter of Jerzy Grotowski.
- RUFFINI, Franco (1994), *Teatro e boxe. L'atleta del cuore» nella scena del Novecento*, Bologna, Il Mulino.
- SAVARESE, Nicola (1992), *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, Bari, Laterza.
- TAVIANI, Ferdinando (1990), « Né profano né sacro : prospettive teatrali », dans S. BOESCH GAJANO et L. SCARAFFIA (dir.), *Luoghi sacri e spazi della santità*, Torino, Rosenberg et Sellier.
- TAVIANI, Ferdinando (1994), « Duci cenni famosi oltre la fianima », dans Monique BORIE (dir.), *A. Artaud. Il teatro e il ritorno alle origini*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale.
- TAVIANI, Ferdinando (1995a), « Il mio passo, la mia lucidità », *Teatro e Storia*, n° 17.
- TAVIANI, Ferdinando (1995b), *Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino.
- TAVIANI, Ferdinando, et Mirella SCHINO (1982), *Il Segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVII<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup> secolo*, Firenze, La Casa Usher.
- WOLFORD, Lisa, et Richard SCHECHNER (dir.) (1997), *The Grotowski Sourcebook*, London/New York, Routledge.

Serge Ouaknine  
Université du Québec à Montréal

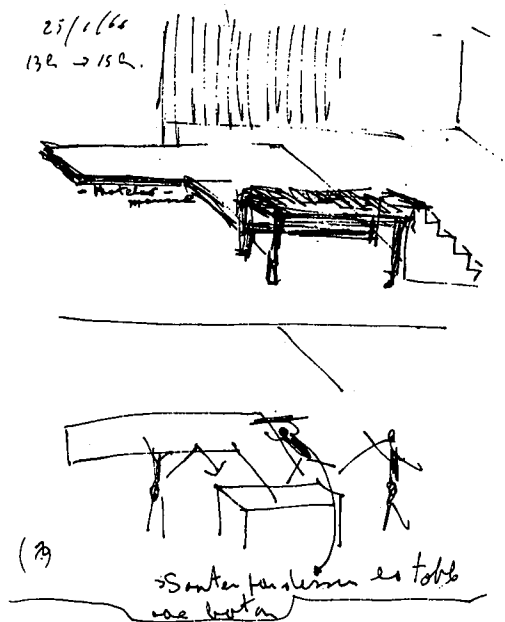
## Un imaginaire graphique au royaume des mots

C'est au peintre et poète Henri Michaux et au cinéaste et dessinateur Eisenstein que je dois d'être devenu un metteur en scène « calligraphe ». Dans les pictogrammes et aquarelles du poète de *Plume* et de *La ralentie*, je lisais une gestuelle archaïque, celle des premiers âges autour du feu, une célébration à l'encre des actes humains – en ses « graffiti » triomphaient des figures grouillantes, des acteurs, une calligraphie occidentale inspirée de l'Orient. Dans les dessins qui précédaient les mises en scène du cinéaste d'*Octobre*, du *Cuirassé Potemkine* et d'*Ivan le Terrible*, j'ai saisi qu'une icône est un espace construit, un fragment de mouvement, c'est-à-dire le montage d'une multitude de fragments de temps pour faire et signifier du récit.

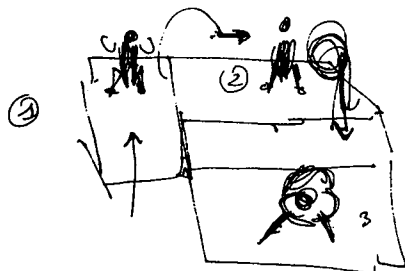
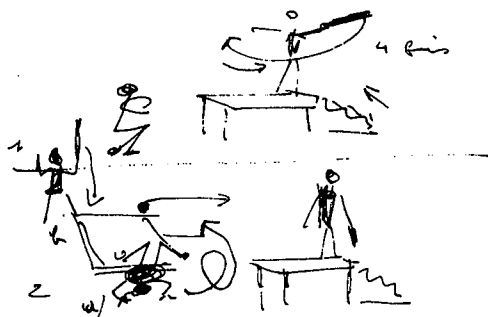
Michaux, comme Claudel, Artaud, Brecht et Meyerhold, a volé à la calligraphie orientale les clés de l'écriture scénique moderne. Grotowski, Mnouchkine et Brook ont élargi ce périple, en des données plus contemporaines. Mais la question demeure la même, puisque chacun d'eux a voulu arracher l'art de l'acteur à l'emprise de la parole qui le maintenait figé. En Orient, jouer consiste d'abord à discipliner la présence et l'articulation d'un corps, avant de la dompter dans la convention de la vraisemblance. De là la fascination des artistes occidentaux pour les conventions et grammaires de cette haute discipline et qui fait qu'en Orient le corps est

d'abord le signe d'un discours autonome, libéré des contingences mimétiques de la parole.

L'idée d'une calligraphie de l'acteur est née en moi d'une urgence semblable d'affranchir les mots de ce qu'ils signifient, de les invalider ou de les contredire dans la propulsion triomphante d'une palabre du geste.



• Sauter par-dessus la table avec baton •



Notations graphiques d'exercices acrobatiques  
au Théâtre Laboratoire de Jerzy Grotowski, à  
Wrocław (Pologne), en 1966  
Dessin : Serge Ouaknine

## De la calligraphie au théâtre

Eisenstein, Kurosawa, Kantor ont peint ou dessiné leurs projets de films ou de mises en scène théâtrales. De fait, la graphie qui précède le jeu libère l'imaginaire du metteur en scène et lui donne un canevas formel qui stimulera, à son tour, l'intériorité virtuelle de l'interprète. Enfin, pour les acteurs eux-mêmes la pratique du graphisme du jeu élargit l'idée que l'acteur a de son image corporelle. Il devient le maître d'œuvre d'un discours, l'artisan non d'un vérisme mais d'un réel différent, le cavalier d'un détournement métaphorique – pour rejoindre non l'écume mais l'océan entier de ses désirs.

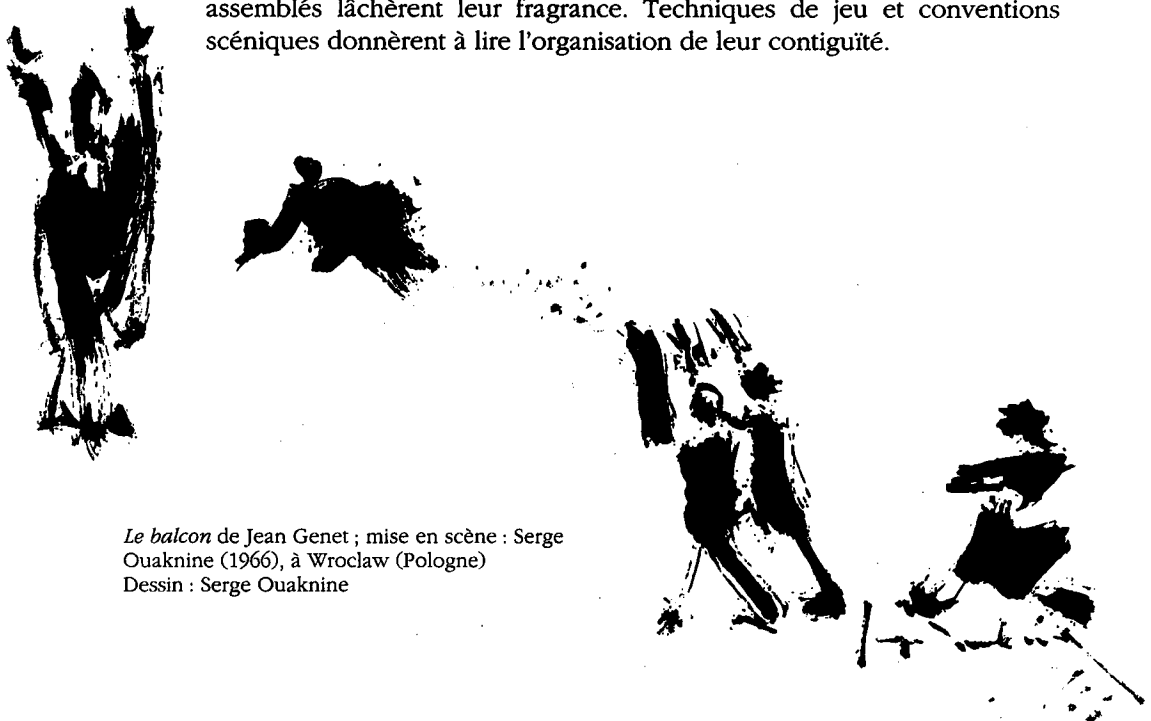
Un dessin, une esquisse sont forts d'un puissant potentiel. Ils permettent la reconnaissance du discours spatial et relationnel démontré par différentes improvisations ou idées scénographiques, les modalités visuelles et donc rythmiques des espaces de jeu, du possible montage de certains textes. Puis au cours du travail, l'analyse de la calligraphie de l'espace, du jeu, de la scénographie, des déplacements, mais aussi d'un travail particulier sur la lumière économise du temps et donne un visage tangible à un ensemble d'essais et d'erreurs.

## Dessiner la langue de l'invisible

C'est en me pliant à la dynamique des acteurs que j'ai trouvé mon langage plastique et scénique. Par la calligraphie de l'espace en jeu j'ai lentement entendu ce que cachent les mots. Ma vie entière en fut bouleversée. Le dessin devint pour moi, et pour toujours, un outil de décryptage, de notation et de préfiguration. En toute calligraphie, il y a comme une histoire « prise de court », contournée, racontée, quoique condensée. Un croquis résume un discours et oblige les mots à une fonction poétique ou musicale, c'est-à-dire pulsionnelle ou incantatoire.

C'est ainsi que dès mes premiers balbutiements sur le travail de l'acteur, lorsque Grotowski me demanda, à titre d'exercice, de monter *Le balcon* de Jean Genet, je me suis attaché à une chorégraphie du jeu afin que par la graphie du corps se dise une allégorie dont le but n'était pas de s'opposer au texte, mais de contraindre l'acteur à sa propre vérité. Grotowski me demanda ensuite de reconstruire son chef-d'œuvre, *Le Prince Constant*. Comme je ne maîtrisais pas encore la langue polonaise, ni même ce en quoi résidait l'art théâtral, c'est par un travail de notation et de déchiffrement quotidien du jeu, pendant plus d'une année, que j'arrivai à ce

que les signes opaques livrent leurs secrets. La calligraphie qui me hantait ne cristallisa pas seulement la mise en espace, ou encore ce en quoi commence et finit une scène, mais une logique organique, cachée, émergea de la brume, les corps devinrent des paroles vivantes, et les signes assemblés lâchèrent leur fragrance. Techniques de jeu et conventions scéniques donnèrent à lire l'organisation de leur contiguïté.



*Le balcon* de Jean Genet ; mise en scène : Serge Ouaknine (1966), à Wrocław (Pologne)  
Dessin : Serge Ouaknine

C'est en dessinant ce que je n'entendais pas que les corps, à l'instar de suaires, transpirèrent de toute une magnifique architecture. Or le plus extraordinaire est que cette cathédrale vivante n'était pas là pour faire image, elle était là pour incanter. Derrière le dessin de mon maître, il y avait une prière. Et de cette supplique à la Puissance qui nous gouverne, le théâtre m'est apparu, dans sa splendide nudité, non d'avoir à imiter la vie mais à la trahir de toutes pièces pour qu'elle paraisse plus vraie. De ce « mensonge », de cet artifice, advient donc un « effet de réel ».

La ligne graphique du jeu n'épouse pas toujours le texte. Au début j'ai cherché à plier le théâtre à ma réalité picturale, et lentement le texte a pris le dessus sur l'image, pour se soumettre à sa ligne de conduite.

## La calligraphie libère l'image de l'apparence

C'est par le dessin du geste que j'ai pu appréhender le travail intime des acteurs, ce qu'en jargon de métier on appelle les « ancrages » de jeu, ces petites notes invisibles qui nourrissent et donnent vie aux actions. Une pulsion invisible mais très concrète se dresse à l'origine de toute image. Même dans un geste muet, c'est une parole qui se dresse, c'est une parole encore qui précède toute image.

Au cours des trente dernières années, j'ai cherché le chemin d'une autre forme de « signifiante », la discipline physique et mentale de ce qui pour l'acteur est un « ancrage de jeu » et de ce qui est, pour le peintre, une poïétique de l'image. Longtemps j'ai cru que l'acteur était un peintre – car je le percevais dans sa vocation orientale de calligraphe de la scène. Il faut me rendre à l'évidence : pour la vaste majorité des acteurs occidentaux, jouer consiste d'abord à apprendre des mots et à se figurer une apparence ; quelques-uns se saisissent pourtant du corps pour rejoindre la vie sans passer par une forme de *mimesis* extérieure...

Podh  
Cato Kler



— mime de Peste —

Improvisation sur le thème de la Peste, matériaux pour « Les Évangiles » (1966) ; travail préliminaire à l'ultime spectacle de Jerzy Grotowski : *Apocalypsis cum figuris* (1968)  
Dessin : Serge Ouaknine



— mime de Peste —

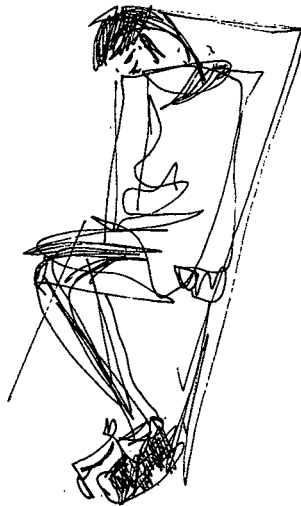
Il dépend de l'esthétique et des conventions scéniques du sujet de faire de ces conceptualisations sensorielles et énergétiques une allégorie corporelle. Mais cette parole, pour agir, doit se dé-contextualiser des mots

de la langue courante. D'où l'importance de faire dessiner les acteurs et les metteurs en scène, afin qu'ils prennent le réflexe d'incorporer la parole au lieu de projeter des idées. Car la parole n'est pas une idée, c'est une sensation du réel qu'empruntera secondairement telle ou telle convention. Il dépend de celui qui agit d'en faire un espace visuel ou une ponctuation sonore.

### La main est un œil infallible

La pratique du graphisme offre aux acteurs la possibilité de maîtriser des éléments fuyants, difficiles à vérifier. La main est un œil infallible quand l'œil écoute vraiment, quand il se laisse aller à percevoir les énergies, les rythmes et volumes avant leurs significances.

Dans l'expérience graphique (c'est-à-dire dessiner le geste de l'autre et des autres, les espaces, les rythmes éphémères d'un intervalle entre les êtres), il faut entendre cette objectivité de l'outil, de la tache ou du trait comme l'émergence d'un geste qui précède le sens. Les acteurs ont rigoureusement le même dilemme face à la mise en jeu d'un personnage. Avant d'être une apparence plausible, il est une construction physique, ce qui échappe, bien sûr, aux idées reçues.



Serge O.  
15/5/11

*Akropolis*; mise en scène : Jerzy Grotowski (1966),  
d'après la pièce de Stanislaw Wyspianski  
Croquis : Serge Ouaknine

Important. Quand un acteur  
 parle ou agit veille à ce qu'il  
 soit clair qu'il va vers quelque chose  
 : une situation, un sommet, @  
 tout nourri d'un sens.



• *Important*. Quand un acteur parle ou agit  
 veiller à ce qu'il soit clair qu'il va vers quelque  
 chose : une situation, un sommet, le tout  
 nourri d'un sens. •

*Akropolis* ; mise en scène : Jerzy Grotowski (1966),  
 d'après la pièce de Stanislaw Wyspianski  
 Note et croquis : Serge Ouaknine

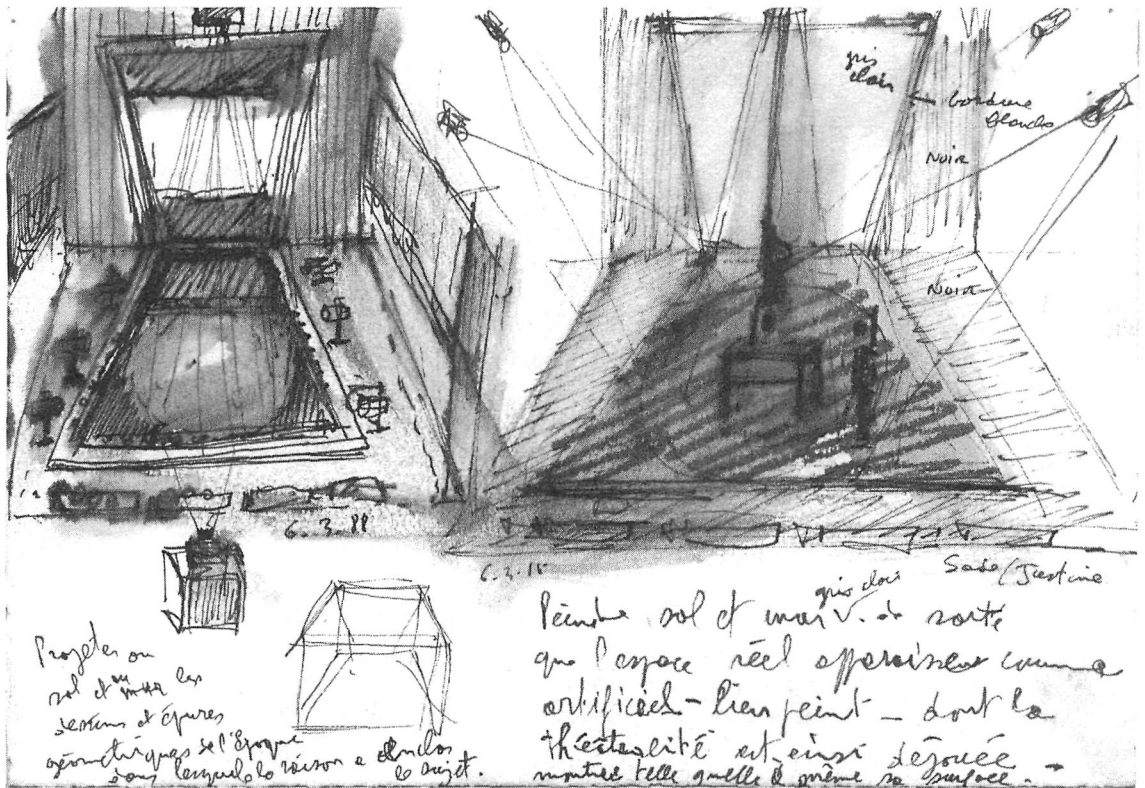
Un acteur ne perçoit pas toujours du « dedans » que ce qu'il pense n'est pas nécessairement ce qu'il représente... Par contre, ce qu'il dessine prendra le chemin d'un corps qui s'imposera aux yeux. La pensée ment, mais la main dit vrai. La main est la proue qui déflore l'écume, elle est la barque et le sillage. Le dessinateur avance à l'écoute de l'inconnu qu'il couvre et découvre de son respir, d'un regard tendu et voilé, car le corps s'infléchit aux tensions formelles qui précèdent l'analyse.

Le trait signe une trajectoire dans le temps et une prise immédiate du réel. La trace fait la conjonction entre la spatialité de sa forme et « l'image mentale » qui préside à son émergence. Le graphisme restitue et le mouvement et l'instance immédiate du geste – il est à la fois signe et signe de geste. La main ne ment pas, elle trace le soupir autant que les pulsions de l'être, l'amplitude autant que les replis du corps.

La réalité n'existe pas, elle est toujours un geste re-traversé.

## Je transforme très peu les sites

Dans mes propres mises en scène, je transforme très peu les sites ; je les intègre et les détourne, je leur ajoute quelques métaphores faites de tables, de draps, de toiles de bédouins, de voiles, de paravents mobiles, d'accessoires plus que de décors. Je conçois souvent une mobilité des spectateurs dans des espaces naturels ; je n'aime pas trop qu'ils restent longtemps assis. Les acteurs sont les outils d'une forme de chorégraphie. La furtivité des voix et l'abîme des voix graves me touchent profondément. J'aime une palpitation, un frémissement, suivis de plages chuchotantes. Mes collages ou mes écrits sont pour moi des allégories que le spectateur doit déchiffrer au battant d'une mesure pulsionnelle.



« Projeter au sol et au mur les dessins et épures géométriques de l'Époque dans lesquels la raison a enclos le sujet. »  
 « Peindre sol et mur gris clair de sorte que l'espace réel apparaisse comme artificiel - lieu peint - dont la théâtralité est ainsi déjouée, montrée telle quelle à même sa surface. »  
 Notes et esquisses scénographiques de Serge Ouaknine pour son spectacle *Marianne - intérieur nuit*, à Montréal, en 1989, à la salle Alfred-Laliberté (UQAM), à l'occasion des célébrations du bicentenaire de la Révolution française<sup>114</sup>

Souvent des images vidéo, des projections où se fait de l'écrit se superposent, à vue. L'image met en abyme cette écriture, comme pour la nommer source de cette parole active qui traverse les actants. J'aime qu'un trouble subsiste entre le réel et la fiction. J'aime ce territoire qui n'est pas complaisant de l'exil, qui est fidèle au nomadisme de la pensée plutôt. L'art me sert de terre promise et de caravane ; aussi, écrire, peindre, enseigner, mettre en scène sont les étoffes de signes semblables qui tentent de témoigner de ce qui ne change pas dans la tourmente historique.

Je crois moins en des décors qu'en une scénographie des actions. C'est l'espace de jeu qui fait le lieu, incluant des accessoires en guise de paradigmes de la situation.

### Dessiner et jouer sont des risques de l'être

Dessiner met en jeu, et à tous moments, la globalité de l'être. Dessiner met en mouvement la totalité des organes des sens. Dessiner ne capte pas des produits finis mais des devenirs. Dessiner requiert la rigueur infaillible du détail observé, de même que l'intégration de l'accident, de la coulure, le défaut du support... Le référent n'est qu'un moment du signe, et c'est en le laissant vivre tout en conduisant sa trace qu'il se porte à innovation. L'action féconde est ainsi le fruit du plus intense détachement et de la plus fulgurante présence. Le geste épouse le réel et le façonne autrement.

Le tracé est une piste, une voie – au sens de chemin et d'initiation.

Sur scène, l'acteur est semblable à un dessin sur la page, à la fois lecture du personnage et écriture de la personne, destination et demeure. Silence et incantation. Même la voix porte un tracé, des lignes qui meurent, des ruptures et des éclats.

Qu'il soit perçu ou imaginé, le réel est une interprétation.

*Épode*

ANTIGONE Je suis conduite, malheureuse, dans ce chemin  
tout prêt,  
sans pleurs, sans amis, sans mariage.  
Il ne m'est plus permis,  
à moi infortunée,  
de voir l'œil sacré du soleil enflammé.  
Aucun ami ne gémira sur ma mort,  
je resterai sans pleurs !



*Antigone* de Sophocle ; esquisse de mise en scène (inachevée – 1986) de Serge Ouaknine  
Repris du livre *Antigone de Sophocle*, traduction de Pierre Gravel, dessin de Serge Ouaknine, Montréal,  
Éditions du Silence, 1986

## Écrire le ciel

Par deux fois j'ai collaboré avec des artificiers pour concevoir les maquettes chromatiques et les figures rythmiques de feux d'artifice (les Fêtes de la musique de Paris, en 1992 et en 1995). Je me suis surpris à aimer cette construction d'émotions organiques, la jubilation des odeurs de poudre, la démesure excessive des bruits, le travail sur d'énormes dimensions, sans souci de convention réaliste... Le peintre abstrait s'en est donné à cœur joie. Le ciel était l'immense plateau d'une chorégraphie dramatique, lyrique, mais sans paroles... Mes dessins et peintures portaient en mémoire secrète l'agitation, le bouillonnement et les éclatements gestuels de ces milliers d'improvisations d'acteurs que j'ai croquées pendant tant d'années. J'ai réalisé que j'obéissais à une même source duelle : être le scribe des éclats (la démesure combattante ou compulsive des acteurs du théâtre) ou l'officiant du vide (le vaste espace silencieux des confessions tragiques, des temps et des espaces suspendus, comme des phrases silencieuses qui percent la nuit). Le jeu est fait d'ancrages qui rejoignent le ciel par les mots et gestes traversés des pulsions de l'être. Le feu est formé d'éclipses, de touches énergétiques comme des mots brûlés par le fugitif des éclats.

## Écrire par tableaux ou entendre avec les yeux

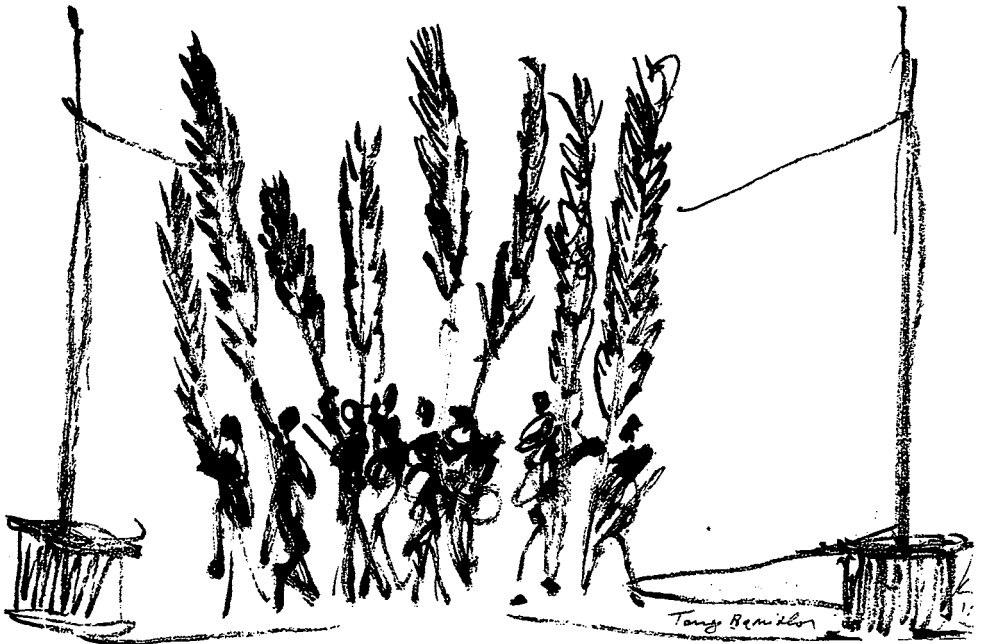
Tous mes spectacles, tous, ont été construits par tableaux, et mon écriture dramatique et littéraire procède aussi de ce détour prismatique. Je peins et je dessine avant de commencer ma mise en scène pour être à l'écoute des dialogues et des monologues à trouver ou à écrire, pour configurer les espaces où les acteurs auront à évoluer. Une certaine démesure habite les personnages de mes spectacles – une passion retenue les travaille –, la conscience trop lucide de leur vulnérabilité, la prescience malheureuse de leurs désirs.

Autour de leurs mouvements, je cherche des passages entre des images et des musiques, entre la narration d'un corps insigne et la calligraphie muette de sa parole. La forme est cette barrière qui nous protège, nous délivre étrangement de notre mise à nu.

Entendre avec les yeux, n'est-ce pas permettre à l'autre toute la légitimité de sa différence vibrante ? L'acteur ne devient que d'avoir risqué sa démesure et traversé ses clichés. Comme en science, il s'agit bel et bien

d'un discours amoureux. Puissance est le nom de ce dieu caché contre lequel tempête l'acteur qui, par sa geste désirante de gloire, affirme et vomit le monde et toutes les émotions de celui qui fait de sa vie la vocation d'en défier les simulacres et faux-semblants. Pour la puissance convoitée, il n'y a pas de technique refuge qui puisse sauver l'acteur qui ne veut pas se donner et se perdre. Cette brûlure faite d'évanouissements et de tensions nourrit le pouvoir ultime de l'acteur dans l'art de s'abandonner. Car c'est à corps perdu que la puissance se conquiert.

Dessiner est un geste qui veut voler l'invisible.



*Tango dans le désert*, en Israël, été 1999 ; conception et mise en scène : Serge Ouaknine  
Dessin donné aux acteurs à partir duquel une actrice a élaboré la chorégraphie

*Serge Ouaknine est né à Rabat, au carrefour de plusieurs langues et de plusieurs cultures. Après des études à l'École nationale supérieure des arts décoratifs de Paris, il a séjourné deux ans en Pologne, aux Beaux-Arts de Varsovie puis au Théâtre Laboratoire de Jerzy Grotowski. Peintre, écrivain et metteur en scène, il conçoit, dessine et scénarise la plupart de ses créations pour la scène. Docteur ès Lettres et sciences humaines, il est l'auteur de nombreuses publications sur le théâtre et les arts contemporains, d'essais et de nouvelles. Il vit à Montréal depuis 1977 et il enseigne au Département de théâtre de l'Université du Québec à Montréal.*

Nadine Desrochers  
Université d'Ottawa

# Le récit dans le théâtre de Daniel Danis

*Le théâtre se déforme. Il s'enfle des procédés  
du roman. Il se laisse contaminer.*

Jacques COPEAU, cité par Jean-Pierre SARRAZAC,  
*L'avenir du drame.*

La portée de la constatation de Jacques Copeau a pris, au cours des dernières années, une ampleur considérable. Les auteurs dramatiques contemporains semblent en effet se faire un devoir de repousser les limites de l'écriture théâtrale, en s'éloignant le plus possible du modèle canonique classique. Devenu le lieu par excellence de la mémoire et du monologue, le théâtre est aujourd'hui celui « de la parole », peuplé de narrateurs qui se racontent bien plus qu'ils n'agissent. Dès lors, l'analyse selon les composantes classiques est illusoire : il faut chercher de nouveaux outils. Ces nouveaux outils, les critiques les ont trouvés dans les méthodes d'analyse, justement, du roman, et la notion de récit, maintenant utilisée couramment par les chercheurs, s'est taillée une place de choix dans l'étude des nouvelles dramaturgies. Il faut signaler, cependant, que ce terme est ambigu : chez Gérard Genette, le *récit* est de prime abord le complément de l'*histoire*, couple qu'il oppose à celui des formalistes russes : *fable/sujet* (1983 : 10) ; l'essence est néanmoins la même : le récit ou fable (c'est-à-dire la forme, la mise en discours) s'oppose à l'histoire ou sujet (c'est-à-dire le

contenu, les événements racontés). Genette remarque aussi que le récit théâtral est le seul à pouvoir « imiter » l'événement, qui est alors représenté bien plus que raconté ; il se passe donc de narrateur pour laisser la parole à des personnages qui vivent l'événement au moment où celui-ci se déroule. Une exception pourtant réside dans le récit en tant qu'« action de narrer » (1972 : 71), qui force une interruption de la *mimesis*, interruption qui fait place à une diégèse explicite, au sens où l'entend Patrice Pavis : « Imitation d'un événement en paroles, en racontant l'histoire et non en présentant les personnages agissants » (1996 : 92). Mais alors que les règles classiques limitaient l'usage du récit à la relation d'événements bannis de la scène – vraisemblance, unités et bienséance obligeant –, le théâtre contemporain en use sans restriction, redéfinissant son rôle au sein de l'écriture scénique.

La multiplication des instances de narration au théâtre suscite à présent l'intérêt de bien des chercheurs qui, à l'instar de Jean-Pierre Sarrazac, y voient souvent un penchant fondamental du théâtre pour l'épique : en France, la popularité des œuvres de Bernard-Marie Koltès ou de Philippe Minyana semble témoigner d'une fascination pour des constructions morcelées dont les répliques-fleuves s'apparentent davantage au récit épique qu'à l'action dramatique. Au Québec, la théâtralisation du récit apparaît clairement dans les œuvres de René-Daniel Dubois, de Normand Chaurette et de Larry Tremblay, pour ne nommer que ceux-là, ainsi que dans celles de Daniel Danis, dont les pièces au souffle lyrique ont séduit public et critique des deux côtés de l'Atlantique. Pourtant, selon les grilles d'analyse classiques, elles sont foncièrement non théâtrales : en effet, et contrairement au dogme aristotélicien, les événements évoqués par la représentation ne sont généralement pas présentés au spectateur par le biais de la *mimesis*, mais par la narration d'un personnage, comparable à certains procédés romanesques. Marie-Christine Lesage a bien expliqué comment « l'action dramatique n'est pas montrée mais *suggérée* par le rythme saccadé et haletant auquel s'enchaînent les monologues » (1996 : 89). Du coup, Danis déjoue ce que Bernard Dort a appelé le « paradoxe fondateur du théâtre », c'est-à-dire le fait de « mettre au présent ce qui est passé » (1988 : 44) ; cet auteur québécois, s'il joue sur l'imbrication de plusieurs temporalités » (p. 43), ne fait plus triompher le « plus-que-parfait de l'indicatif » (p. 47) de la représentation – et Dort reprend ici la superbe formule de Daniel Mesguich –, il fait plutôt triompher le pouvoir du passé sur l'acte de parole. Il produit un théâtre où prime le langage, dans une surcharge narrative qui,

malgré tout, n'est pas sans rappeler le rôle de l'ornementation rhétorique classique : séduire par la forme, si on ne peut imiter l'événement ou le montrer. Le personnage change alors de statut, et ses mots perdent de la fonction perlocutoire traditionnellement inhérente au texte théâtral. Or, l'évolution de la production de Danis semble indiquer que le récit mène assez tôt vers une impasse et que la narration, aussi envoûtante soit-elle, limite la nature fondamentalement dynamique du théâtre. Après *Celle-là* et *Cendres de cailloux*, pièces explicitement narratives, *Le Chant du Dire-Dire* apparaît comme un triomphe du dialogue sur la narration. Cependant, une étude attentive de sa structure révèle que si la narration occupe moins de place en ce qui a trait au poids textuel, elle n'en demeure pas moins la charpente sur laquelle s'appuie la construction de la pièce tout entière, soumettant chaque scène au canevas établi par le récit qui l'enchâsse.

## Dire à des moments différents

La forme des pièces de Danis est si étroitement liée à leur contenu qu'elle se réalise jusque dans leur titre. *Celle-là* relate l'histoire d'une femme trouvée morte, vraisemblablement tuée par des jeunes, entrés chez elle par effraction. Son fils, qu'on lui avait enlevé parce qu'elle l'avait presque battu à mort, revient vivre dans l'appartement de son enfance. Le titre de cette pièce évoque la présence objective des personnages ; il joue également sur la subjectivité, sur la portée sociale de leurs confessions et sur le jugement qui s'ensuit : « celle-là », expression qui peut aisément être péjorative, suggère d'emblée une personne, une femme, voire une marginale. Il n'est donc pas étonnant que la pièce qui porte ce titre se déroule dans le lieu le plus défini, puisque l'appartement de la mère, « le logis d'ici » (Danis, 1993 : 27<sup>1</sup>), est un type de lieu qui, par définition, tend à être habité et devient un rappel concret et spatial de la présence humaine. Déjà, avec *Cendres de cailloux*, cette présence s'effrite, comme usée par l'histoire, semblable à cet homme dont l'épouse a été violée puis tuée et qui tente de refaire sa vie, perdant la raison lorsqu'il croit que la seconde femme dont il s'éprend meurt dans un accident de voiture. L'absence des personnages en tant qu'entités vivantes se fait déjà sentir et se reflète dans les didascalies relatives au lieu de la représentation : « Il ne faut pas imaginer un lieu qui regroupe l'ensemble des lieux dont on parle dans le texte » (Danis, 1992 :

---

1. Dorénavant les renvois à cette œuvre seront signalés par la seule mention C- suivie du numéro de page.

10<sup>2</sup>). Ce « dont on parle » est révélateur en ce qu'il vient confirmer la volonté de ne pas représenter l'action ; l'auteur insiste encore davantage, puisqu'il ajoute que cet espace doit simplement « permettre la rencontre des quatre protagonistes qui viennent raconter leur histoire » (CC-10). Dans *Le Chant du Dire-Dire*, la foudre s'abat sur une maison isolée, tuant les parents adoptifs de quatre enfants dont une fille qui est aussi débilitée par l'orage ; plusieurs années plus tard, dans des conditions de vie insalubres, ses frères en font involontairement une bête de cirque. Le titre annonce que le registre est entièrement devenu celui de la parole, éclipsant à la fois les personnages et le lieu, qui n'est tout simplement plus décrit par l'auteur.

L'évolution de la structure des pièces est également liée à leur utilisation du récit et à leur temporalité interne qui n'est plus celle, traditionnellement employée au théâtre, de montrer une action comme si elle se déroulait à l'instant même. *Celle-là* est composée de 24 scènes, toutes titrées, organisées en vertu d'une succession ou d'un montage plutôt que d'un ordre chronologique. D'ailleurs, les indications de l'auteur annoncent une temporalité quadruple : « La parole de la Mère surgit dans les quelques minutes qui précèdent sa mort. Celle du Vieux court sur deux temps, soit pendant la nuit où gît le corps de la Mère au sol, et lors de l'arrivée du Fils. La parole du Fils surgit le troisième jour ; le corps de la Mère n'est plus dans le logis – le Fils se rendra le lendemain à l'enterrement » (C-8). Cela signifie qu'il n'y a que deux temps où le récit et la *mimesis* peuvent véritablement coexister : lorsque le Vieux s'adresse au Fils et lorsque le Fils est seul. Sinon, aucune rencontre n'est possible entre les personnages. C'est sans doute pour cela que Danis ajoute que « la parole des trois personnages se superpose dans certaines scènes, sans qu'ils soient pour autant dans un temps homogène » (C-8). La pièce débute au présent, à l'arrivée du Fils ; dans la première scène, le Vieux parle déjà de « revoir notre vie ensemble » (C-9) ; la scène 2, intitulée justement « L'arrivée », consiste en une seule phrase du Fils : « J'entre dans le logis de la même senteur de quand j'étais haut comme un petit arbre de pommes rouges » (C-10). La prédominance du passé est donc établie, et le glissement peut s'opérer dès le début de la scène 3 : le Fils, regardant une photo, dit : « Je pense à ma mère » (C-11). Il se met à raconter les événements immortalisés par la photo et termine la scène en disant : « Et clic, pendant une seconde on était pris dans le Kodak, nous trois, à jouer à l'ours glacé, à rester figés comme dans une

---

2. Dorénavant les renvois à cette œuvre seront signalés par la seule mention CC- suivie du numéro de page.

tombe. Un souvenir brusque » (C-11). La suite de la pièce consistera en une série de photos présentées par chacun des personnages. Ces images mises en mots, ces *flash-backs* racontés, permettront au spectateur de tout comprendre, grâce à des récits qui peuvent de prime abord sembler lacunaires, mais qui ne sont elliptiques que dans leur rythme, hoquetant parfois pour mieux reprendre, d'où le parallèle avec le *flash* de l'appareil photo : « Ça s'allumait, puis ça s'éteignait » (C-9).

Dès lors, le récit occupera presque entièrement la scène. Il est souvent au passé, et parfois au présent. Un récit peut aussi débiter à l'imparfait : « La neige du soir me faisait avancer. Je courais dans l'hiver qui était en neige tout autour », pour ensuite se rapprocher par le biais du passé composé – « Mon corps est entré dans l'hôpital » – et, enfin, sans plus de transition, se poursuivre au présent de l'indicatif : « Je crie, je crie : "Maman, Maman" » (C-34). Le mouvement suivant serait sans doute de poursuivre la scène dans la *mimesis*, mais cette tentation ne sera explorée que dans les pièces ultérieures. Dans une des rares scènes du passé qui semblent être « rejouées », « La lune cassée », il est indiqué que les personnages « sont entraînés dans un mouvement circulaire qui évoque la transe » (C-55) ; ainsi, l'auteur rappelle que les acteurs ne peuvent transformer le récit en *mimesis*, puisque les temporalités respectives de leur personnage ne coïncident pas. En fait, une lecture attentive montre que la Mère rejoue la scène – « Arrête de jouer.° Tais-toi, tais-toi.° Attends que j't'attrape.° Reviens » (C-59), – que le Fils la rejoue en partie et fait aussi le récit de ses pensées – « Un jour, de ma main, que je disais toujours, j'allais toucher à la lune. C'est pas plus gros qu'un vingt-cinq cennes une lune » (C-57) –, et que le Vieux tente de s'expliquer ce qui s'est passé – « Je n'ai pas compris. Dans ma tête, ça ne rentre pas » (C-58). La scène devient une convergence de souvenirs provoquée par la succession de récits, et c'est en raison de cela qu'elle peut échapper à la narration. D'ailleurs, à la fin de la pièce, lorsque le récit a dévoilé l'ensemble de l'histoire, le glissement peut s'opérer en sens inverse : du passé du récit on revient au présent de la représentation, après que le Vieux eut justifié la structure tout entière de l'œuvre en disant : « On a vécu° dans des moments différents » (C-86). La dernière scène, intitulée avec à-propos « Le retour », est réservée au Fils, puisque sa parole est celle qui se situe au plus près de l'immédiat. Il dit d'abord : « Je suis venu voir celle-là, ma mère morte, une photo du passé couchée dans un lit avec une porte pour la cacher dans la terre » ; toutefois, il clôt la pièce avec un présent ferme, sans ambiguïté : « Aujourd'hui, c'est moi qui habite ici, ici » (C-88).

Au moins y a-t-il, dans *Celle-là*, un présent qui enserme le récit. Dans *Cendres de cailloux*, cette référence au présent n'existe pour ainsi dire plus. Les 39 épisodes qui composent la pièce – l'appellation de scène ayant complètement disparu – ne sont plus justifiés par un événement concret (par exemple, l'arrivée du Fils dans *Celle-là*). L'auteur est assez catégorique : « Au début de l'histoire, le drame a déjà eu lieu » (CC-10). Bien entendu, il y a ici deux interprétations possibles, puisque le terme « histoire » peut porter à confusion ; en effet, l'auteur pourrait vouloir indiquer qu'au début des événements de la pièce le viol initial, le facteur déterminant des événements, a déjà eu lieu. Mais cela semble trop simple, et la préoccupation de Danis pour la forme ne se satisfait pas aisément d'aussi peu. Il semble plutôt qu'il faille croire qu'au début de la pièce l'histoire s'est déjà déroulée. Il ne reste plus qu'à en faire le récit. Cette reformulation paraît justifiée, puisque la pièce débute sans mise en situation : « On était en train de faire la peau de la Thibodeau » (CC-11) ; et c'est justement ce qui fait de *Cendres de cailloux* la pièce la plus narrative des trois pièces que j'ai retenues.

Il y a bien quelques moments « rejoués » dans *Cendres de cailloux*, mais ils sont rares et toujours soumis au récit qui les encadre. Les personnages peuvent se citer eux-mêmes ou reproduire un dialogue, mais ces transpositions du passé sont généralement accompagnées de phrases telles que : « C'est comme ça que mon père me parlait » (CC-17). Comme dans la pièce précédente, les récits ne sont pas tous au passé ; non seulement l'alternance du passé au présent se fait-elle tout naturellement, mais il y a même un récit au futur. Dans l'épisode « Un chien pas de médaille », Coco décrit les événements d'un soir comme s'ils étaient à venir dans l'histoire, en dépit de leur précision et de leur portée – en plus du fait que rien n'est à venir, puisque l'histoire est terminée – qui montrent bien qu'ils se sont déjà déroulés : ce récit au futur qui couvre trois pages est conclu par : « J'en mourrai pas, Shirley !<sup>9</sup> Le surlendemain, j'vas être mieux » (CC-48) ; outre le caractère méticuleux de la description des événements, il semble que le temps de convalescence soit à la mesure de l'expérience et non pas de l'éventualité.

Cette liberté temporelle permet aussi l'ajout de certaines répliques qui semblent appartenir à la *mimesis*, mais qui ne viennent que ponctuer le récit en cours d'un petit effet scénique, comme lorsque Coco s'écrie : « Shirley ! T'as-tu-vu ? », au beau milieu de l'épisode « Danse macabre I » (CC-13). Par contre, elles annoncent la possibilité de scènes rejouées ; c'est ce que

font aussi des épisodes comme « La rencontre manquée », dans lequel les récits se succèdent sans se croiser. La rencontre ne sera réussie que dans l'épisode qui porte justement le titre « Une rencontre réussie » : il débute par le récit de Clermont, mais Shirley vient y jouer son propre rôle, ce qui permet de brefs échanges entre eux ; cette transition mène alors à un dialogue de près de trois pages entre Shirley et Coco, qui s'ouvre sur « Shirley ! J'm'en crisse de ton amourachage », dégénère en un affrontement véritable, pour se conclure par « Maudite gueule de chien sale », hurlé sans équivoque à l'interlocuteur (CC-105-107). Deux autres moments relèvent de cette *mimesis* relativisée : l'épisode « Un territoire privé », le seul qui pourrait à la rigueur être qualifié de « scène » ; et six répliques entre guillemets de l'épisode « La poussière éternelle » qui pourraient être jouées comme une partie de scène si elles n'étaient entrecoupées, entre la cinquième et la sixième, de la phrase « Ma respiration est restée bloquée » (CC-60), rappel du récit dans lequel elles s'insèrent.

La technique de l'insertion du jeu dans la narration est à la base de la structure du *Chant du Dire-Dire*. Contrairement à ce que son titre pourrait laisser entendre, cette pièce est la plus mimétique des œuvres de Danis. Mais la soumission au récit n'en est que plus totale, puisque la parole est le fondement de l'ensemble : plus de scènes, plus d'épisodes, et 21 « Dire ». La mise en mots a préséance sur le jeu : dès le premier « Dire », la mise en situation se fait toujours par un récit. De plus, toutes les actions qui requièrent de l'espace sont narrées ; c'est le cas aussi des affrontements, qui non seulement requièrent de l'espace mais aussi de la violence. Des répliques comme « Je le tuais. Le sang continuait de couler dans son cou » (Danis, 1996 : 60<sup>3</sup>) – alors que les réactions des autres personnages montrent bien que la scène est jouée – confirment le fait que, dans cette pièce, la délimitation temporelle entre récit et *mimesis* s'est presque complètement estompée : ils sont imbriqués l'un dans l'autre à un point tel qu'il serait illusoire de chercher à les séparer. Cette implosion de la temporalité permet aussi à Fred-Gilles de rapporter un dialogue entre ses frères en nommant les intervenants tour à tour, comme le font les auteurs de roman : « William, allant se coucher directement, lui rétorque : Va chier. Et Rock : C'est ça » (CDD-41-42), et ainsi de suite. Elle permet aussi le « Dire : Sans parole », fait uniquement de didascalies et du chant de Noéma, qui peut être joué mais

---

3. Dorénavant les renvois à cette œuvre seront signalés par la seule mention CDD- suivie du numéro de page.

qui pourrait aussi, selon les indications de l'auteur, être « utilisé comme texte pour Rock » (CDD-10).

La conversion du personnage en narrateur est de toute façon inévitable, quelle que soit l'option choisie pour le « Dire : Sans parole ». Elle est imposée par le fait que les personnages du *Chant du Dire-Dire* entament chacun de leurs récits à la troisième personne, se nommant eux-mêmes, comme s'ils se décrivaient froidement de l'extérieur. La distance établie entre le corps et la parole réduit leur caractérisation psychologique, faisant d'eux des personnages dépossédés d'individualité véritable : souvent, dans le discours, les registres sont si semblables que seuls les gestes posés permettent d'identifier le narrateur. L'utilisation du récit est donc intrinsèquement liée au statut du personnage, puisqu'elle le transforme. La réduction de la caractérisation au profit de la parole est particulièrement marquée dans le *Chant du Dire-Dire*, et ce dès cette phrase quelque peu énigmatique qui précède la liste des personnages : « Loin de tout regard, de tout bruit, de toute parole prononcée, loin au-dedans de son corps, plongé dans le silence du silence, l'être peut secrètement s'unir à son âme-étant pour atteindre une indifférence à la vie et à la mort, afin de laisser monter en son corps, la pureté » (CDD-10).

### Donner la parole aux « corps de poussière »

Il faut dire que la réclusion, le retrait vers l'intérieur est caractéristique de tous les personnages de Danis ; cette distance à la fois temporelle et psychologique par rapport aux événements passés ajoute au caractère mystérieux, voire fantomatique de ces êtres que la parole rend parfois presque désincarnés. D'ailleurs, peu des personnages-narrateurs ont évolué de la fin de l'histoire au début de la pièce. Dans *Celle-là*, l'auteur avait encore un souci de donner un présent et même un futur à ses personnages : le Fils et le Vieux se rendront le lendemain à l'enterrement. Par contre, le Vieux, dans sa double temporalité, est aussi figé dans cette nuit où il a trouvé le corps de la Mère ; elle est également figée dans les derniers moments de son agonie, puisqu'elle présente ses récits comme autant de « visions dans ma tête de presque morte » (C-18). Cette temporalité prend fin dans l'avant-dernière scène de la pièce, « Partance », lorsqu'elle dit : « Oui c'est ça, je pars seule la tête haute.° Ça devra me suffire, je suppose » (C-86-87). Toutefois, son départ ne lui permet pas de rejoindre le présent : même si l'actrice sort de scène devant les spectateurs, le corps de la Mère a quitté le logis avant l'arrivée du Fils.

La préoccupation du présent disparaît dans *Cendres de cailloux* : de tous les personnages, seule Pascale semble marquer le passage du temps. Non pas que son rapport temporel aux événements de l'histoire soit toujours clair : dans une même scène, sans transition, elle déclare d'abord : « Hier, c'était ma fête, le 23 août.° Onze ans » (CC-17), puis : « J'ai dix-huit ans » (CC-20). Cette confusion créée au sujet de son âge – elle dira ailleurs avoir quatorze ans – sème le doute quant à son évolution, puisque le récit la retient inlassablement. Ce n'est que vers la fin de la pièce, lorsqu'elle déclare : « J'ai dix-huit ans maintenant.° Je pars ailleurs » (CC-122) que le poids du passé peut se lever. L'anamnèse seule ne suffit donc pas à la libération, comme en témoigne le personnage de Shirley, qui semble avoir pris une distance par rapport aux événements, mais qui demeure figé dans les derniers moments du drame. Néanmoins, ces deux personnages sont en état de raconter leur histoire ; il n'en va pas de même pour Clermont, rendu fou par les événements. Comme le dit Pascale : « Il ne s'est jamais relevé.° Perdu en lui, absent du monde » (CC-122). Le récit de Clermont émerge en fait d'une temporalité abstraite, puisque son personnage n'existe plus dans l'état où il est joué devant le public ; les quelques instances où une *mimesis* semble s'instaurer ne sont que des effets scéniques et non des rencontres véritables : lorsque Shirley touche Clermont ou que ce dernier s'adresse à Pascale, il n'y a aucune explication temporelle possible, sinon la tentative de concrétiser visuellement le récit en cours. Par contre, il semble que seul cet état de folie puisse lui permettre d'affronter le passé, comme si la folie contribuait à l'instauration d'une parole détachée de la *mimesis*, de la vraisemblance et, même, de la logique discursive. Encore une fois, la parole éclipse le personnage, faisant primer la forme sur l'intention psychologique.

L'incongruité temporelle privilégiant la parole ne fait que s'accroître dans le personnage de Coco. Il apparaît d'abord comme le plus ancré dans le présent de la représentation, puisque c'est à lui que reviennent les épisodes qui constituent le lien le plus direct avec le temps de la *mimesis* : l'épisode « J'haïs », qui est composé d'une litanie sur la haine, puis de l'exposition de ses sentiments envers Shirley dans un présent irrévocable – « Shirley, je l'aime » (CC-73) – ; les épisodes portant sur des photos qu'il tient dans ses mains et qu'il commente – « Ces photos-là° celles que je montre » (CC-28) – dans de rares moments d'action, aussi réduite soit-elle. Mais il y a aussi le fait que ses interventions s'inscrivent souvent dans une continuité temporelle ; il dira, par exemple, « J'vis dans mon p'tit deux et

demie » (CC-22) ou, encore, « À la lumière du printemps° je redeviens enfant » (CC-83). Il n'est pas certain que le spectateur ou le lecteur remarquera la petite phrase de l'épisode « Le Mystère de la joie » dans laquelle Coco dit que « L'au-delà de la mort° c'est pas un mystère » (CC-83) ; et pourtant, c'est elle qui contient en essence la clef de son personnage : Coco est mort à la fin de l'histoire. Sa mort sera racontée par lui-même puis illustrée selon les indications de l'auteur – « Coco se tire une balle dans la tête.° Un très long silence » (CC-117) –, dans une structure qui n'est pas sans annoncer celle du *Chant du Dire-Dire*. Mieux encore, Coco fera le récit de son propre enterrement, montrant bien que s'il n'appartient plus à aucune temporalité, il les transcende toutes.

La voix d'outre-tombe, puisque c'est bien de cela qu'il s'agit, devient exclusive et toute-puissante dans *Le Chant du Dire-Dire*. L'émergence de la parole semble venir du néant, et c'est elle qui permet à son tour l'émergence des personnages. Par conséquent, il n'est pas étonnant que le premier « Dire » porte le titre « Émerger pour le temps des partages ». D'une seule voix, les trois frères annoncent leur renaissance : « Doucement, ils ont ouvert leur bouche » (CDD-11) ; la parole, symbolisée par le jeu du « Dire-Dire », est à l'origine de toute chose. Cette voix commune est en quelque sorte la caractérisation de la parole originelle, une entité en soi qui préside à l'individualisation des personnages, ce qui explique qu'elle est d'abord à la troisième personne du pluriel. Elle reviendra à quelques reprises au cours de la pièce, pour marquer le passage du temps dans l'évolution de ces personnages qui se disent « reliés-soudés ». S'il n'est pas encore clair pour le spectateur que ces personnages ne sont que des spectres, le dernier « Dire » le confirmera sans équivoque, à travers les événements racontés ; surtout, ce dernier « Dire » voit la narration à la troisième personne prendre de plus en plus de place, et les instances de voix commune devenir de plus en plus fréquentes – quatre en autant de pages. Les personnages redeviennent une entité unique, dans un processus qui inverse le mouvement qui les a vu naître : au début il n'y avait rien, puis il y a eu l'émergence de la parole, puis de la parole est née une entité parlante, et cette entité s'est divisée en trois personnages ; à la fin, les trois personnages perdent leurs caractéristiques propres pour être à nouveau soudés en une seule entité, puis cette entité se réduit à la parole, et enfin la parole s'éteint. C'est pour cela que la dernière réplique de la pièce se lit, presque inévitablement : « Brusquement, ils se sont coupé la langue » (CDD-88). Leur récit terminé, ils retournent dans le « silence du silence ». La parole a enfin pris le rôle

précédemment attribué aux photographies : celui de créer, dans les mots de Coco, « des visages sur papier<sup>o</sup> pour un corps de poussière » (CDD-124).

### Raconter « pour la suite du monde »

L'image du papier s'accorde bien à la lecture des pièces, quoiqu'elle demeure aléatoire dans le cadre de la représentation. En effet, la double énonciation inhérente au texte théâtral est flouée dans les pièces de Danis : les récits des personnages ne s'adressent à personne. Cette surcharge langagière, conceptuelle et stylisée, ne propose aucun interlocuteur. Les pièces ressemblent à des partitions musicales, avec leur rythme interne, leurs effets polyphoniques ou choraux. Les narrateurs en sont les instruments, et s'ils semblent se répondre, ce n'est pas dans le cadre d'un acte de parole fonctionnel mais bien esthétique. Que les récits soient autant d'actes locutoires ne fait aucun doute : leur beauté savamment construite est un éloquent témoignage de la volonté des personnages de s'exprimer par le biais d'une langue structurée. Mais dès qu'on tente d'attribuer à ces textes une fonction illocutoire, en prêtant aux personnages l'intention d'être entendus et compris, on se heurte à l'irréfutable absence de locutaire. Il y a bien entendu des exceptions : lorsque le Vieux de *Celle-là* s'adresse au Fils, notamment. Par contre, dès qu'il s'adresse au corps de la Mère, il n'est plus possible de parler d'acte illocutoire. De même, les temporalités superposées ne permettent pas d'attribuer cette fonction aux paroles que la Mère adresse en apparence au Fils : elle ne s'adresse qu'à un mirage qu'elle reconnaît comme tel à plusieurs reprises : « J'aimerais tellement ça que tu sois là, pour vrai » (C-12), « Même là, je l'sais que t'es pas là » (C-18). Si l'on considère qu'un interlocuteur imaginaire peut se substituer à un interlocuteur réel – surtout dans un système temporel aussi complexe –, l'acte illocutoire peut s'accomplir ; mais on se heurte au même problème lorsque la parole se veut perlocutoire, c'est-à-dire cherchant à provoquer une réaction ou un changement chez l'interlocuteur. Dès la première réplique à caractère perlocutoire de la Mère, « Viens que j'te prenne », la didascalie « Il ne bouge pas » (C-12) réduit son acte de parole à un acte au mieux illocutoire<sup>4</sup>. L'imperturbabilité du Fils sera d'ailleurs rigoureusement maintenue tout au long de la pièce.

4. On se référera à l'article « Narration et actes de parole dans le texte dramatique », dans lequel Jeannette Laillou Savona (1980) délaïsse le premier modèle de J. L. Austin – constatif et performatif – pour adapter le second, enrichi par John Searle, au texte théâtral.

*Cendres de cailloux* lance un défi semblable, car même lorsque Coco termine son dernier récit et tente une communication directe en disant : « Heille ! Pascale ! Danse !° Danse, danse avec la vie ! » (CC-125), la temporalité se dresse à nouveau entre les personnages ; et s'il est joli que Pascale soit la dernière à quitter la scène, il ne faut pas nécessairement y voir une preuve de ses capacités médiumniques. En fait, seules les scènes rejouées peuvent se réclamer des fonctions illocutoires et perlocutoires ; c'est pourquoi le *Chant du Dire-Dire*, malgré sa soumission au récit, offre la plus grande variété d'actes de parole. Des phrases comme « Fred-Gilles, espèce de pâmé, enlève la nappe de sur la tête de ta sœur » (CDD-61) ou « William, va serrer la bière » (CDD-57) sont nettement plus faciles à catégoriser que celle où Fred-Gilles déclare, par exemple : « Fred-Gilles avait dit à William les recommandations de Rock » (CDD-24). De là à dire que les récits s'adressent tout simplement au spectateur, il n'y a qu'un pas.

Pourtant, ce serait faire preuve d'une trop grande foi en la nature intrinsèquement théâtrale des pièces de Danis. Le récit théâtral traditionnel se définit justement par sa fonction illocutoire : il informe, ce qui implique qu'il est reçu. Si l'interlocuteur choisi était effectivement le spectateur, la fonction illocutoire serait sauvée ; cependant, il n'y a aucun signe explicite du public dans les pièces de Danis. À aucun moment les personnages ne dirigent leurs propos vers un auditeur extérieur. Cela signifie donc que le Fils, puis tous les personnages des autres pièces parlent tout seuls, dans un mouvement de confession qui n'a rien de spontané. De plus, leur justification est toujours personnelle ; la Mère dit : « Les choses, faut que ça finisse par sortir° sinon on meurt avec » (C-23), Shirley aurait voulu « vivre autre chose » (CC-84), et Coco déclare : « Je cherche un rêve° un rêve que je pourrais m'inventer° une fois pour toutes » (CC-90). Les trois frères Durant font bien leur récit « pour la suite du monde » (CDD-88), mais personne n'est désigné pour le recevoir, tout comme le Fils et Coco montrent des photos sans jamais préciser à qui. Les récits des pièces de Danis sont, foncièrement, des actes purement locutoires, scéniques par décret plutôt que par nature.

\* \* \*

Les pièces de Danis n'en sont pas moins réussies pour autant. Quoi qu'il en soit, elles vont à l'encontre de l'utilisation canonique du récit, telle qu'inspirée d'Aristote, établie par le classicisme et résumée ainsi par

Racine : « Une des règles du théâtre est de ne mettre en récit que les choses qui ne peuvent se passer en action » (cité dans Pavis, 1996 : 294). De fait, lorsque le récit devient prépondérant, tous les principes fondateurs du théâtre sont remis en question : la scène n'est plus qu'accessoire, le personnage se mue en narrateur, et la parole perd de sa spécificité. Dans le théâtre de Marguerite Duras, déjà, il y avait de ces personnages fantômes que seule la parole pouvait tirer des limbes ; mais c'est surtout avec des auteurs tels Koltès ou Minyana que le récit a été transformé en point d'appui de toute la structure dramatique. On doit alors s'interroger sur les motifs de cette tendance, qui n'est peut-être qu'une mode, comme en témoignerait l'abandon graduel, chez Danis, de longs passages narratifs.

On peut se demander s'il ne s'agit pas d'une nouvelle façon de repenser le sujet dont le théâtre de l'Absurde avait signé la mort psychologique. Cette soumission de l'être à la parole peut être perçue comme le prolongement de la recherche d'un autre statut pour le personnage de théâtre. Peut-être Danis offre-t-il lui-même une part de réponse lorsqu'il décrit le personnage de Noéma, dans *Le Chant du Dire-Dire* : « Que Noéma soit visible ou non sur la scène, selon les choix artistiques requis par la mise en scène, il est nécessaire que l'on sente qu'elle est bien vivante dans le sens du souffle, bien en chair dans le sens d'être humain, bien attentive dans le sens d'une réelle présence » (CDD-10) ? Ainsi donc, le corps et la présence sont dissociés, au même titre que la parole et l'histoire. La folie et la mort font naître une partition textuelle libérée de toute caractérisation et, par extension, de toute intention psychologique explicite. Dès lors, le théâtre ne peut plus se définir uniquement par la *mimesis* aristotélicienne : les comédiens, aux prises avec une composition vocale et non fictive, doivent travailler dans l'intangible afin de composer ce qu'on pourrait appeler une intonation du texte, à défaut d'une interprétation. Peut-être faudrait-il alors réviser la hiérarchie des composantes théâtrales afin que l'action ne règne plus en maître, afin qu'elle laisse plutôt une place à la vie, au souffle, à l'être humain et à la présence ?

*Boursière du Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) du Canada, Nadine Desrochers prépare une thèse, à l'Université d'Ottawa, sur le récit dans le théâtre contemporain. Comédienne, elle a joué, entre autres, dans Narcisse de Robert Marinier, au Centre national des Arts, et dans L'homme effacé, de Michel Ouellette, au Théâtre du Nouvel-Ontario. Elle a également occupé le poste de chroniqueuse culturelle de l'émission Le weekend à l'antenne de Radio-Canada (Ottawa), pendant deux ans.*

## Bibliographie

- CAHIERS DE THÉÂTRE JEU (1994), « Dramaturgies » (dossier consacré à Daniel Danis), n° 70 (mars), p. 98-119.
- DANIS, Daniel (1992), *Cendres de cailloux*, Montréal/Paris, Leméac/Actes Sud.
- DANIS, Daniel (1993), *Celle-là*, Montréal, Leméac.
- DANIS, Daniel (1996), *Le Chant du Dire-Dire*, Paris, Théâtre Ouvert.
- DORT, Bernard (1988), *La représentation émancipée*, Paris, Actes Sud.
- GENETTE, Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil.
- GENETTE, Gérard (1983), *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil.
- LAILLOU SAVONA, Jeannette (1980), « Narration et actes de parole dans le texte dramatique », *Études littéraires*, vol. 13, n° 3, p. 471-491.
- LESAGE, Marie-Christine (1996), « Archipels de mémoire. L'œuvre de Daniel Danis », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 78, p. 79-89.
- MAREST, Étienne (1987), « Le théâtre contaminé par la narration », *Théâtre/Public*, n° 74, p. 32-33.
- MOSS, Jane (1997), « Larry Tremblay et la dramaturgie de la parole », *L'Annuaire théâtral*, n° 21 (printemps), p. 62-83.
- PAVIS, Patrice (1996), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod.
- ROBERT, Lucie (1996), « Les revenants », *Voix et images*, n° 64, p. 159-167.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (1981), *L'avenir du drame*, Lausanne, Éditions de l'Aire.
- SCHLOKER, Georges (1994), « La parole affolée », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 72 (septembre), p. 104-108.
- UBERSFELD, Anne (1982), *Lire le théâtre*, Paris, Messidor/Éditions sociales.

Chiara Lespérance

# *The Dragonfly of Chicoutimi:* une interprétation micropsychanalytique<sup>1</sup>

**L**e présent article a pour objet de commenter la pièce *The Dragonfly of Chicoutimi*, de Larry Tremblay, en utilisant un code particulier, celui de la micropsychanalyse<sup>2</sup>, méthode d'investigation du psychisme caractérisée par l'étude du microdétail. On peut voir, dans le monologue de Gaston Talbot, une analogie de la séance d'analyse. L'analysé, ici le personnage, associe librement ses pensées et ses émotions, écouté et soutenu par l'attention neutre de l'analyste, ici le spectateur dans son fauteuil. Cette pièce, où chaque mot est surdéterminé, continue à me parler. À travers des images à la fois simples et fortes, l'auteur rejoint intuitivement nos vécus inconscients, et je ne suis pas étonnée des émotions que cette pièce a suscitées. J'ai donc entrepris de travailler ce texte un peu comme on travaille sur un rêve pendant une séance d'analyse : un rêve est là pour nous indiquer le chemin.

---

1. Une première version de cet article a été publiée en italien (Lespérance, 1997).

2. La micropsychanalyse, développée par Silvio Fanti dès 1953 dans le prolongement de la psychanalyse freudienne, se définit comme une « étude du psychisme dépassant l'inconscient et appréhendant l'homme jusque dans son contexte énergétique et son vide constitutif » (Fanti, Codoni et Lysek, 1983 : 19).

Un homme s'enferme, de longues années, dans un mutisme sans faille. Un matin, à la sortie d'un cauchemar, il retrouve la parole. Or, pour ce francophone le rêve libérateur s'est manifesté en anglais. Seul sur la scène, Gaston Talbot entreprend un monologue à travers lequel il essaie de reconstruire sa propre image et de trouver un contact avec la réalité extérieure.

Cette pièce de théâtre, présentée à Rome le 10 février 1997, et admirablement jouée par Jean-Louis Millette, je l'ai écoutée en y projetant ma propre expérience micropsychanalytique au-delà des réflexions politiques qu'elle a tendance à susciter au Québec. Le souvenir d'un long voyage vers Chicoutimi, et de là toujours plus au Nord, m'a poussée à écrire ces lignes, « to keep in touch<sup>3</sup> » (Tremblay, 1995 : 11-12<sup>4</sup>), comme le répète plusieurs fois Gaston Talbot. Il faut avoir parcouru ces grands espaces de forêts, de lacs et de rivières pour connaître l'attraction et le désir de fusion qu'ils suscitent, en même temps que la répulsion et le besoin de revenir en des lieux habités, pour apprécier le personnage si attachant que Tremblay a créé.

J'ai lu l'œuvre du dramaturge québécois comme une représentation de l'identification à l'agresseur, qui se manifeste par l'appropriation, de la part d'un francophone, de la langue de ceux qui détiennent le pouvoir : l'anglais. Cette identification par le biais de la langue permet le déplacement d'une situation de faiblesse à une situation de force, déplacement évoqué dans la puissance du mot « dragonfly », en contraste avec la délicatesse et la légèreté du même mot en français : « libellule ». En s'appropriant un élément de la puissance de l'agresseur, on acquiert sa force.

Le rêve de Gaston Talbot fait toutefois pénétrer dans une dimension bien plus profonde par rapport à ce que l'on entend généralement par identification à l'agresseur (Laplanche et Pontalis, 1984 : 190). En effet, j'y ai perçu une symbolisation de la guerre utérine et du stade initiatique<sup>5</sup>. Le

3. Les citations resteront en anglais puisque, comme l'écrit Paul Lefebvre, dans sa postface au texte : « Cette pièce est écrite en anglais. En fait, elle est écrite en français, mais avec des mots anglais » (Tremblay, 1995 : 58).

4. Dorénavant les renvois à cette œuvre seront signalés par la seule mention DC- suivie du numéro de la page.

5. « Guerre utérine : de la fécondation à la naissance, l'embryon-fœtus confronte son agressivité idéenne et phylogénétique aux attaques et réactions agressives de la mère » (Fanti, Codoni et Lysek, 1983 : 203). « Stade initiatique : le fœtus participe synaptiquement à l'agressivité-sexualité de sa mère et établit ainsi ses premières connexions co-pulsionnelles et structurations psychobiologiques » (p. 213).

rêve, grâce à sa matrice intra-utérine, devient le médiateur entre le vécu traumatique de la mort de l'ami Pierre, survenue à l'adolescence, et le rapport conflictuel avec la mère à un stade très précoce. Ainsi le rêve permettra au protagoniste de sortir d'un silence psychotique et de se réconcilier avec lui-même.

La langue de la pièce est d'ailleurs bien proche du type de langage qui apparaît dans une séance d'analyse. Le passage d'une langue à une autre, qui redonne la parole à Gaston, pourrait être une métaphore de la transformation qui s'opère pendant une séance, lorsque les mots prennent d'autres intonations, que les phrases s'appauvrissent, se contredisent, perdent leur ponctuation, fluctuent, restent parfois en suspens, un peu comme l'anglais à la fois pauvre et poétique de Gaston, qui lui permet enfin de dire sa vérité, de la dire grâce à un nouveau contexte, représenté par ce rêve en anglais. D'autre part, la mise en scène reproduit presque un cabinet d'analyste : une pièce dépouillée, au centre de laquelle est placé un fauteuil et, sur le côté gauche, une table avec un miroir et une chaise.

### Identification à l'agresseur

Au début de la pièce, Gaston Talbot parle de lui, raconte sa vie d'une manière idyllique, il fait preuve de ses bons sentiments, de son désir :

really what I'm looking for in life  
is to keep in touch (DC-11).

Il décrit son enfance comme « a big success » (DC-14). Il reprend son récit, et l'image de l'ami Pierre surgit dans sa mémoire, leurs jeux au bord de la rivière aux Roches, près de la forêt, un jour de juillet. Mais à partir de ces souvenirs de jeunesse, il revient rapidement au moment présent, à ses cheveux blancs, à son corps d'aujourd'hui :

my body is a total ruin  
but the river rivière aux Roches still flows in my veins  
[...]  
I hear inside my body  
not the water  
but the rocks of the river rivière aux Roches  
[...]

as you can observe  
my body is full of surprises full full full (DC-17-18).

Voilà un premier aveu : son corps (ou serait-ce plutôt son esprit ?) est plein de surprises. Déjà tout change de sens. L'affirmation d'avoir beaucoup voyagé est démentie ; son enfance n'a pas été un succès, au contraire :

I felt so depressed  
that all I wanted was to go back to sleep (DC-18).

Il rêvait beaucoup, mais il faisait des cauchemars<sup>6</sup>.

La description de son ami (celui qui est *dumb*, qui joue le rôle de l'Indien, qui est de peu son aîné, dont le père boit, et qui rit nu dans l'eau de la rivière) n'est qu'une projection de lui-même. Nous l'apprendrons par la suite. Gaston Talbot s'identifie à Pierre Gagnon, dont le père était Anglais, comme il le révèle après avoir terminé le récit du rêve. Il avoue donc que Pierre était le cow-boy et lui-même l'Indien, et qu'il s'était dévêtu, obéissant aux ordres que l'ami lui donnait en anglais :

Pierre Gagnon-Connally asks me to be his horse  
I say yes  
[...]  
Get rid of your clothes  
Yes sir (DC-48-49).

Et pourtant :

I don't know English  
but on that hot sunny day of July  
every word which comes  
from the mouth of Pierre Gagnon-Connally  
is clearly understandable (DC-49).

---

6. Voir l'intéressant article « À propos du cauchemar », où Véronique Caillat (1997) examine le cauchemar post-traumatique et formule l'hypothèse que ses racines se trouveraient dans des microtraumatismes utérins.

Le mystère plane toujours sur les événements entourant la mort de Pierre. S'agit-il d'un accident ou a-t-il été tué par Gaston ? La description finale laisse entrevoir une histoire d'amour homosexuel, une histoire d'amour sado-masochiste, où l'agressé, Gaston, se transforme en agresseur, alors que la scène se fixe dans ce geste désespéré de sauver l'ami et de le tuer en même temps :

I touch his body  
 I feel his life  
 I do a mouth-to-mouth  
 I see so close his face  
 I can't handle it  
 I take his head with my hands  
 and crush it on the rocks (DC-51-52).

Gaston projette ce qu'il méprise en lui, tout en s'appropriant des qualités de son ami, afin d'agir à son tour sur la réalité qui l'opprime. Au début de la pièce, Gaston dit :

a child came into the forest  
 walked under the branches of the trees  
 but a man came out  
 with in his brain a vision a clear idea of his future  
 of what he had to do for the sake of his destiny (DC-14).

La forêt, on le sait, est un lieu d'initiation, un lieu de métamorphoses et de renversements : dans *The Dragonfly of Chicoutimi*, elle figure le moment où les destins pourront s'entrecroiser.

Dans un de ses cours, Nicola Peluffo remarquait que l'identification a un but défensif qui permet à l'individu de s'adapter à une situation qui lui est imposée de l'extérieur. Il donnait un exemple pour le moins pertinent en regard du contexte général de la pièce de Tremblay :

Supposons que l'un de nous se trouve dans un pays où l'on parle une autre langue. Si vous disposez de moyens illimités, vous pouvez vous moquer du milieu qui vous propose des stimulus inhabituels : vous pouvez louer une chambre d'hôtel, recourir aux services d'un interprète quand vous sortez. Mais si

un jour vous vous retrouvez seul, sans ces moyens qui vous permettent d'agir, vous êtes obligé d'absorber quelques qualités du milieu, d'apprendre des mots, par exemple. Ces mots vous serviront comme mécanisme de défense, et vous deviendrez l'autre. Grâce à ces mots vous assumez la qualité de la langue d'un autre, et vous pouvez agir sur une situation avec une qualité dont vous ne pouviez pas faire preuve auparavant<sup>7</sup>.

Ce mécanisme très simple, mais vital, est au fondement du drame du personnage de Tremblay, drame toutefois ancré au plus profond de la personnalité de Gaston, comme nous l'indique le récit du rêve. En effet,

l'essai d'identification est une résonance ou un reflet d'une potentialité qui existe dans la personnalité de base, donc du terrain biopsychique de la personne et dans la situation qui a eu lieu pendant la rencontre entre le terrain biopsychique du sujet et celui de la mère pendant la vie intra-utérine<sup>8</sup>.

L'identification est donc d'abord projection, celle-ci étant la première forme de relation entre un objet interne et le monde ambiant. Grâce à l'introduction, par Fanti, du stade initiatique dans le développement psychosexuel, on peut revoir toute la question de l'identification à l'agresseur. La « synapse foeto-maternelle<sup>9</sup> », telle qu'il la définit, met en acte

---

7. Je transcris librement et traduis cet extrait d'un cours donné à l'Université de Turin, le 8 mars 1984, par Nicola Peluffo, micropsychanalyste, directeur de l'Institut italien de micro-psychanalyse et professeur de psychologie dynamique : « Supponiamo che uno di noi si trovi in un paese dove si parla un'altra lingua, se disponete di mezzi illimitati potete infischiarvi di un ambiente che vi propone degli stimoli inabituali : potete affittare un albergo, servirvi di interpreti quando uscite. Ma se un giorno vi ritrovati soli, senza mezzi che vi permettano di agire, siete costretti ad assorbire qualche qualità dell'ambiente, per esempio imparare delle parole. Queste parole vi serviranno come meccanismo di difesa, e diventate come l'altro. Con queste parole assumete una qualità della lingua di un'altro, e potete agire su una situazione con una qualità che non vi apparteneva prima. »

8. Je me sers à nouveau du cours de Peluffo : « Il tentativo di identificazione è una risonanza o un riflesso di una potenzialità che esiste nella personalità di base, quindi nel terreno biopsichico della persona e nella situazione che si è verificata durante l'incontro tra il terreno biopsichico del soggetto e quello della madre durante la vita intrauterina. »

9. « Synapse foeto-maternelle : les projections-identifications agressives-sexuelles de la mère enchaînent celles que le fœtus utilise pour former son ça-moi-surmoi » (Fanti, Codoni et Lysek, 1983 : 213).

une double identification à l'agresseur – celle de la mère et celle de l'embryon-fœtus – dans une recherche de survie réciproque. Le rêve de Gaston fait bien ressortir cette dynamique.

Dans la synapse fœto-maternelle telle que décrite par Fanti, ce sont les projections-identifications de la mère qui enchaînent celles que le fœtus utilise pour former son psychisme. Or, dans ce mouvement de projections-identifications, l'identification à l'agresseur devient un mécanisme particulier de défense qui, au cours de la gestation, se résout en un « rejet-facilitation ». On sait que, dans les premières phases de la gestation, la mère perçoit l'embryon comme un corps étranger et que l'organisme cherche à s'en débarrasser. C'est grâce à des mécanismes immunitaires spécifiques que l'embryon réussit à s'implanter, en dévorant toutefois la paroi de l'utérus, en agressant à son tour le corps de la mère<sup>10</sup>.

Le rêve, dans la pièce de Tremblay, décrit cette dynamique en mettant en scène certains aspects de la gestation jusqu'à la naissance, spécialement dans le dialogue entre Gaston et sa mère. Elle le rejette : « Go away son of a bitch » (DC-29). Par ailleurs, elle projette sur lui sa propre image :

look at these brown eyes  
my eyes... (DC-33).

---

10. Dans le chapitre « Un caso particolare di trasformazione : la gestazione », de son ouvrage sur la micropsychoanalyse, Peluffo observe, à partir de sa définition de « psychisme comme représentation des processus somatiques », que les fils/filles en général sont poussés à détruire la mère dans le plus profond de leur inconscient : « L'aspetto macroscopico del problema, nella letteratura è trattato dalla parte della madre. Si parla cioè di madre cattiva, di madre assassina etc., in definitiva ciò che è avvertito è che le idee di distruggere la propria madre derivano dalla madre stessa. [...] La mia ipotesi è che i figli (e le madri come figlie e come madri e così via) rivivano il desiderio ambivalente (amore-odio ; trattenere-espellere) che la madre ha nutrito nei loro confronti e che il vissuto psichico della madre non sia altro che la rappresentazione di un processo somatico : la reazione immunitaria » (1976 : 35). Je traduis : « L'aspect macroscopique du problème, dans la littérature, est traité du côté de la mère. On parle de mère méchante, de mère meurtrière, etc., en définitive ce que l'on saisit, c'est que les fantasmes de destruction de sa propre mère dérivent de la mère elle-même. [...] Mon hypothèse, c'est que les fils/filles (et les mères en tant que filles et mères, et ainsi de suite) revivent le désir ambivalent (amour-haine ; garder-expulser) que la mère a nourri à leur égard et que le vécu psychique de la mère n'est rien d'autre que la représentation d'un processus somatique : la réaction immunitaire. »

La mère vit toutefois l'invasion de son fils comme une menace à sa vie :

I gave birth  
to nine sumptuous children  
and Gaston is the jewel of that crown  
which squeezes my head to death (DC-40).

De son côté, Gaston s'identifie à sa mère : « I'm the flesh of your flesh » (DC-39) ; il l'incorpore :

your brain is nothing but  
a tiny ball lost in my brain (DC-41).

Parallèlement, un vécu de mort surgit pour lui : « after all I'm dying » (DC-43). La relation est imprégnée de violence réciproque. Gaston dit à sa mère « I'll kill you » (DC-27), et la mère répond aussi par une tentative de meurtre : « when mum throws the knife » (DC-38). Gaston, après s'être transformé en un « dragonfly », parvient à cet « incestuous meal » (DC-44). La recherche de la fusion, présente dans le désir d'inceste, conduit à la mort tout en permettant de renaître<sup>11</sup>. C'est à ce moment-là que Gaston est expulsé (DC-44) de la cuisine (utérus) à travers le toit, image à laquelle fait suite celle d'une bouteille et celle d'un geyser, nous reconduisant à l'image d'un passage étroit, celle du col de l'utérus. Or, dans le rêve, sortir et entrer sont équivalents. Gaston est expulsé de sa mère, mais en même temps il revient au sein maternel. Grâce au retour à la mère fusionnelle, un équivalent de l'univers, s'accomplit le retour aux origines, au vide (DC-46).

Gaston décrit sa mère dans sa toute-puissance, ce qu'elle est en effet par rapport à l'enfant :

you know the strength  
and the inflexibility of a mother (DC-38).

De là me vient l'idée que le passage à la langue de l'agresseur exprime en réalité une « soumission » à la langue dominante : un déplacement qui reflète la soumission à la mère. Le rêve dans la langue de l'agresseur pose

---

11. Voir à ce sujet les articles « Al di là dell'amor cortese » (Gabriele, 1998) et « Miti » (Caillat, 1998).

une équivalence entre l'anglais, le pouvoir et la mère. Ce retour à la mère a permis à Gaston de faire réapparaître la scène enfouie de la mort de Pierre (presque un souvenir-écran) qui masque une scène beaucoup plus forte et profonde, celle vécue lors de la vie intra-utérine. La libération de la parole qui s'est produite grâce à l'identification à la puissance maternelle permettra à Gaston, à la fin de la pièce, de revenir à une dimension plus réelle, de sortir du vécu de toute-puissance tel qu'expérimenté depuis la fécondation jusqu'aux premiers mois de vie. En chantant, en français, *J'attendrai*, il récupère la réalité de la vie faite d'attente : après avoir vécu l'identification et la « soumission » à l'agresseur, par l'entremise de la langue, il pourra enfin se détacher de la langue/mère et naître à nouveau.

### Le corps à corps avec la mère

Une affirmation ouvre le récit du rêve :

In the dream  
I was a child  
I mean I felt like a child  
with an adult body (DC-19),

affirmation que Gaston répète à plusieurs reprises (DC-20, 21, 24 et 34). Une fois il répètera la même phrase au présent, car le rêve annihile le temps :

As I said  
I'm a child  
with an adult body (DC-34).

Cette formulation renvoie à un processus clé de l'inconscient : puisque nos désirs restent ancrés dans ceux de l'enfance, la difficulté de devenir un adulte autonome sur le plan psychique persiste longtemps, toute notre vie peut-être. Cette image est cristallisée par les pensées de Gaston qui renvoient souvent à l'expérience intra-utérine lorsque « l'enfant » vit à l'intérieur du « corps adulte » de la mère et assure sa survie grâce à lui.

Le fœtus, dans l'interaction psychobiologique avec sa mère<sup>12</sup>, assimile déjà l'expérience d'un corps adulte, c'est-à-dire d'un corps qui a rejoint une

12. Fanti écrit : « Le fœtus est un récepteur ultrasensible de la psychosomatique maternelle et de l'environnement » ([1981] 1988 : 179).

certaine stabilité dans ses possibilités de développement, tandis que le fœtus lui-même est en plein processus de transformation. Le corps de la mère est l'univers de l'embryon-fœtus, un univers vivant, contenu à son tour dans un univers plus vaste. L'image du corps d'adulte dans lequel Gaston se perçoit lui vient de l'expérience sensorielle du corps de sa mère et lui permet d'établir une relation avec cet objet tout en gardant la perception de son identité d'enfant, un être en évolution<sup>13</sup>.

Si nous reprenons les définitions de « guerre utérine », de « stade initiatique » et de « synapse foeto-maternelle », auxquelles j'ai fait brièvement allusion, nous pouvons y retrouver des fragments significatifs du rêve de Gaston. De plus, dans ses associations au-delà de la description du rêve, il introduit une image de femme enceinte dont il voit naître un enfant, enfant qui mangera des *popsicles* dont il pourra recueillir les bâtonnets, pour créer ensuite « ses œuvres d'art » (DC-23), puisque Gaston se définit aussi en tant qu'artiste.

La relation entre Gaston et sa mère apparaît dans le rêve tandis que l'un et l'autre, à tour de rôle, prennent la parole dans la cuisine où la mère prépare un gâteau d'anniversaire pour son fils. L'ambivalence de leurs sentiments les pousse à une relation qui devient sanglante. Gaston ne se reconnaît pas dans son rêve, c'est bien « lui », mais ce « lui » est un autre :

who is looking at me  
with my own face (DC-25).

Il prend peur et s'enfuit vers sa maison, vers sa mère. L'enfant épouvanté appelle sa mère à l'aide, mais elle ferme la porte tandis qu'il la supplie : « look at the flesh of your own flesh » (DC-26). Les métamorphoses se succèdent, les images projetées se transforment : c'est maintenant la tête de Pierre Gagnon qu'il voit sur ses épaules, les *popsicle sticks* se changent en

---

13. Au sujet du concept d'image, voir *Immagine e fotografia* : « L'immagine è la forma che organizza l'insieme di elementi (rappresentazioni ed affetto) provenienti da canali sensoriali diversi, e che rende possibile la percezione della relazione interiore con l'oggetto ; la forma dell'insieme di elementi che permette di riconoscere un oggetto co-pulsionale introiettato » (Peluffo, 1984 : 63). Je traduis : « L'image est la forme qui organise l'ensemble des éléments (représentations et affect) qui proviennent de divers canaux sensoriels et qui rend possible la perception de la relation intérieure avec l'objet ; la forme de l'ensemble des éléments qui permet de reconnaître un objet copulsionnel introjecté. »

pierres (DC-26), des pierres qui se multiplient dans ses mains, en présence du sang (look at the blood° look at the hand° look at the stones – DC-28), alors qu'il hurle

mum mum  
open the fucking door  
I'll kill you (DC-27).

N'y aurait-il pas lieu de voir, dans cette scène et tout au long de la pièce, une métaphore du corps à corps sanglant de la nidation suivi de l'expansion cellulaire qu'on ne peut arrêter? La présence du sang revient à plusieurs reprises (DC-28, 38, 40, 42 et 43) ; en effet, au moment de la nidation, le fœtus se nourrit du sang de la mère. Cette image culmine lorsque Gaston mange le corps de sa mère (DC-44). L'expansion cellulaire surgit à travers l'image de la prolifération des pierres et des *popsicle sticks* (DC-21, 26 et 28). De plus, au cours de la vie intra-utérine, le fœtus enregistre les émotions de sa mère dont les effets peuvent aujourd'hui être vérifiés : Gaston, à plusieurs reprises, parle des battements de son cœur<sup>14</sup> (DC-30, 31, 33, 34, 36 et 45).

Toutefois, la rencontre entre la mère et l'enfant n'est pas toujours possible. Dans la pièce, la mère se défend au point de nier la requête de son enfant :

I don't hear my son  
calling for me outside the door  
I hear nothing  
it's not my dream after all (DC-28),

soulignant ainsi que, pendant la gestation, le rêve de l'enfant n'est pas nécessairement celui de la mère, puisqu'il se développe en parallèle, tout

---

14. « La relation entre l'embryon, appelé fœtus dès le quatrième mois de gestation, et la mère est un corps à corps sanglant. En voici trois illustrations : 1) la nidation, c'est-à-dire l'implantation de l'embryon dans la paroi de l'utérus, est cannibalique et vampirique : pour survivre, l'embryon se nourrit de la mère et en suce le sang ; 2) l'expansion cellulaire de l'embryon est comparable à un cancer que la mère essaie à tout prix de rejeter ; 3) le fœtus est un récepteur ultrasensible contraint à enregistrer la psychobiologie de la mère [...] » (Fanti, Codoni et Lysek, 1983 : 202). Il me semble que ces éléments décrits par Fanti se retrouvent tous dans la pièce de Tremblay.

en y étant étroitement lié<sup>15</sup>. Il peut donc arriver que la rencontre des exigences internes du fœtus et de celles de la mère soit impossible. Si les exigences de l'objet interne de l'enfant ne correspondent pas à celles de l'objet interne de la mère, la situation devient plus ou moins difficile. En effet, il n'y a pas toujours une parenté psychique entre la mère et l'enfant ; c'est alors que les projections réciproques se perdent et que toute communication devient impossible<sup>16</sup>. Une illustration éloquente en est donnée lorsque Gaston propose de démontrer à sa mère qu'il s'agit de son rêve à lui, en lui offrant de deviner le chiffre auquel elle aura pensé. Malheureusement, il n'y arrive pas et il accuse sa mère de penser à plusieurs chiffres à la fois :

how could I catch the number  
if you change your mind every second  
[...]  
and stop to make me confused  
now you are counting  
6 7 8 9 10 11  
that's not fair (DC-43).

La rencontre impossible est représentée sur un mode onirique. Or, le rêve étant lui-même une répétition d'un vécu intra-utérin, on peut induire que cette impossibilité de rencontre se structure déjà au stade de la gestation<sup>17</sup>. Dans le rapport intra-utérin et pendant les premiers mois de vie de l'enfant, le corps de la mère devient la nourriture de l'enfant. Dans la pièce, la mère se décrit elle-même comme nourriture :

my lips are cherries  
my white skin is bread  
my heart is a chocolate cake (DC-31)

15. De plus en plus, des travaux cliniques confirment que le fœtus rêve et qu'une grande partie du caractère et des capacités d'une personne se forment pendant la vie intra-utérine, en même temps que les aspects somatiques de l'individu (voir Nathanielsz, [1992] 1995 : 23).

16. Selon Peluffo, lors d'un cours donné à l'Université de Turin, le 2 mars 1984.

17. Cette difficulté de rencontre a été analysée par Fanti grâce à l'étude des photographies d'une mère et de son nourrisson, ce qui lui a permis d'élaborer le concept de « fausse présence » défini comme une « attitude absente, surtout inconsciente, de la mère pour son nourrisson et camouflant sa rivalité égoïste et jalouse » (Fanti, Codoni et Lysek, 1983 : 203). L'attitude de vexation permanente, sournoise et subtile de la mère réactive le vécu de guerre utérine. Voir à ce sujet *L'homme en micropsychanalyse* (Fanti, [1981] 1988 : 187).

et elle projette sa propre image sur son fils, ce qui lui donne la possibilité de s'identifier à lui, de le reconnaître comme sien grâce à un investissement narcissique :

look at these brown eyes  
 my eyes  
 look at this nose  
 my nose  
 look at this mouth  
 my mouth  
 that's why I put so much love  
 in the chocolate cake  
 son of a bitch (DC-33).

Ce mécanisme de projection-identification permet à la mère, au niveau psychique, de garder l'enfant, de ne pas le rejeter : ce mécanisme est analogue à celui qui se produit au niveau somatique, puisqu'un corps étranger est normalement rejeté par l'organisme, à moins que n'interviennent des mécanismes qui empêchent le rejet.

Peu après, pourtant, la mère ne reconnaît plus son fils :

Who are you  
 you're not my beloved son  
 that nose is not mine  
 those blue eyes  
 are not my brown eyes (DC-37).

Et la mère se met à courir derrière son fils, avec un couteau dans la main, pour le tuer. Cette description nous renvoie peut-être à une représentation originaire d'une scène primitive, mais toujours intra-utérine, celle où le fœtus subit, dans le sac amniotique, les assauts du père qui pénètre la mère (Fanti, [1981] 1988 : 181) :

When the knife thrown by mum  
 transpierced my chest  
 fixing my body on the yellow wall of the kitchen  
 it was impossible for me to escape  
 the sensation and the idea

I was nothing but  
a dragonfly fixed on a wall by a pin (DC-39).

À l'adolescence, lorsque des circonstances analogues de soumission se répètent, Gaston sera en mesure de réagir en se libérant de celui qui le poursuit. Mais, pour le moment, le cauchemar le harcèle encore dans une rencontre impossible avec la mère :

I'm fed up of you mum  
looking at me as a stranger (DC-43).

La scène continue de se transformer, d'évoluer dans ses contradictions. Pendant qu'il est en train de mourir (« after all I'm dying » – DC-43), il demande à sa mère :

KISS ME

She did  
[...]  
Suddenly  
the Picasso's mask or whatever  
fell down from my face  
showing a dragonfly's head  
mum cried like death  
I opened up my big jaws  
and I ate ate ate  
the body of mum  
from head to toes  
hair and shoes included  
excited by this incestuous meal  
I swallowed the chocolate cake  
with its seven candles  
making the wish to fly  
  
My wish was instantly fulfilled  
the roof of my family house  
exploded like a Coke cap (DC-43-44).

Gaston a enfin trouvé le désir qu'il pourra exprimer en soufflant sur les chandelles : s'envoler. Il exprime le désir de naître, de sortir de l'utérus où

la permanence, au-delà d'un temps physiologique, conduit à la mort. La naissance est possible au moment où un sentiment d'étrangeté s'installe entre la mère et l'enfant<sup>18</sup>.

Le corps à corps sanglant avec la mère sera repris plus tard mais avec l'ami Pierre cette fois, dans un passage à l'acte. Ce qui arrive avec Pierre, c'est bien une répétition de ce qui lui est déjà arrivé avec sa mère. De celui qui est poursuivi par sa mère brandissant un couteau, de celui qui accepte de devenir le cheval de son ami, il devient l'agresseur qui dévore sa mère, la rend inoffensive, comme il rend Pierre inoffensif.

### Le rêve comme médiateur

Le récit du rêve/cauchemar de Gaston nous conduit donc à une compréhension plus profonde de ce drame, jusqu'à ses implications intra-utérines. Pour Fanti « le désir inconscient que réalise le cauchemar est non seulement refoulé (comme peut l'être celui du rêve ordinaire) mais particulièrement inavouable du fait de sa traumatique composante agressive-sexuelle, infantile ou utérine » ([1981] 1988 : 158).

Dans la pièce de Tremblay, c'est le rêve (« And years and years later<sup>o</sup> the dream came » – DC-52) qui devient le médiateur entre le silence et le retour de la parole, grâce au retour du refoulé. Le rêve sert également de pont entre la description de la vie de Gaston telle qu'il l'aurait désirée et la vérité, l'aveu de ce qu'elle a été. Le rêve lui a permis de retrouver la mémoire, de reprendre contact avec sa propre réalité, même si elle est effrayante, de l'accepter, de l'élaborer.

Une des fonctions du rêve est celle de redécouvrir les souvenirs de l'enfance et de les revivre. Le rêve permet de revenir en arrière, de revivre le traumatisme, dans un éternel présent, pour ne pas l'oublier tout à fait, mais en même temps pour le rendre moins douloureux, pour en libérer un peu l'énergie qui y est attachée. Le fait de rêver absorbe une partie de l'énergie qui nous maintient en état d'excitation, et permet ainsi un retour à une situation de détente.

---

18. Peluffo résume le double rapport (mère-fœtus) à partir du vécu d'invasion de la part de la mère et des défenses somatiques et psychiques que le fœtus met en acte pour survivre, pour arriver enfin à un sentiment d'étrangeté entre les deux, ce qui permet la naissance (1976 : 88).

Dans le rêve, c'est Gaston qui tue la mère, en déplaçant sur elle un acte qui s'est passé quand il avait environ 16 ans. En réalité, le rêve reconduit les événements de son adolescence à ses origines réelles, à la guerre intra-utérine, première guerre qui entraîne tout être humain vers les autres guerres : l'infantile et l'adulte.

Grâce au rêve, Gaston peut rétablir la vérité, « the simple and undressed truth<sup>o</sup> mother of all possibilities » (DC-26), et dire ce qui lui est arrivé. Or ce rêve est transmis, rappelons-le, dans la langue de celui qu'il a vécu comme étant l'agresseur. Cette perception de lui-même le replace dans la réalité qui l'entoure : « I want to be in not to be out » (DC-12). La possibilité d'exister passe par l'identification à l'image de soi que l'on a projetée sur l'autre, puis par une distanciation de celle-ci au moment où l'on entre en contact avec la réalité extérieure, que l'on en prend conscience et que l'on renonce enfin à la fusion avec la mère.

Lorsque Gaston, en rêve, est projeté hors de la cuisine, seul instant de bonheur, il reprend à nouveau l'histoire de sa vie :

Once upon a time  
 Gaston Talbot  
 a dragonfly who ate his mother  
 the day of his seven years  
 flew into the sky of Chicoutimi  
 [...]  
 returned to the infinite freedom of the sky  
 [...]  
 when he threw a quick eye  
 on the little stream of the river rivière aux Roches  
 a strange attraction  
 obliged him to go down more and more  
 [...]  
 he clearly understood  
 that it was the end  
 in a moment  
 he would be dead  
 crushed on the rocks of the river rivière aux Roches  
 BOUM  
 Dream is over (DC-45-47).

Voilà que la pulsion de mort prend le dessus sur la pulsion de vie, vers un retour aux roches qui ont tué l'ami. Il est alors attiré par le désir de minéralisation présent en chacun de nous. Toutefois, la vie rejaillit dans ce retour, comme dans tout rêve, la réalisation du désir idéen<sup>19</sup> réactive les désirs spécifiques et la pulsion de vie. En se réveillant, Gaston revoit et revit la scène de la mort de Pierre et s'en libère.

Les mots de la chanson *J'attendrai*<sup>20</sup>, popularisée par Tino Rossi, terminent la pièce de Tremblay, témoignage du retour du personnage à la langue maternelle, mais aussi à la dimension temporelle de la vie, faite d'attente. Comme l'explique Peluffo<sup>21</sup> en parlant de l'universalité du conte de Cendrillon, « le principe de réalité (qui nous permet d'ailleurs de vivre en société) fonctionne sur la base d'une adaptation masochiste, parce que la personne attend pour survivre. Mais, vu la structure situationnelle de l'homme, celui-ci pourrait difficilement survivre s'il n'avait pas la force d'attendre ». Ainsi, après avoir cherché les mots, Gaston se met à chanter « et, pourtant, j'attendrai ton retour ». On retrouverait dans cette finale la dimension politique ou collective que certains ont vue dans cette pièce : ne serait-ce pas une même adaptation masochiste à l'attente qui a donné la possibilité aux francophones du Québec de survivre ?

Le rêve permet de sortir de la fixité du délire et d'accéder à la dynamique de l'« activité-passivité ». Dans la pièce, ce passage est traduit par des mots et par des gestes, au début par la phrase « I travel a lot », qui exprime un mouvement alors que Gaston est immobile, et, lors de la finale, par la chanson *J'attendrai*, qui exprime un arrêt alors que Gaston marche vers la sortie. Un mouvement d'action-réaction traverse toute la pièce, mouvement résumé dans l'image de l'envol vers le ciel et du retour vers la rivière aux Roches, aimanté par la pulsion de mort-pulsion de vie.

19. « Idéen », terme qui vient de « Ide » : « Instinct d'essais » (Fanti, Codoni et Lysek, 1983 : 185, 190).

20. « J'attendrai le jour et la nuit° j'attendrai toujours ton retour° j'attendrai car l'oiseau qui s'enfuit° vient chercher l'oubli dans son nid° le temps passe et court° en battant tristement dans mon cœur trop lourd° et, pourtant, j'attendrai ton retour. »

21. Lors d'un cours donné à l'Université de Turin, le 6 mars 1993, pendant lequel il a analysé le conte sénégalais « Umbà l'orpheline » : « [...] il principio di realtà (che ci permette d'altronde di vivere in società), funziona sulla base di un adattamento masochistico, perché la persona aspetta per sopravvivere. Ma data la struttura situazionale dell'uomo difficilmente potrebbe sopravvivere se non avesse la forza di aspettare. »

Les derniers mots prononcés en anglais arrivent pêle-mêle, expression du chaos d'où jaillit la vie :

my mouth was a hole of shit  
 I mean  
 full of words like  
 chocolate cake beloved son  
 son of a bitch popsicle sticks  
 [...]  
 I was not  
 as they said  
 aphasic  
 anymore  
 I was speaking in English (DC-53).

Ces mots sont librement associés et sont redevenus porteurs d'affect. Des mots en décomposition, comme

all those fucking words  
 like rotten seeds  
 everywhere in the room (DC-53),

deviennent germes de vie, au moment où Gaston les énonce. La libération vient de ce qu'il peut enfin communiquer à quelqu'un, en l'occurrence au spectateur (figure muette de l'analyste ?), ce qu'il ressent, ce qu'il vit. La pièce de Tremblay apparaît donc tout entière comme une métaphore de la situation analytique, où le silence de l'analyste non seulement rend possible la parole de l'autre, mais aussi sa transformation. C'est en effet grâce à la relation analytique, dans une nouvelle synapse (reproduction en partie de la synapse intra-utérine), que la rencontre entre le transfert de l'analysé et le contre-transfert de l'analyste permet le remaniement de tout l'être de l'analysé. Ainsi Gaston, dans la synapse avec le spectateur, sort de son cauchemar, revient à la vie.

*Chiara Lespérance, née à Montréal, a obtenu une Laurea en philosophie à l'Université La Sapienza de Rome. Psychanalyste de formation fantienne, elle a publié plusieurs articles sur la micropsychanalyse et un récit, Ida. Giochi di specchi (Greco & Greco Editori, 1999). Elle exerce la profession de micropsychanalyste à Rome.*

## Bibliographie

- CAILLAT, Véronique (1997), « À propos du cauchemar », *Micropsychanalyse*, n° 1, p. 25-33.
- CAILLAT, Véronique (1998) « Miti », *Bollettino dell'Istituto Italiano di Micropsicoanalisi*, n° 24-25, p. 115-124.
- FANTI, Silvio ([1981] 1988), *L'homme en micropsychanalyse*, Paris, Buchet/Chastel.
- FANTI, Silvio, Pierre CODONI et Daniel LYSEK (1983), *Dictionnaire pratique de la psychanalyse et de la micropsychanalyse*, Paris, Buchet/Chastel.
- GABRIELE, Stefania (1998), « Al di là dell'amor cortese », *Bollettino dell'Istituto Italiano di Micropsicoanalisi*, n° 24-25, p. 46-57.
- GODIN, Jean Cléo (1996), « Qu'est-ce qu'un *Dragonfly*? », *Cahiers de théâtre Jeu*, mars, p. 90-95.
- LAPLANCHE, Jean, et J.-B. PONTALIS (1984), *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France.
- LESPÉRANCE, Chiara (1997), « *The Dragonfly of Chicoutimi* : una interpretazione micropsicoanalitica », *Rivista di Studi Canadesi*, n° 10, p. 93-101.
- MOSS, Jane (1997), « Larry Tremblay et la dramaturgie de la parole », *L'Annuaire théâtral*, n° 21 (printemps), p. 62-83.
- NATHANIELSZ, Peter W. ([1992] 1995), *Life before Birth and a Time to Be Born*, Ithaca, Promethean Press. [D'abord paru sous le titre *Un tempo per nascere*, Torino, Boringhieri.]
- PELUFFO, Nicola (1976), *Micropsicoanalisi dei processi di trasformazione*, Torino, Book's Store.
- PELUFFO, Nicola (1984), *Immagine e fotografia*, Roma, Borla.
- TREMBLAY, Larry (1995), *The Dragonfly of Chicoutimi*, Montréal, Les Herbes Rouges.

Michel Corvin  
Université Paris III-Sorbonne Nouvelle

# Problématique d'un dictionnaire de théâtre

**P**roblématique n'est pas problèmes ! Les problèmes sont faits pour être résolus ou contournés. La problématique est et doit rester ouverte : elle soulève des questions qui n'ont pas nécessairement de réponse, mais qui ont tout au moins l'intérêt de cerner des difficultés ; difficultés quasi insurmontables qu'il faut savoir oublier pendant la fabrication d'un dictionnaire de théâtre, et qui toutes ont à voir avec le concept de patrimoine. J'aborderai quatre de ces difficultés sous forme d'objections que l'auteur (ou le maître d'œuvre) d'un dictionnaire se fait à lui-même ou qu'on lui fait à posteriori, quand l'ouvrage est paru, mais qui n'en sont pas moins instructives. Quant aux problèmes, je ne ferai qu'en esquisser la liste : choix et nombre des collaborateurs<sup>1</sup>, critères et calibres des articles, unité ou non de style, nécessité ou non d'index et de bibliographies...

Je donne auparavant quelques précisions sur la notion de patrimoine. Un patrimoine théâtral suppose un ensemble de valeurs issues du passé ; il requiert donc une idée de l'histoire qui se définirait assez bien à la fois comme conservation de l'acquis et perception des différences. Ce sont là

---

1. Patrice Pavis a fait son *Dictionnaire du théâtre* tout seul ; il n'y a pas pour autant consacré l'essentiel de son temps. Il est vrai qu'il est un bourreau de travail !

deux exigences plutôt contradictoires, surtout dans le cas de l'élaboration d'un dictionnaire. La conservation a en effet un caractère objectif, factuel, énumératif, documentaire, exhaustif, du moins dans l'idéal ; tandis que la perception des différences, la mise au jour des paramètres anthropologiques qui font, par exemple, que l'espace, le temps, le récit, le type, le ton, ne sont pas du tout conçus de la même façon au XVII<sup>e</sup> siècle et aujourd'hui, ne sont pas du tout conçus de la même façon chez Shakespeare et chez Voltaire, tout cela, pour en rendre valablement compte, exige une interprétation, une prise de risque esthétique qu'un dictionnaire n'a pas le droit, presque par définition, d'endosser. On attend d'un dictionnaire qu'il contienne des informations incontestables et non des hypothèses discutables. Et pourtant, faute de cette perspective historique, au double sens que l'histoire implique, il serait assez vain de prétendre sauvegarder un ensemble patrimonial. On ne collectionnerait guère que des faits et des dates, de l'insignifiant au sens propre du terme, et la mémoire ne serait plus alors qu'un répertoire : elle relèverait d'un automatisme qui n'impliquerait ni reconnaissance ni conscience du temps.

Une deuxième série d'objections surgit sur la route d'un dictionnaire : les gens du spectacle et ceux qui, du théâtre, ne veulent connaître que son aspect spectaculaire, objectent aussitôt, si on leur parle d'un dictionnaire, que le théâtre est l'art de l'éphémère, « éphémère éternel » sans doute (pour reprendre le titre du livre de Daniel Mesguich, passé maître en conciliation des contraires), donc en perpétuel renouvellement, éphémère tout de même, c'est-à-dire interdisant de considérer les œuvres anciennes (et pourquoi pas les techniques ?) comme autre chose que des outils mis au service de ce qui fait la seule réalité du théâtre : son exécution vivante dans le *bic et nunc* du plateau. Cette idée est naturellement fautive à mes yeux pour la simple raison que l'éphémère – les metteurs en scène le prouvent tous les jours – ne se constitue qu'en opposition ou en comparaison avec ce qui précède, qui lui-même ne se constitue qu'en opposition ou en comparaison, et ainsi de suite, ce qui non seulement autorise mais oblige à remonter la chaîne, je ne dirais pas jusqu'à Aristote, mais jusqu'à un langage commun, une *koinè* faite de savoirs précis, de réflexions esthétiques longuement mûries, d'expériences plus ou moins abouties. Par elles, et par elles seules, on peut prendre la mesure non pas de ce qui passe la rampe (comme si cette rampe était une frontière immuable et intangible), mais de ce que le public est capable – par une sorte d'acquis inconscient – de mieux recevoir, je dirais même, de mieux digérer.

Si le public n'est plus effrayé par le mélange des tons et des genres, du réel et de l'imaginaire (d'un réel fictionnel bien sûr) ; s'il accepte qu'un personnage à qui et de qui l'on parle n'existe qu'en tant que projection d'une conscience rêveuse ou aliénée ; si la confusion des espaces et des temps n'a plus rien qui trouble même le spectateur de Boulevard pourtant réputé pour son peu de culture théâtrale (sinon de souplesse intellectuelle), c'est bien à l'acquis du patrimoine qu'il le doit : de Pirandello à Genet et de Genet à Cormann, la filiation est patente, même si elle est souterraine. Quel est le rôle d'un dictionnaire de théâtre dans cette éducation du public ? Fournir, sous forme de métalangage (avec tout ce que cela comporte de limitation et de richesse), les relais, les points d'ancrage esthético-philosophiques sans lesquels aucune perception pleine et entière du théâtre d'aujourd'hui ne serait possible. Et qu'on ne croie pas que les dictionnaires qui font apparemment l'économie de cette ambition ne sont pas les véhicules inconscients de partis pris idéologiques et esthétiques. Il suffit de jeter un coup d'œil sur les dictionnaires de jadis pour s'en rendre compte. J'y reviendrai.

Une troisième série d'objections – à supposer que la première et la deuxième soient surmontées – est soulevée alors. Par une sorte de surenchère patrimoniale on exigera qu'un dictionnaire, surtout s'il se prétend encyclopédique, contienne tout : le présent presque actuel (car avec l'accélération de l'histoire et l'usure de la mémoire le passé commence hier), le présent presque actuel donc et le passé le plus reculé, les réalisations les plus confidentielles de l'Hexagone – quand le « consommateur » est Français, mais *mutatis mutandis*, c'est le même réflexe dans tous les pays –, jusqu'aux manifestations théâtrales les plus lointaines, faute de quoi l'arbitraire régnerait et condamnerait l'entreprise. Autrement dit, dans cet esprit, le patrimoine est conçu comme un donné dont les cadres peuvent se discuter quelque peu (on pourra estimer, par exemple, que le concept exige un certain recul temporel, de vingt, trente ou cinquante ans), mais une fois les cadres fixés, il n'est plus question d'y toucher. Or, là encore, je crois qu'il est de la juridiction d'un auteur de dictionnaire de procéder subjectivement en construisant – à ses risques et périls naturellement – les contours, souvent poreux et fluctuants, du patrimoine théâtral.

Quand il s'agit du passé lointain, la sélection n'est pas plus aisée que s'il s'agit du passé récent : en effet, du passé ne subsistent, aux yeux du grand public (et c'est à lui qu'un dictionnaire s'adresse, non à une poignée

de spécialistes), que quelques monuments classiques, étudiés dans les écoles secondaires. Ainsi, il existe, dans les théâtres des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles notamment, quantité d'auteurs quasiment inconnus : les Desmarets de Saint-Sorlin et autres Jehan de la Taille, sans parler de Jodelle ou de Larivey dont la connaissance (acquise, bien sûr, par bien d'autres canaux que les dictionnaires de théâtre) est précieuse à ceux qui, comme Jean-Marie Villégier ou Christian Rist, se sont fait un devoir d'élargir le patrimoine spectaculaire grâce à leur intimité avec le patrimoine culturel du second rayon.

Quant au passé récent, les difficultés sont d'un autre ordre, mais aussi grandes. Qui se souvient de Sarment, Steve Passeur et Alfred Savoie, auteurs de théâtre de l'entre-deux-guerres ? Quelles œuvres de cette production doivent-elles être considérées comme assez nourricières pour mériter d'entrer dans le patrimoine, c'est-à-dire pour occuper un petit canton de la mémoire collective ? Ici deux visions subjectives s'opposent : celle des spectateurs de l'époque qui ont fait un triomphe – tenu aujourd'hui pour totalement indu – à certaines pièces ; ce fut le cas, on le sait, avec le *Timocrate* de Thomas Corneille, la tragédie la plus jouée de tout le XVII<sup>e</sup> siècle et, de nos jours, avec *Cyrano de Bergerac*. L'autre vision subjective est celle de l'auteur du dictionnaire qui, n'ayant d'autre arme que son goût ou que ses principes esthétiques de sélection, exclura l'un ou sauvera l'autre. Il est frappant à cet égard de constater le divorce régnant entre ceux qui écrivent sur le théâtre (journalistes ou théoriciens) et ceux qui y vont. Où vont-ils, les spectateurs, et préférentiellement ? Pour 60 % d'entre eux, au théâtre de Boulevard ! Et quelle place tient le théâtre de Boulevard dans les dictionnaires de théâtre ? Minime, sinon insignifiante.

S'agissant de la critique littéraire (qu'on se rappelle la rude empoignade qui eut lieu dans les années 1960 entre les tenants d'une objectivité scientifique autour de Raymond Picard et les tenants d'une interprétation libre autour de Roland Barthes), Barthes soutenait que, loin de rejeter la subjectivité ou de se méfier d'elle, il fallait la déclarer ouvertement, l'institutionnaliser. Soit, mais l'on voit bien alors à quels risques et même à quelle aporie on s'expose : le patrimoine est nécessairement un ensemble de valeurs collectivement reconnues, et la détermination des limites de ce patrimoine serait laissée au bon vouloir d'un individu, cultivé peut-être, mais nécessairement dépendant de sa formation, de son époque et de ses propres goûts ? Il n'y a pas de solution satisfaisante, en somme.

Une quatrième série d'objections, proche de la troisième, concerne l'extension du concept non plus de patrimoine mais de théâtre. Qu'est-ce qui relève du théâtre ? Le théâtre écrit et joué, sans doute. Et le music-hall ? Le cirque ? Le mime ? Les marionnettes ? Et les genres mixtes comme la comédie-ballet et le *danztheater* ? Quelle place accorder aux nouvelles technologies et aux images virtuelles qui commencent à foisonner sur les plateaux ? Là encore une prise de responsabilité s'impose, surtout si l'on ne veut pas exclure d'un dictionnaire des formes rituelles et cérémonielles, voire religieuses (je pense à l'ashoura iranienne et aux pratiques chamaniques de Corée), qui remontent à une tradition multiséculaire et représentent, bien mieux que le théâtre en salle dont ces pays se sont récemment dotés, le fonds propre d'une culture qu'on oserait appeler théâtrale.

Dès lors, à quelque point des carrefours du possible que l'on se place, on se trouve désorienté, tant s'offrent à la démarche d'avenues plus ou moins larges, plus ou moins faciles d'accès, dont certaines se prolongent à l'infini du regard et de la saisie, tandis que d'autres se terminent brutalement en culs-de-sac. Dans ce domaine comme en tout autre, le lieu du discours est primordial, et la première question qu'il faudrait se poser avant d'ouvrir un dictionnaire serait de savoir qui parle et d'où. L'auteur est-il Français ou Allemand, Canadien ou Québécois, universitaire ou journaliste, théoricien ou praticien ? Il serait indispensable, expérience faite et pour éviter bon nombre de malentendus, que chaque dictionnaire soit accompagné d'une fiche signalétique où seraient consignés, de façon aussi objective que possible (mais faite par qui ?), les traits intellectuels et autres (politiques notamment) de l'auteur. Si je connais Pavis – et je le connais ! –, je saurai que son dictionnaire est dominé à la fois par la sémiotique peircienne, et par la grande ombre de Brecht colorée de marxisme. Si je consulte *The Cambridge Guide to World Theatre*, j'ouvrirai tout grand mon horizon sur l'empire britannique. Et si je consulte le Corvin... Mais on entre ici dans les personnalités, et la polémique, voire les règlements de compte, ne sont pas loin.

Il serait naïf d'espérer que deux dictionnaires du théâtre se ressemblent, même si leur objet est commun : certains vont s'en tenir aux seuls artistes (dramaturges, comédiens, scénographes, décorateurs...) ; d'autres vont élargir leur champ de vision aux aires culturelles, en essayant, par des synthèses plus ou moins approfondies, de donner une vue d'ensemble de la vie théâtrale d'un pays ; certains se cantonneront volontairement dans

l'élucidation esthétique et théorique, replaçant par là le théâtre dans une réflexion artistique plus large ; d'autres encore n'hésiteront pas à afficher des choix et des refus qui limitent évidemment l'empan de leur travail, qui lui donnent toutefois l'attrait d'une présence vivante ; d'autres enfin auront l'ambition de tout embrasser, des personnalités du théâtre comme des institutions, de la scénographie et de l'architecture comme des formes et des genres, de l'ici et de l'ailleurs, du présent et du passé. On se doute qu'il faudrait des volumes et des années d'une élaboration collective avant de parvenir à un résultat immédiatement périmé, car dépassé par le mouvement propre au théâtre. Arrêter le mouvement serait-il l'idéal d'un bon dictionnaire ?

Il semble que cela ait été le cas si l'on se réfère aux ouvrages du passé – la confrontation est alors plus parlante – pour juger plus sereinement des rapports des dictionnaires de théâtre au patrimoine. Si l'on interroge le plus important, celui d'Arthur Pougin (paru en 1885 et réédité en 1985), on s'aperçoit que pour lui le patrimoine théâtral est constitué d'éléments multiples où la littérature dramatique n'occupe cependant aucune place. Son titre, à lui seul, vaut déclaration d'intention : *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent. Poétique, musique, danse, pantomime, décor, costume, machinerie, acrobatisme – jeux antiques, spectacles forains, divertissements scéniques, fêtes publiques, réjouissances populaires, carrousels, courses, tournois, etc., etc., etc.* Le vrai mérite de Pougin, à nos yeux d'aujourd'hui, c'est d'avoir été le premier à concevoir son dictionnaire comme une synthèse de notions esthétiques et de notices techniques, d'anecdotes et d'informations d'actualité, de développements divers sur tout ce qui touche à la vie théâtrale contemporaine et plus ancienne : statut social des comédiens, censure, subventions, administration et législation, conditions de fonctionnement et réception.

Les notions esthétiques sont empruntées systématiquement au *Dictionnaire dramatique* de Laporte et Chamfort (paru en 1776), dictionnaire cité longuement pour des articles auxquels Pougin se contente d'ajouter souvent quelques lignes de son cru, plus anecdotiques que réflexives, quand il ne conclut pas, comme pour l'article « dénouement » : « Nous n'avons pas autre chose à dire en ce qui concerne le dénouement ; notre tâche se borne à l'expliquer » ([1885] 1985 : 235). Quant à la technique théâtrale (machinerie, scène, décor, trucs...), elle tire sa précision de l'ouvrage récent de Moynet (*L'envers du théâtre, machines et décorations*, 1873). Si l'on ajoute

que Pougin a dans sa bibliothèque une batterie d'auteurs, plus ou moins sérieux, qu'il cite abondamment (Chappuzeau pour le xvii<sup>e</sup> siècle ; Fournel pour les curiosités et anecdotes médiévales ou autres ; un certain Artaud pour définir le comique ; Lacroix pour la farce ; Engel, le critique allemand, pour le geste – référence d'autant plus intéressante que Pougin parle très peu des techniques de jeu – ; Magnin pour les Grecs ; Vitruve, à travers la *Grande encyclopédie*, pour les techniques scéniques antiques), on se dit que cet ouvrage signé d'un seul nom est le fruit de collaborations multiples. Pougin fait confiance à ses informateurs et transmet, notamment sur le théâtre de la Renaissance qu'il connaît mal, des jugements de haute fantaisie.

Bien que le sens de l'histoire soit né à la fin du xviii<sup>e</sup> siècle et se soit développé avec une extraordinaire rapidité, si l'on en juge par tous les musées inaugurés alors, Pougin a plutôt tendance à considérer le théâtre comme un art immuable dans ses principes et évolutif dans ses techniques : d'Aristote à Labiche, le théâtre n'a pas connu le moindre changement. L'idéal gréco-latin, porté à la perfection par les Français du xvii<sup>e</sup> siècle, vise toujours à produire l'illusion la plus parfaite possible, reposant sur le trompe-l'œil, le réalisme décoratif, la vraisemblance du costume et, par voie de conséquence – sans que Pougin ait conscience de la contradiction avec l'idée qu'il se fait du théâtre –, sur l'exaltation de la mise en scène en tant qu'organisation et orchestration du spectacle. Si l'on ajoute que, si chauvin qu'il soit, Pougin consacre de nombreux articles à la *commedia dell'arte*, aux formes populaires du théâtre français et – un tout petit peu – étrangères, on dégagera facilement de ce dictionnaire ses choix face au patrimoine.

Pour Pougin le théâtre est éternel dans ses catégories esthétiques essentielles qu'il n'est pas nécessaire d'analyser de près ni, à plus forte raison, de remettre en cause : le théâtre est spectacle, destiné à un public largement populaire ; c'est une activité sociale, voire une fête. D'un autre côté, beaucoup de préjugés moraux et esthétiques rendent chez Pougin un son très conservateur : il est tourné vers le passé, non pas pour en prendre la mesure historique mais pour en donner une imagerie mythique et figée dans ses anecdotes. Ce qui l'incite davantage à s'opposer à certains abus de son temps, concernant le statut des comédiens en l'occurrence. Ambitieux dans son désir de rendre compte de la totalité de l'art dramatique (« j'ai fait en sorte de ne rien omettre, de ne rien oublier, de ne rien laisser

dans l'ombre »), sûr de la qualité de son travail (« je présente un ouvrage curieux, d'un caractère absolument neuf et tel que jusqu'à ce jour il n'a pas son pareil dans aucune langue »), Pougin se veut aussi agréable à lire, et il l'est. L'intérêt de ce dictionnaire, vieux d'un siècle seulement quoique aussi rigoureusement daté, est de faire parvenir jusqu'à nous l'écho d'un monde étrange et révolu : par exemple, quand sous l'entrée « Architecture théâtrale », Pougin se livre à un inventaire à la Prévert des robinets, cordages, conduites de gaz et calorifères de l'Opéra de Paris ; quand il nous fait passer de « Feu au théâtre », où il donne la liste de tous les théâtres qui, de par le monde, ont brûlé depuis une vingtaine d'années, à « Parterre », où il regrette la disparition pas si lointaine de ces spectateurs debout dont les interventions bruyantes garantissaient au théâtre vie et bonne humeur ; à « Excuses au public », où les mœurs théâtrales des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles sont rendues très vivantes par une somme d'histoires et de petits faits véridiques.

Néanmoins, l'aller et retour du passé au présent – essentiel pour tous ceux qui se piquent de conserver et d'exalter à la fois le patrimoine – se fait mal chez Pougin, car il lui manque (la critique est aisée...) une ouverture beaucoup plus large sur les formes théâtrales extraeuropéennes ; un sens de l'histoire qui permettrait de reconstruire le passé plutôt que d'en recueillir les échos controuvés ; et une reconnaissance de la place que les individus (auteurs, acteurs, metteurs en scène et techniciens de toute nature) ont tenu et tiennent toujours dans la constitution dudit patrimoine.

Répondre à toutes ces exigences serait une entreprise gigantesque que même l'*Enciclopedia dello spettacolo* avec ses 17 volumes n'a pas réussi à réaliser, et que peut-être le nouveau dictionnaire universel en cours de rédaction (mais sous une forme de synthèse encyclopédique), sous l'égide de l'Institut international du théâtre, mènera à bonne fin. Je croirais plutôt à la vertu de la combinaison des insuffisances et des partis pris : je confronterais alors le *Cambridge Guide* avec le *Theaterlexicon* allemand, avec le *MacGraw-Hill* américain, avec le *Attisani* italien. Si bien que l'on pourrait affirmer, de façon toute pirandellienne, donc toute relativiste : « À chacun son patrimoine ! »

Autrement dit, vouloir constituer la mémoire du théâtre est une tâche qui ne peut être que partielle et subjective. Or, tout en étant partielle, la vraie mémoire est globale en tant que « synthèse mentale » (selon les termes

de Jean Delay) ; elle exige reconnaissance et conscience du temps, donc de la différence, de la coprésence du passé et du présent. Tout en étant subjective, elle dépasse l'individu qui se charge de la maîtrise de l'ouvrage : la mémoire est un passage de témoin. On dit d'un homme qui meurt que c'est une bibliothèque qui brûle. Un homme qui se souvient, et de beaucoup de choses, c'est une somme de livres ouverts pour autrui. Car la mémoire, c'est aussi un mémoire, « un écrit pour que mémoire en soit gardée », selon la définition du Moyen Âge. Hors de l'écrit, pas de salut, d'où l'importance, du moins l'intérêt, des dictionnaires.

Parce que le théâtre est un art vivant que le dictionnaire tue en l'immobilisant, je pense qu'un auteur de ce genre d'ouvrage devrait faire sien, en le détournant, le mot de Valéry : « Il n'y a qu'une chose à faire, se refaire. » J'ajouterais : « Il n'y a qu'une chose à faire d'un dictionnaire, le refaire. »

*Michel Corvin est professeur honoraire à l'Institut d'études théâtrales (Université Paris III-Sorbonne Nouvelle). Il écrit sur le théâtre depuis 35 ans. Il s'est intéressé aux théâtres de l'avant-garde historique (dada et surréaliste), au théâtre laboratoire de Autant et Lara, au Théâtre Nouveau de l'après-guerre. L'analyse de la mise en scène contemporaine et de la comédie comme genre ont donné lieu à des ouvrages. Il a été le maître d'œuvre du Dictionnaire encyclopédique du théâtre (Bordas, 1991).*

## Bibliographie

- BANHAM, Martin (dir.) (1988), *The Cambridge Guide to World Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press.
- CORVIN, Michel (dir.) ([1991] 1998), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse.
- LAPORTE, Joseph de, et Sébastien-Roch-Nicolas CHAMFORT ([1776] 1967), *Dictionnaire dramatique, contenant l'histoire des théâtres, les règles du genre dramatique, les observations des maîtres les plus célèbres, & des réflexions nouvelles sur les spectacles, sur le génie & la conduite de tous les genres, avec les notices des meilleures pièces, le catalogue de tous les drames, & celui des auteurs dramatiques [par J. de La Porte et S. R. N. Chamfort]*, Genève, Slatkine Reprints.
- MOYNET, M. J. (1873), *L'envers du théâtre, machines et décorations*, Paris, Hachette.
- PAVIS, Patrice ([1987] 1996), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éditions Dunod.
- POUGIN, Arthur ([1885] 1985), *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent. Poétique, musique, danse, pantomime, décor, costume, machinerie, acrobatisme – jeux antiques, spectacles forains, divertissements scéniques, fêtes publiques, réjouissances populaires, carrousels, courses, tournois, etc., etc., etc.*, Plan-de-la-Tour, Éditions d'Aujourd'hui.

DANAN, Joseph, et Jean-Pierre RYNGAERT, *Éléments pour une histoire du texte de théâtre*, Paris, Dunod, 1997. (Coll. « Lettres Sup ».)

LILOURE, Michel, *Lire le théâtre moderne. De Claudel à Ionesco*, Paris, Dunod, 1998. (Coll. « Lettres Sup ».)

Faire l'histoire du théâtre par les textes. On ne croyait plus pareille entreprise possible. Les efforts de la théorie contemporaine ayant porté davantage sur la représentation, suivant le changement de paradigme au chapitre de la pratique elle-même, la seule histoire du théâtre encore envisageable ne devait-elle pas accorder qu'un second rôle à la dramaturgie ? Mais voilà que deux ouvrages récents relancent le débat. Il s'agit bien de débat parce que l'approche du texte et la compréhension de son insertion dans l'histoire de la scène ne sont visiblement pas les mêmes chez tous les auteurs. Dans le premier cas, le programme semble tenir compte des développements récents de la recherche et propose une vision nouvelle du texte de théâtre. Dans l'autre, le programme n'évite malheureusement pas les pièges de l'histoire traditionnelle.

L'ouvrage de Joseph Danan et Jean-Pierre Ryngaert affiche ses couleurs dès le titre : *Éléments pour une histoire du texte de théâtre*. Le texte est ici proposé comme objet d'analyse dont les formes évolutives témoigneraient, de l'avis des auteurs, non

pas seulement du développement du système dramaturgique mais de ce qui l'habite, le travail de l'intérieur, soit la scène réelle ou rêvée des dramaturges.

S'inspirant de Bernard Dort qui a bien saisi ce rapport en parlant de « modèle de représentation », Danan et Ryngaert abordent les textes sous un angle assez singulier. Les (trop brèves) études qu'ils proposent refont en effet tout le parcours du théâtre occidental, par la lorgnette des débuts de pièces où se dessine justement le modèle scénique d'une époque, et où s'affichent avec plus ou moins d'évidence les conventions qui règlent la représentation : « C'est ainsi qu'en observant les débuts de pièces retenus, nous rencontrons inévitablement une conception du lieu scénique, une certaine manière de nommer et caractériser les personnages et de les faire parler, de prendre en compte ou pas le public, de mettre en place la fable, de nouer déjà une intrigue ou au contraire de faire attendre l'action » (p. VII).

Refaire l'histoire à partir de là ouvre d'étonnantes perspectives. Il ne s'agit pas tant de rendre ses droits à la littérature, mais davantage de repenser l'articulation du texte à la scène, de comprendre leur relation dialectique, conflictuelle même, si l'on considère que tout dramaturge compose avec les conditions pratiques et esthétiques de son temps, tout en se projetant aussi déjà dans un ailleurs qui sert alors de passerelle, soit vers d'autres cultures, soit vers des publics qui n'existent pas encore.

Le parti pris critique des auteurs explique d'ailleurs qu'on y fasse la part belle aux textes contemporains, lesquels mettent à l'épreuve, voire font voler en éclats les conventions dramaturgiques. Plus que jamais, pourrait-on dire, écrire pour le théâtre dans ce siècle finissant a été une entreprise utopique où les auteurs ont cherché à redéfinir sans cesse les dimensions du « lieu théâtral » pour y rencontrer le public. L'œuvre de Pirandello (*Six personnages en quête d'auteur*) constitue à cet égard un moment charnière en plus d'être un cas extrême : la clôture de la représentation sur elle-même y conduit à l'abolition pure et simple du spectateur et, donc, à la mise en crise du théâtre.

Le revers de cette insistance sur le corpus moderne, c'est que l'on fait évidemment l'impasse encore une fois sur certaines traditions peu connues qui mériteraient d'être passées au crible de cette méthode. La Renaissance française, de ce point de vue, représente un défi à l'interprétation historique. Le choix des textes était évidemment difficile. Les auteurs ont manqué une belle occasion de faire un pied de nez au répertoire officiel.

Est-il besoin de dire, enfin, que c'est la méthode d'analyse des textes qui constitue ici la clé de l'entreprise. On connaît les ouvrages antérieurs de Ryngaert et son souci de donner aux étudiants et aux praticiens des outils pour travailler les textes. Il poursuit la même visée avec en prime, toutefois, des préoccupations générales du côté de l'histoire des formes dramatiques. Or, c'est sans doute là que l'ouvrage accuse ses plus grandes faiblesses. L'histoire nouvelle ici

reste embryonnaire : dans leurs analyses éclairées, les auteurs s'arrêtent là où il serait utile de faire des liens, de dégager des constantes, d'amorcer vraiment le discours historique. On souhaite qu'il y ait une suite à ces *Éléments*.

À leur décharge, Danan et Ryngaert pourront invoquer les contraintes du genre et de la collection. Signalons que Dunod n'en est pas à ses premiers titres sur le théâtre, qui s'adressent à une clientèle étudiante. Dans les circonstances, on doit dire que les auteurs n'arrivent pas moins à tenir un propos qui renouvelle l'appréciation des pièces. On ne saurait en dire autant de l'ouvrage de Michel Lioure, qui emprunte une voie plus conventionnelle, celle du tableau de générations, et qui ne réussit pas à sortir des sentiers battus.

La période couverte par ce troisième titre de la série « Lire le théâtre » se résume aux deux premiers tiers du xx<sup>e</sup> siècle. Mais là ne réside pas sa singularité. L'auteur s'intéresse surtout à ce que, jadis, on appelait la littérature dramatique, tombée, concédait-il lui-même, en disgrâce depuis l'avènement du nouveau maître des planches, le metteur en scène. L'entreprise s'apparente ainsi à une sorte de réhabilitation. Elle est l'occasion de ressusciter quelques noms d'auteurs qui défilent devant la dépouille du condamné. De l'aveu même de Lioure, l'intention était de présenter l'envers du décor de l'histoire généralement admise aujourd'hui, et qui a peut-être trop rapidement évacué la contribution essentielle des écrivains à la cause théâtrale.

Soit. Rien ne s'opposait à cela a priori. On reste pourtant sur sa faim. On se dit

tout au long de la lecture qu'il manquait à l'auteur une vision claire et précise de ce qu'est la littérature dramatique pour entreprendre ainsi d'en rétablir les droits. L'expression implique d'elle-même un certain nombre de questionnements. Le premier, loin des sempiternels conflits entre texte et représentation, interroge la position des auteurs de théâtre au sein de l'institution littéraire de ce siècle. Jamais cette question n'est abordée sérieusement, l'auteur préférant reprendre à son compte les catégories usuelles (poétique, engagé, populaire, etc.) qui classent les uns ici et les autres là, pas plus d'ailleurs qu'il ne propose vraiment l'examen des textes en regard des grandes tendances qui ont marqué la littérature, particulièrement les genres romanesque et poétique.

En lieu et place, un thématisme classique est mis au service de l'analyse des textes. Celui-ci complète un commentaire historique qui s'en tient le plus souvent à l'a b c de la sociologie littéraire. Ce reproche est à l'inverse en vérité de celui adressé à l'ouvrage précédent. Moins de généralités aurait permis de dégager de nouveaux territoires de recherche appuyés sur une véritable (re)lecture des textes, qui fait cruellement défaut dans ce livre malgré, là encore, l'intitulé de la série dans laquelle il s'insère. En revanche, on note l'abondante matière documentaire (anthologie, tableau chronologique, notices biographiques, bibliographie) qui complète l'ouvrage et qui servira utilement le lectorat étudiant.

La dernière remarque entraîne une autre comparaison. Ce qui donne à l'ouvrage de Lioure son air quelque peu désuet, c'est

la perspective strictement française du propos. Pour la justifier il eut fallu au moins proposer en filigrane de ce tableau de la littérature dramatique un regard neuf sur la société française moderne. Rien à ce chapitre qui ne soit très convaincant... Chez Ryngaert et Danan, l'ouverture aux autres langues et traditions dramaturgiques contribue certainement à l'intelligence des analyses. Autant que la nécessité de lire les textes autrement, cet ouvrage incorpore une autre leçon de la théorie actuelle : une histoire du théâtre n'est viable que si elle ose, par moments, traverser les frontières nationales, règle qui ne s'applique pas du reste qu'à la dramaturgie contemporaine.

Yves Jubinville

*Université du Québec à Montréal*

CONSOLINI, Marco, *Théâtre populaire 1953-1964. Histoire d'une revue engagée*, [s. l.], Éditions de l'IMEC, 1998

---

Rares sont les revues sur le théâtre qui ont marqué leur époque comme l'a fait *Théâtre populaire*, cas typique d'une revue confidentielle qui finit par avoir un retentissement diamétralement opposé à sa circulation. Aussi l'étude historique que Marco Consolini propose permet-elle de situer dans son contexte un travail qui a imposé plusieurs des figures de la critique française dans la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle. On le sait, c'est le lieu au sein duquel Roland Barthes et Bernard Dort se

firent les dents et à partir duquel ils imposèrent la pensée de Bertolt Brecht en France. Mais s'y développa surtout une critique de combat qui, pour être parfois dogmatique, abordait de front la question de la fonction politique du théâtre. En effet, comme le disait Dort, les collaborateurs de *Théâtre populaire* refusaient de « séparer l'esthétique du politique » (p. 199).

En s'inscrivant dans la perspective de la microhistoire, Consolini esquisse la trajectoire de cette revue née en 1953 et disparue en 1964. Dans la foulée de la décentralisation du théâtre en France, *Théâtre populaire* aura défendu l'idée, mise en exergue au périodique, selon laquelle « l'art peut et doit intervenir dans l'histoire ». Plus précisément, l'historien du théâtre examine comment cet ambitieux idéal trouvera des incarnations et des repoussoirs successifs avant de déboucher sur un rapport à la scène qui passe par la recherche et le savoir.

À cet égard, on pourrait qualifier d'assentiment critique le regard que porte Consolini sur *Théâtre populaire*. En clair, il a beau partager certains objectifs des tenants de la revue, cela ne l'empêche pas de signaler les outrances et les errements découlant d'une visée critique rigoureuse, qui tourne parfois au sectarisme. Là-dessus, Consolini montre que les combats menés par la revue ne furent pas tous éclairés, conditionnés qu'ils étaient par des considérations immédiates. Mais dès lors qu'on les examine sous l'angle de la vocation politique, il y a cohérence entre positions défendues et techniques de combat.

Selon Consolini, *Théâtre populaire* va épouser *grosso modo* trois modèles théâ-

traux successifs qui ont en commun de s'opposer au théâtre commercial. Au départ, on y défendra les spectacles de Jean Vilar et sa conception du théâtre, service public. Le choc produit par *Mère Courage* du Berliner Ensemble, en 1954, élèvera subitement les attentes des collaborateurs de la revue. Ils exigeront dorénavant des metteurs en scène qu'ils tirent les leçons qui s'imposent du modèle brechtien. Puis la rédaction conviendra de la nécessité que les gens de théâtre, à l'instar de Giorgio Strehler et de Planchon première manière, prennent leur distance par rapport au maître, sans cesser d'en appeler à la conscience sociale du spectateur.

De plus, il ressort bien de cette étude jusqu'à quel point, durant ces années de positions très polarisées, une forte unité idéologique et un ton polémique sans concession ont permis à la revue de durer en dépit de difficultés matérielles persistantes. Aussitôt les certitudes politiques et esthétiques dissipées, et malgré un certain renouvellement de la rédaction, le périodique ne tarde pas à disparaître. Il mettra du temps à trouver successeurs et héritiers.

Consolini contribue aussi à nuancer le point de vue selon lequel la revue a toujours mangé dans la main du Théâtre national populaire. Avec moins de bonheur, il vise à atténuer l'idée répandue d'un soutien indéfectible de *Théâtre populaire* au brechtisme. Chose certaine, l'on y fait mieux connaissance avec les divers artisans qui ont joué un rôle central dans l'élaboration d'une politique éditoriale rigoureuse, aussi bien qu'avec ceux qui ont eu maille à partir avec Barthes, Dort, Dumur, Vitez et compa-

gnie. Par le truchement des diverses querelles qui émaillent une décennie de réflexions toniques sur le théâtre français et étranger, le lecteur est à même de reconstituer une époque fertile en divergences de toutes sortes. Il en vient également à constater avec quelle rapidité la place du théâtre et de la critique a décliné en France, tout comme dans le reste de l'Occident d'ailleurs.

Bien que l'auteur nous dise d'emblée que les onze ans d'existence de la revue furent l'âge d'or d'une critique engagée, prête à livrer des combats, la lecture de sa chronique des événements nous offre un parfum crépusculaire, une fin des certitudes critiques et esthétiques qui nous renvoient autant à l'époque décrite qu'à aujourd'hui.

Cela étant, l'aventure de *Théâtre populaire* reste exemplaire à plusieurs égards. Ses artisans ont eu raison de dénoncer l'attitude anti-intellectuelle voulant que l'artiste qui réfléchit ou théorise sur son œuvre fasse preuve d'un manque de sincérité et de poésie. Ainsi, en revalorisant le rôle de la réflexion au théâtre, ils ont reconnu par là que l'art dramatique contribuait à la construction d'un savoir spécifique qu'il fallait chercher à décrire et à nommer. En ce sens, les travaux de Consolini sur *Théâtre populaire* concourent aussi à mieux étayer l'apport de la critique à un art éphémère. Heureusement, car ceux qui le font – n'ayons pas peur de l'écrire – sont peu enclins à lui accorder quelque crédit que ce soit.

Hervé Guay

Université du Québec à Montréal

---

FÉRAL, Josette, *Mise en scène et jeu de l'acteur : entretiens*, Montréal/Carnières (Belgique), Éditions Jeu/Éditions Lansman, t. 2, 1998

---

Après un premier volume d'entretiens consacré à « l'espace du texte »<sup>1</sup>, Josette Féral poursuit son investigation sur les rapports entre mise en scène et jeu de l'acteur. Sous-titré *Le corps en scène*, ce second volume regroupe les points de vue de 17 metteurs en scène occidentaux, de formation, de culture et d'horizons divers, qui accordent une même priorité au travail corporel de l'acteur. Comme le précédent, l'ouvrage est de belle facture et d'une remarquable tenue éditoriale. Une notice biographique et théâtrologique, des photos et des intertitres bien conçus permettent de se faire une bonne idée de la spécificité de chaque artiste. Les Québécois y occupent une place importante (près de la moitié des interviewés); bien qu'il soit réjouissant de voir Denis Marleau, Jean-Pierre Ronfard et Jean Asselin côtoyer Robert Wilson, Eugenio Barba et Ariane Mnouchkine, on peut s'interroger sur les limites de l'échantillonnage et, partant, sur sa représentativité.

En introduction, l'auteure place son projet sous les auspices de la « révolution pédagogique » opérée par Antoine Vitez. En posant la question de la formation de l'acteur « en termes de droit (qu'a-t-on le droit d'enseigner à l'élève?) et non en termes de devoir (que doit-on lui enseigner?) » (p. 17), Vitez a défini une nouvelle vision du théâtre qui substitue à l'idée de

norme celle de la relativité des formes, et qui se concrétise dans l'apprentissage par « la diffusion circulaire d'un savoir véhiculé au sein d'un groupe par un maître » (p. 23). À travers la formation de l'acteur, c'est la nature et la fonction mêmes du théâtre qui se trouvent remises en cause. Les metteurs en scène sélectionnés par Féral adhèrent à ce type de vision, et c'est pour en « cerner [l']esprit » qu'elle a réalisé les entretiens (p. 24).

On comprend donc qu'il faille en passer par des questions types sur les théories du jeu, les écoles de théâtre, les notions d'énergie et de présence, pour poser ne serait-ce que quelques balises. Mais il devient vite clair que l'essentiel est ailleurs, dans les questions moins strictement ciblées. Dans certains cas, Féral parvient à ouvrir un véritable espace de réflexion : je pense surtout aux entretiens avec Barba, Mnouchkine ou Pol Pelletier, qui sont parmi les mieux réussis et, comme par hasard, les mieux documentés ; il est évident que la qualité de l'échange y est directement liée à la familiarité de Féral avec l'artiste et ses méthodes de travail. Parfois cependant, on sacrifie à l'anecdote, et c'est alors la personnalité du metteur en scène qui prend le dessus, comme dans le cas du flamboyant Peter Sellars. Parfois encore, situation particulièrement intéressante, la force de la vision de l'artiste s'impose d'elle-même, presque en dépit des questions convenues, comme dans le cas de Gabriel Arcand ou de Gilles Maheu. L'entrevue avec Elizabeth Lecompte et Kate Valk du Wooster Group constitue un exemple limite où la réticence des interviewées en dit plus et mieux sur

leur démarche que de longs discours ; à l'opposé, on lira avec profit la riche contribution de Richard Schechner qui allie avec simplicité savoir théorique, expérience pratique et vision d'artiste et qui recoupe, telle une synthèse impromptue, l'ensemble des témoignages.

La présentation par ordre alphabétique contribue à décroisonner les approches et favorise les effets d'écho et de réfraction : ainsi l'image de l'acteur-coquille qui, apparue chez Asselin, resurgit chez Lecompte, ou encore les considérations sur l'émotion qui, de Barba à Maheu à Schechner, témoignent d'une vision fondamentalement axée sur le spectateur. Mais elle accentue aussi des disparités gênantes qui demanderaient justification. Par exemple, comment expliquer la publication de certains entretiens qui – manque de temps ? de motivation ? – semblent de pure formalité, tels ceux avec Dario Fo, Georges Lavaudant ou Philippe van Kessel ? Et comment justifier les déséquilibres de longueur entre les témoignages ? Ni l'introduction, qui constitue plutôt un état préalable de la recherche, ni l'unique page de conclusion où Féral se contente de citer Jacques Lassalle, ne donnent de réponse. C'est dommage, parce qu'une explication même banale aurait mieux valu que ce fâcheux effet d'escamotage.

Jeanne Bovet

*Université de Montréal*

---

1. Voir le compte rendu de Shawn Huffman, dans *L'Annuaire théâtral*, n° 24 (automne 1998), p. 171-172.

MAURIN, Frédéric, *Robert Wilson : le temps pour voir, l'espace pour écouter*, Arles, Actes Sud/L'Académie expérimentale des théâtres, 1998

L'artiste américain Robert Wilson continue de laisser son empreinte sur l'ensemble des arts contemporains expérimentaux ; ses films, ses installations et ses dessins prolongent et complètent un parcours scénique déjà vieux de trois décennies. C'est précisément son théâtre qui retient l'attention de Frédéric Maurin dans un essai qu'il ponctue néanmoins de réflexions sur les autres arts pratiqués par Wilson.

Le critique organise son analyse de façon originale. En effet, il écarte la présentation chronologique ou thématique au profit d'une structuration qui reprend certaines stratégies pratiquées par Wilson, notamment le retour cyclique et l'isolement de l'image. Ainsi, l'étude se divise en quatre chapitres dans lesquels sont abordés différents aspects du temps et de l'espace. Selon Maurin, c'est surtout la répétition et la lenteur, typiques du théâtre wilsonien, qui fournissent au spectateur « le temps pour voir ». L'espace, lui, est un cadre « pour écouter ». Caractérisé surtout par l'image, il correspond à des « réalisations de l'imaginaire [...], des paysages visionnaires [...], des constructions plastiques et compositions graphiques qui invitent à la contemplation » (p. 51). Ces quatre chapitres où Maurin visite et revisite ces thèmes du temps et de l'image spatiale forment la charpente de son étude. Il la complète par une série de réflexions ponctuelles sur l'artiste lui-

même. Parfois dithyrambiques, parfois plus neutres, ces commentaires encadrent chacun des chapitres.

Dans le premier chapitre, Maurin soulève la question de la manipulation du temps et de l'image. À travers une analyse qui tient compte de la presque totalité des créations de Wilson, l'auteur constate que l'artiste « poursuit l'interrogation sur la perception qui hante tout l'art moderne [...], à travers la relativité du temps et la dialectique du lent et du rapide » (p. 50). Selon Maurin, cette même relativité se manifeste aussi dans l'image, elle-même un reflet de l'espace. Plus exactement, Wilson investit la scène de minimalisme, tout en choisissant de souligner le détail « qui fera signe » (p. 76). Ce détail opère alors une sorte de dilatation spatio-imaginaire – le *punctum* selon Roland Barthes – à laquelle le spectateur s'accroche. Les chapitres subséquents reprennent différentes modalités du temps et de l'espace : la durée, le flot, la syncope et la texture visuelle ou sonore, entre autres. Il en émerge un portrait assez complet des modalités spatio-temporelles qui traversent l'œuvre de l'artiste. « Comme dans le nô, résume Maurin, la vacance du temps et la lenteur du geste aiguillonnent l'esprit. Au bout de l'errance du sens se dressent les deux pointes aiguës – balises plutôt qu'écueils – de la fascination et de la réflexion » (p. 215). L'essai est complété par une annexe qui contient des indications sur la vie de l'artiste, une chronologie de ses spectacles, une liste de ses films et de ses œuvres vidéo, une liste de ses principales installations et expositions solo, ainsi qu'une liste de références bibliographiques.

L'essai de Maurin permet de pénétrer les différentes façons dont l'espace et le temps évoluent dans le travail scénique de Wilson. C'est surtout à travers l'identification des modalités spatio-temporelles que Maurin réussit à expliquer les ambiguïtés et les subtilités de ce théâtre. Malgré cela, deux problèmes persistent : le premier d'ordre conceptuel et le deuxième d'ordre stylistique. Un certain manque de cohérence théorique fait en sorte que Maurin ne parvient pas à présenter un portrait synthétisé de l'espace et du temps chez l'artiste. L'auteur s'inspire plutôt de plusieurs traditions, ce qui rend son argumentation parfois superficielle ou confuse. Maurin pêche par excès aussi en ce qui a trait au style. Maniériste, sinon byzantin, le langage de Maurin déferle sous la puissance d'un élan qui provoque parfois le vertige. L'argument en souffre, chose regrettable dans un essai qui se veut explicatif.

En somme, l'étude de Maurin est provocatrice et mérite l'attention de ceux qui se penchent sur le théâtre de Wilson. Toutefois, parce qu'il veut trop imiter le style de Wilson peut-être, l'auteur sacrifie un peu la clarté de son essai.

Shawn Huffman

*Université SUNY-Plattsburgh*

ADRIEN, Philippe, *Instant par instant. En classe d'interprétation*, Arles, Actes Sud-Papiers, 1998

---

Ces chroniques relatives à un cours d'interprétation donné par Philippe Adrien, au Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris, intéresseront plusieurs types de lecteurs. Les professeurs d'interprétation y trouveront des stratégies pour aborder des scènes des répertoires contemporain et classique, souvent retranscrites au fil des chapitres. Les étudiants devraient le lire, ne serait-ce que pour l'explication que donne l'auteur sur les rapports entre connaissance historique et jeu. Les théoriciens du jeu y découvriront des liens percutants entre « la part philosophique » des textes étudiés (p. 16), l'analyse dramaturgique et le jeu des comédiens. Au chercheur nord-américain, enfin, ce livre peut servir d'introduction à la conceptualisation actuelle du jeu dramatique en France (p. 10).

Adrien, également directeur artistique du Théâtre de la Tempête, à Paris, depuis 1996, propose à ses étudiants un programme conçu autour de la thématique « Le Théâtre, la foi et la vérité » (p. 8). À son avis, le théâtre ne peut être dissocié de la religion, et son cours se veut par conséquent une exploration de la « vérité » dans le jeu, concept à son tour inséparable de la culture judéo-chrétienne de ses étudiants (p. 113). En fait, les religions et les cultures du monde inspirent sa pensée : il se demande, par exemple, comment le jeu est possible en Iran où la religion interdit

qu'on se touche et qu'on se regarde (p. 12-13). Malgré cette importance accordée à la spiritualité, son approche demeure à priori textocentrique : « [...] tout ce que nous avons à découvrir, à savoir les secrets et les raisons du jeu de l'acteur, se trouverait déposé au cœur de la poésie dramatique considérée dans une perspective historique » (p. 38).

Il est peu étonnant, donc, que son premier chapitre présente le corps du comédien dans la perspective d'un outil à entraîner pour mieux servir le texte écrit : « Je souhaiterais une plus grande unité, une réflexion partagée entre les différents intervenants, une dramaturgie coordonnée du corps, de la voix et de l'interprétation » (p. 20). Pour ce faire, il emploie des exercices de base qu'il tente de réactualiser. Par exemple, le jeu qui consiste à marcher à des rythmes variés initie les participants à la « mise en fiction », une fois combinée avec un jeu d'improvisation qui pose les questions « Où ? », « Quand ? », « Comment ? » et « Pourquoi ? ». De plus, le jeu du miroir sert à sensibiliser le débutant aux possibilités multiples que présente un personnage, et à l'éloigner du moi trop souvent présent sur scène.

Si l'on se fie aux descriptions retrouvées dans les chapitres II à VII, la salle de cours d'Adrien fonctionne avant tout selon le modèle proposé par l'Actor's Studio. Les éléments de jeu à retravailler sont identifiés par le professeur après une première représentation : maître et étudiants discutent, puis, par la suite, ces derniers retravaillent leurs scènes en fonction d'un but précis. Dans le chapitre II, Adrien décrit le travail

qu'il accomplit avec ses étudiants à partir d'une scène tirée de *Grand'peur et misère du III<sup>e</sup> Reich* de Bertolt Brecht. Ici, il tente de développer un abandon au jeu – appelé « entrer en fiction » – qu'il n'hésite pas à comparer à l'abandon à la religion (p. 63). Pour arriver à ses fins, il impose à ses étudiants une mise en scène qu'il met au service de l'objectif pédagogique. Dans le troisième chapitre, l'importance des silences est travaillée à partir d'un extrait de *La mouette*. Dans le quatrième chapitre, par l'intermédiaire d'une scène de *L'échange*, le besoin de respecter la spécificité poétique d'un auteur est étudié, tandis que, dans les chapitres V et VI, la sincérité et la simplicité dans l'interprétation des textes classiques sont explorées par l'entremise de scènes tirées de *Tartuffe* et d'*Andromaque*.

La théorie chez Adrien n'est pas dédaignée. Stanislavski y est souvent mis à contribution, et sa pensée est citée dans presque tous les chapitres. Le chapitre VII – de loin le plus intéressant du livre – amène, entre autres choses, un questionnement plus approfondi sur le fameux « si magique ». Pour expliquer la notion du personnage, Adrien cite Anne Ubersfeld (p. 76), et pour une compréhension de l'espace dans la tragédie classique, il se réfère à nul autre que Roland Barthes (p. 202). Il renseigne ses étudiants sur des notions élémentaires liées à la traduction interlinguistique. S'appuyant sur une scène de *La mouette* (p. 71-73), il renvoie à Antoine Vitez, André Markowicz et Françoise Morvan<sup>1</sup>, traducteurs russo-français parmi les plus connus. Malheureusement, ce souci de recourir à des notions théoriques conduit parfois à un certain

hermétisme. Il explique la pensée chrétienne de Paul Claudel par une métaphore autour du crucifix où il répond à des questions par des questions (p. 130). Dans un passage où il cite Barthes, il décrit l'espace tragique comme étant un lieu mental, approche que son étudiant qualifie d'abstraite, ce qui n'est pas nié par l'auteur (p. 202).

Le manque d'homogénéité dans le ton et le style est regrettable. Parfois il s'agit carrément de retranscriptions de leçons ; parfois certains chapitres donnent l'impression d'avoir été retravaillés et les questions des étudiants censurées. Dommage, puisque par moments leurs interventions obligent Adrien à réexpliquer et à clarifier ses idées. De plus, l'auteur donne l'impression à l'occasion de réfléchir à voix haute : au cours de ces nombreuses envolées, j'ai perdu le sens des réflexions et des hypothèses proposées.

Somme toute, ces chroniques réaffirment certaines vérités déjà répandues sur la formation de l'acteur. Si originalité il y a, elle se trouve dans l'intégration même que fait Adrien de la théorie et de l'histoire en salle d'interprétation. Reste à voir jusqu'à quel point les pédagogues et les étudiants seront sensibles à un type de discours qui est souvent un objet de résistance sur le continent américain.

Joël Beddows

*Université de Toronto*

Pour constater l'ampleur du débat, veuillez voir notamment l'article "Ne construis jamais, mais plante...". Quelques mots assez énergiques et pourtant désespérés pour la défense du célèbre Système inconnu de Stanislavski, d'Igor Ovadis, dans *L'Annuaire théâtral*, n° 25 (printemps 1999), p. 116-133.

---

1. Il est curieux qu'un homme qui se soucie autant de traductologie ne fasse aucune mention de la polémique autour des traductions de langue française des textes théoriques de Stanislavski.

La « Revue des revues » a été faite, comme celle du numéro 25, par une seule collaboratrice. Elle constitue un parcours, forcément incomplet et forcément arbitraire, à travers quelques périodiques de langue française, étrangers et québécois, consacrés au théâtre. Elle n'a d'autre objectif que de désigner à l'attention du lecteur des dossiers et des articles qui ont paru s'imposer soit par l'intérêt de leur sujet ou la qualité particulière de leur approche (clarté, richesse, exhaustivité), soit par la lumière qu'ils pouvaient jeter sur certains aspects de la pratique théâtrale au Québec.

Rodrigue Villeneuve

Université du Québec à Chicoutimi

*Théâtre/Public*, n<sup>os</sup> 135, 136-137 et 138, 1997 ; n<sup>os</sup> 139, 140, 141, 142-143 et 144, 1998

*Alternatives théâtrales*, n<sup>os</sup> 55 et 56, 1997 ; n<sup>os</sup> 57 et 58-59, 1998

*Études théâtrales*, n<sup>os</sup> 13 et 14, 1998

*Cahiers de théâtre Jeu*, n<sup>os</sup> 86, 87, 88 et 89, 1998

Plusieurs revues traitent de théâtre. Certaines, plus théoriques, suggèrent parfois une distance peu souhaitable avec la pratique. Il est par contre essentiel d'entretenir un discours sur cette dernière. C'est à la fois la légitimer et lui permettre d'aller de l'avant grâce à un regard extérieur. J'ai donc volontairement retenu ici

des publications représentant diverses approches<sup>1</sup>.

\* \* \*

Le numéro 135 de *Théâtre/Public* débute par un hommage sensible et sincère à Maria Casarès par Jorge Lavelli, suivi de la retranscription d'un entretien radiophonique de la comédienne avec Lucien Attoun. Celui-ci l'interroge à propos d'un ouvrage autobiographique que Casarès a publié en 1980 : *Résidente privilégiée*. Elle y revient sur ses rencontres et sa carrière, en précisant bien qu'elle ne compte pas transmettre de connaissances – ce qu'on peut déplorer.

L'auteur de la pièce *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, jouée lors du Carrefour international de théâtre de Québec en 1998, Jean-Luc Lagarce, est, dans ce même numéro, le point de mire d'un article d'Évelyne Ertel, « Être à sa fenêtre et se regarder passer », qui jette un regard intéressant sur l'œuvre et les événements ayant entouré le décès de l'auteur en 1995, en particulier un « Salut à Jean-Luc », hommage proposé par le Théâtre Ouvert. Ertel transmet avec passion l'urgence que Lagarce avait d'écrire, de raconter, de dire, face à la mort prochaine. Nous découvrons son univers, quelques-unes de ses références, des bribes de ses souvenirs. Ertel nous propose les traces d'une rencontre de metteurs en scène voulant travailler des pièces de Lagarce. Cela permet de comprendre ce qui a attiré l'attention sur chacune et met en lumière leurs caractéristiques

(aspects biographiques, thèmes chers à l'auteur, techniques d'écriture, etc.).

*Théâtre/Public* livre aussi dans ce numéro le troisième et dernier volet du dossier « Théâtre, service public ? » dont la publication a déjà occupé deux parutions. Très fournie, cette étude peut cependant paraître morcelée, répétitive. J'attire tout de même l'attention sur *Discussion-1* (p. 48), échange qui nous ramène parfois à du connu, mais qui comporte aussi certaines pistes faisant preuve d'imagination qui, en fin de compte, nous permettent d'espérer, chose rare lorsqu'on aborde cette question. Pierre Corcos fait aussi des observations pertinentes dans « Déterminations et perspectives ». Il y propose une lecture des tendances de l'exercice contemporain du théâtre en décortiquant ce qui peut paraître une suite d'événements disparates. Se dégage de son article une vision claire du théâtre actuel qui laisse un goût amer.

Le numéro 136-137 offre un riche dossier sur Bernard-Marie Koltès. Vient d'abord un entretien enregistré en 1988, à France Culture, où Attoun et Koltès vont jusqu'au bout de leurs réflexions, de leurs questions. Empreint d'une indéniable vivacité, cet entretien est longtemps resté inédit car Koltès, qui avait exprimé le désir d'y retravailler, est décédé peu après. Il fut finalement diffusé en 1990 et suscita beaucoup de réactions. On y sent la résistance de Koltès aux clichés, aux idées préconçues, à la complaisance gentille de l'entrevue conventionnelle. On a droit aussi à un article d'Anne Thobois, « Mémoire lourde du poids des mots ». Centrant sa réflexion sur l'aspect obsessionnel de l'écriture de Koltès, elle

qualifie son œuvre de « parole brûlante ». Elle en fait ressortir quelques thèmes (la maison, la mère, etc.). Jean-Pierre Ryngaert, lui, cherche à saisir les constituantes du « mythe Koltès » (« Koltès, histoire de famille »). Devant la popularité auprès des jeunes de textes aussi « difficiles et exigeants », il s'interroge sur ce qui donne tant de force attractive à cette œuvre. Dans « Lieu dit », Olivier Verseau étudie le thème de la rencontre et de la blessure qu'elle inflige dans la pièce *Dans la solitude des champs de coton*. Le désir est étroitement lié à cette blessure. Quelle forme prend-il ? Et avec quelle force s'exprime-t-il ? Verseau adopte un regard analytique qui propose des réponses éclairantes.

Dans un tout autre ordre d'idée, la lecture d'un deuxième article de Ryngaert, « Paroles crues et recuites », en dépit de la singularité de son sujet – ou peut-être à cause d'elle –, laisse perplexe. Je conseille cependant la lecture aux curieux. Ce mélange d'étrangetés constitue une réflexion à voix haute sur la langue de deux auteurs, Werner Schwab et Robert Schneider. Leur écriture respective semble avoir fait forte impression sur Ryngaert, car il s'attaque avec force aux discours, à la parole qui les sous-tend. Pour ce faire, il use d'une démarche descriptive qui peut surprendre.

Le numéro 138, « Des chorégraphies aux pièces », et le numéro 139, « D'Essen à Wuppertal » traitent du travail et de la carrière de Pina Bausch. Le dossier en entier a été dirigé par Odette Aslan. Comment se fait la transition de la chorégraphie à la pièce de théâtre, du mouvement au texte ? Voilà la première question à laquelle elle

s'est donné pour objectif de répondre. Comment combler ce qui peut apparaître comme un fossé ? Dès le départ, la dénomination pose problème, car elle oblige à définir lequel des deux arts sublimés l'emporte finalement. Les deux langages ne se nuisent pas chez Bausch, ils se soudent, s'immiscent l'un dans l'autre par des interstices. C'est de cette façon que la force d'expression gestuelle et corporelle du danseur se fond dans la parole et dans la fable incarnées par l'acteur, par un corps agissant dans un espace qu'il définit par sa présence.

Dans son introduction, Aslan propose un regard neuf afin d'analyser ce type de travail car, en comparaison avec le théâtre, il faut mettre davantage l'accent sur « le rythme, les corps dansants, les séquences et le vocabulaire gestuel » (p. 11). Construit de façon évolutive, ce dossier examine d'emblée la danse vue comme un lieu de recherche. Grâce à une courte biographie, on saisit le personnage, son attitude discrète, l'observatrice silencieuse, et, à partir de ce portrait, se dessinent les voies du travail. C'est parce qu'elle a besoin de s'exprimer avec plus de précision que Bausch se met à la recherche d'un langage qui lui est propre, libéré des règles auxquelles elle le soumettait par le passé (danse classique). Elle travaille ainsi à des opéras dansés (dont une brève présentation permet au lecteur de se replonger dans le contexte). Sa passion pour la mise en scène transparaît à travers les photos, très belles et surtout significatives, qui accompagnent le dossier. À souligner l'article « Partition déchiquetée », portant sur le travail que Bausch a fait sur

*Le château de Barbe-Bleue*, projet retenu pour sa valeur exemplaire. Odette Aslan pose la question de la réception de l'œuvre superposée, juxtaposée, hybride. Il est intéressant d'y voir la position du danseur-actant ou de l'acteur-dansant. Là où existe une frontière d'ordinaire, Bausch voit une complémentarité et une continuité. Ces artistes avaient à faire face à l'œuvre de Béla Bartók et de Ferenc Fricsay, auteur de l'enregistrement que Bausch a choisi. Respectant l'intégrité de l'œuvre, Bausch la parseme de pauses, de répétitions, de silences. Cette production marque un point tournant dans le travail de la chorégraphe. L'œuvre se construit depuis à l'aide d'improvisations, à partir de la réponse des danseurs. Bausch critique sa société, sa violence, sa cruauté, sa souffrance. C'est son audace qui rend ses œuvres fortes, surprenantes, empreintes de ce désir d'aller plus loin dans le geste, l'exigence et la rigueur. Elle ne juxtapose plus, elle fait émerger des danseurs eux-mêmes la fable qui régira l'œuvre. Le présent, la présence, le momentané et le rapport avec le public occupent une place de plus en plus importante. La sélection des danseurs devient d'autant plus exigeante que ce qu'ils sont et ce qu'ils ont vécu forment la base du travail du metteur en scène. Enfin, « Le processus bauschien », qui en décortique les étapes, en fait connaître les outils, le vocabulaire, les notations et plus encore, est une mine de renseignements. Le tout est à garder en archives.

Un bref dossier sur Luigi Pirandello ouvre le numéro 140. Jacques Lassalle y fait part de sa rencontre avec le dramaturge italien, à l'occasion de la mise en scène de

*Tout comme il le faut*, pièce dans laquelle il voit un condensé des thématiques pirandellienues. Il faut aussi lire, dans le même numéro, la « Lettre à un ami acteur », de Bernard Chartreux. Il appelle cet ami à se ressaisir, à choquer, à marquer sa différence, à être un actant plutôt qu'un simple acteur qui, à cause du mimétisme, fait semblant d'agir. Il faut avoir le désir d'aller plus loin, et s'y rendre, et ne jamais se contenter de quelque chose de bien, de convenu. Il faut exiger le meilleur de soi, ce qui surprend, transforme. C'est un manifeste qui réclame le droit de bien faire les choses pour mériter le droit de continuer de les faire. On peut penser, en effet, que le crédit du théâtre passe en partie par là.

« Raconter le théâtre, 1968-1995 » résume un entretien d'Attoun avec Jean Jourdheuil. Ce dernier relate sa rencontre avec Jean-Pierre Vincent et son travail de metteur en scène, de traducteur, de dramaturge et de scénariste. C'est un éloge du travail d'équipe. Jourdheuil allie naturellement théâtre et engagement. Il a beaucoup travaillé Bertolt Brecht, l'a adapté, traduit, monté. Il en a tiré une vision de l'adaptation en tant que réécriture des classiques. Dans un autre entretien, avec Alain Étienne cette fois (« Travail théâtral »), Attoun évoque les difficultés qu'il a éprouvées aux Amandiers de Nanterre et celles que ce théâtre a à surmonter. Ce qui l'amène à soulever la question de la liberté des lieux artistiques dans les années 1990. Doit-on limiter les risques pour assurer sa survie ? Dans ce cas, qu'en est-il de l'innovation artistique qui implique forcément une grande liberté ? Faut-il faire du théâtre de consommation ?

« Échouer », tel est le titre du numéro 141. Mauvais augure ? Au contraire. Il faut apprivoiser l'échec au théâtre, car celui-ci se voulant souvent un acte risqué, il arrive que des obstacles surviennent qui l'empêchent d'aboutir. Certains en restent défaits, tandis que d'autres ont la naïveté ou la sagesse – j'opte pour la seconde – de tenter d'y voir plus clair et de recommencer. Tout n'est pas toujours perdu, comme le fait comprendre Frédéric Maurin qui a rassemblé ce dossier audacieux. En effet, le sujet reste souvent un tabou dans le milieu, où l'on impute facilement le problème à la critique qui a démolé le spectacle. Peut-être celle-ci n'a-t-elle pas toujours tort. François Regnault, dans « Échec au théâtre », fait l'éloge en quelque sorte de ces écueils, qui sont formateurs et inhérents à l'histoire et souvent à la poétique d'une œuvre « en progrès ». Regnault s'adresse à un artiste fictif, lui fait la morale, l'interroge sur l'attitude à adopter tant de la part du praticien que de la part du spectateur. Dans ce même sens, Alain Françon, dans un entretien avec David Lescot, partage les difficultés qu'il a éprouvées avec son équipe lors de la première production de *La compagnie des hommes* (au Théâtre de la Ville, en 1992) : peu de représentations, des centaines de personnes qui quittent la salle pendant le spectacle. Il parle du dilemme devant lequel se retrouvent des compagnies publiques qui doivent atteindre des objectifs quant à la fréquentation des salles. Cet échec a tellement fait couler d'encre qu'il s'est transformé en mythe. Pourtant, la pièce a été reprise en 1997 avec un succès qui tranche sur celui de sa première sortie.

Le fait qu'elle ait été retravaillée y est certainement pour quelque chose. De son côté, Béatrice Picon-Vallin tente de déterminer ce qui marque un échec (silence, politesse) par opposition avec ce qui crie la réussite (applaudissements, critiques, salles combles, etc.). « L'artiste apprend davantage des échecs que des succès » (p. 38), car il doit comprendre pourquoi il a échoué, alors qu'il se contente le plus souvent de savourer sa réussite, sans toujours en comprendre le mécanisme.

Pourquoi avoir dissocié chant, musique et théâtre ? Voilà la question à laquelle répond le numéro 142-143, « Les chemins de la voix ». Farid Paya, dans son introduction, met bien en place les conditions d'un tel clivage. Il rappelle qu'il existe des nuances entre les divers « chemins de la voix » et qu'il faut s'emparer à nouveau de ces médiums qui, s'ils s'opposent parfois, s'allient à d'autres moments pour créer des œuvres inédites. La question de la disparition du chant au théâtre demeure centrale. Plusieurs praticiens constatent que peu nombreux sont les jeunes acteurs qui ont une maîtrise suffisante de leur voix. Ce travail, qui est pourtant primordial (la voix étant un des outils majeurs de l'acteur), reste semble-t-il souvent à l'état d'ébauche. Dans « Les chairs de la voix ou la leçon d'Éméan », Jean-Marie Pradier souligne le fait que l'humain se distingue des animaux par sa voix. Il met l'accent sur la perception qu'on a de la parole comme signe de vie pour la médecine : le cri, le râle peuvent être émis par un animal quelconque, tandis que l'intelligence de l'homme se manifeste par sa capacité à codifier des sons pour

concrétiser un concept abstrait. Ceux qui sont attirés par l'aspect plus technique de la voix seront particulièrement captivés par l'article de Blandine Calais-Germain, « Le corps et la voix ». Elle nous présente la voix comme un « acte corporel », au même titre qu'un déplacement auquel tout le corps participe. De ce point de vue, la voix n'est pas un ajout au travail de l'acteur mais une nécessité. L'artiste doit savoir la maîtriser, la développer, l'entraîner et la réchauffer. Calais-Germain décortique chacun des rouages de l'appareil vocal (larynx, cordes vocales, etc.). Cette perception de l'acteur comme un tout qui doit agir en harmonie et en synchronie apparaît évidemment souhaitable. Dans un autre ordre d'idée, Bernard Auriol s'intéresse aux chakras, concept qui a fait un retour marqué ces dernières années (« La voix et les chakras »). Sans prétendre à la vérité, il expose son hypothèse sur la production phonique et son écoute.

Tout le monde actuellement parle de liens, d'échanges, de réseaux. *Théâtre/Public* ne fait pas exception. Le numéro 144 donne un exemple de partage de lieux. Il y est question de deux groupes, les Fédérés et le Radeau, qui, chacun à leur façon, se sont ouverts à l'autre et ont permis à leur espace de devenir commun. On suit le cheminement des équipes, et on découvre des traditions, des personnalités (Olivier Perrier et Jean-Paul Wenzel) et, en fin de compte, des fidélités. Il faut souligner, dans ce même numéro, un court article d'Eugenio Barba, « Travailler avec le texte », qui respire l'amour des mots.

\* \* \*

Je rappelle d'abord la parution du numéro 55 d'*Alternatives théâtrales* à ceux qui n'ont pas encore eu la chance de le découvrir. Il s'agit d'un répertoire des auteurs dramatiques contemporains belges d'expression française. Étant donné la difficulté qu'éprouvent les auteurs belges à être produits (surtout dans leur propre pays), ce numéro s'avérera un outil précieux pour la promotion d'une dramaturgie particulièrement vivante. Conçu par Nancy Delhalle, le document est très complet : brefs historiques, photos, biographies, bibliographies, résumés des pièces, visions du théâtre, etc.

Henry Bauchau servi sur un plateau d'argent, voilà ce qu'offre *Alternatives théâtrales* dans son numéro 56. Poète et romancier (il a écrit deux romans inspirés de l'œuvre de Sophocle : *Œdipe sur la route*, en 1990, et *Antigone*, en 1997), il vit sa première pièce, *Gengis Khan*, montée par Ariane Mnouchkine en 1961. Ils sont d'ailleurs restés en contact depuis. Aussi l'article de Carmelo Virone montre bien en quoi la rencontre Bauchau-Mnouchkine fut marquante pour les deux artistes.

Dans le même numéro, un dossier sur « Le théâtre et la cité » a comme point de départ les liens qui unissent le répertoire, le public et l'art du théâtre. Plusieurs thèmes émergent dont celui de la décentralisation. L'équipe de la Comédie Saint-Étienne témoigne. Son travail consiste à concilier mission culturelle et création artistique. Par le biais d'une rétrospective, on prend connaissance du lieu, de l'histoire de la compagnie et de ses remous, on partage quelques souvenirs.

Défilent ensuite trois textes sur la fonction politique du théâtre. Le premier, de Corinne Rigaud, très classique, part du *Banquet* de Platon. Quoiqu'un peu long à démarrer, il est plutôt clair. L'auteur y pose la nécessité de l'échange entre créateurs et spectateurs. Rigaud a aussi dirigé un entretien avec Daniel Benoin qui, en plus d'assurer la direction de la Comédie Saint-Étienne, y a fait plusieurs mises en scène. Ils abordent ensemble la question du théâtre comme service public, question que cerne et définit très bien l'invité : « [...] si les centres dramatiques nationaux sont des théâtres de service public, c'est essentiellement parce qu'ils reçoivent des subventions de l'État [...] et que la subvention sert à réduire le prix des places afin que la totalité de la population puisse accéder au théâtre » (p. 25). Il est intéressant de prendre connaissance de ses stratégies de diffusion des créations contemporaines fondées sur sa connaissance du public et de ses comportements. Ainsi, il se sert des abonnements pour faire prendre des risques aux spectateurs qui sont souvent trop conservateurs. La dernière intervention est d'Armand Delcampe. À l'égal d'une image, un extrait vaut mille mots : « Le public paresse, il est indolent, facile, toujours en retard... Il faut lutter contre lui, aller "contre", haïr ses facilités, ses lassitudes, sa démagogie, mais toujours savoir qu'il a raison de nous surtout lorsque nous estimons qu'il se trompe » (p. 30).

Le numéro 57 est consacré à Howar Barker, dramaturge, metteur en scène, peintre et poète anglais. Celui-ci s'en prend avec force à ce qu'il voit comme une vision ancienne du théâtre, en particulier dans un

texte remarquable : « 49 apartés pour un théâtre tragique ». Au début du dossier, dirigé par Mike Sens, on dresse une liste assez exhaustive des œuvres de Barker, dont la quantité et surtout la diversité sont saisissantes : 39 pièces de théâtre (dont plusieurs traduites en français), un opéra, une pièce pour marionnettes, 6 pièces radiophoniques, 2 pour la télévision, 4 scénarii, 6 recueils poétiques et critiques et, enfin, un essai. Jérôme Hankins, dans « Pour une catastrophe du théâtre », se demande pourquoi si peu de pièces de Barker sont montées par d'autres théâtres que le sien (« The Wrestling School »). « Écrivain de poids » pourtant, Barker demeure un solitaire qui suit une route somme toute peu fréquentée par les médias. « Barker est-il un *outsider* du théâtre anglais ou est-il le théâtre anglais ? » : cette question, tirée d'un entretien avec Ian McDiarmid, traverse le dossier de part en part, car aussi assoiffé qu'il soit de faire du théâtre actuel, Barker est tout de même considéré par quelques-uns comme un auteur rétrograde qui ne fait que mettre de l'avant des idées préconçues. Un mythe a même été construit à propos de Barker (voir Bernard Reitz, « Howard Barker et la critique »). Il faut lire enfin l'autoportrait de Barker. Le lecteur y est témoin de la relation de confiance qu'il entretient avec McDiarmid, une intimité dans la création dont la générosité, l'admiration mutuelle et le respect semblent être la base. Ce dossier montre bien le côté physique et viscéral du travail de Barker, que soulignent encore ses dessins et ses toiles dont des reproductions mettent au premier plan la fureur avec laquelle la tragédie vit en lui.

Partons maintenant à la découverte de 30 lieux de spectacle à Bruxelles. Au moyen d'une multitude de photographies, le numéro 58-59 fait un portrait des nombreux espaces francophones de représentation qu'offre la capitale belge. Ces photographies, plus belles et plus inspirantes les unes que les autres, sont accompagnées de textes divers, surtout des témoignages qui nous éclairent sur la nature des lieux, leur genre, leur histoire, l'atmosphère qui s'en dégage. Ce portrait est accompagné d'une carte permettant à ceux qui vivent ou voyagent à Bruxelles de repérer facilement ces lieux, des espaces insolites, surprenants. Des écrivains ou des artistes qui y travaillent ont commenté ces lieux, et trois photographes ont mis en images ces places d'art. Je souligne quelques textes seulement. « Expérience en huit instantanés pour Balsa », de Nancy Delhalle, ou encore « Ils ne mourront jamais », d'Anne-Marie La Fère. Les souvenirs de cette dernière, alliés aux images d'Anne Bourguignon, nous ramènent à la dimension humaine des lieux : les créateurs. Elle parle de Tadeusz Kantor et de Serge Creuz, tous deux disparus quoique encore très présents à la « Maison du Spectacle-La Bellone ». Restent surtout en mémoire les photos de Vincent Lebrun. Sans l'enlaidir, elles désacralisent l'espace de représentation. Très dénudées, riches de qualités esthétiques, elles sont des œuvres en elles-mêmes et parlent avec admiration de ces lieux devenus publics. Tout cela donne le goût d'aller au théâtre à Bruxelles.

\* \* \*

Intitulé « Le texte en éclat », le numéro 13 d'*Études théâtrales*, dirigé par Emmanuel Wallon, aborde divers aspects de la « nouvelle » dramaturgie. On la dit faite de rappels, de collages, de réécritures, d'adaptations, d'appropriations. Ainsi, l'article de Denis Guénoun, « Dialogue coupé », rend compte des multiples fragmentations intrinsèques au texte dramatique. L'auteur contemporain, libéré des règles, doit trouver sa propre méthode. Il lui faut s'imposer au spectateur avec une œuvre. En est-il rendu à faire n'importe quoi parce qu'il lui faut faire du jamais vu ? Cette question reste en filigrane. « Le paradoxe du metteur en scène », article de Wallon, est assez dense. Il traite de l'importance du metteur en scène et poursuit sur la lancée du dossier précédent en établissant des corrélations entre la mise en scène et le montage au cinéma : collage d'éléments apparemment étrangers pour produire un message nouveau. Wallon se demande si l'auteur dramatique perd toute autorité sur son texte. En réalité, celui-ci doit devenir une matière première malléable à souhait. L'intégrité du texte dramatique a-t-elle encore un sens face à la suprématie du metteur en scène ? S'il est vrai que tout s'équivaut, qu'il n'y a pas de hiérarchie des genres ou des esthétiques, Wallon fait cependant remarquer que chez les spectateurs il existe une résistance à ce qui est actuel. Le public ne serait-il jamais ouvert à ce qui se fait ? Ou ce qui se fait est-il mal adapté aux besoins des spectateurs ? La question est toujours la même.

La farce est peu enseignée dans les écoles de théâtre. Le numéro 14 a cherché à jeter un peu de lumière sur cette absence. Évidemment, plusieurs voient dans la farce un sous-genre. Jelle Koopmans présente au contraire la farce comme une forme tout à fait d'à-propos, adaptée à l'humour actuel, sarcastique et un peu noir. Il va même jusqu'à en faire un instrument de dénonciation inhérent à la culture intellectuelle. Ce dossier est exemplaire. Un néophyte peut y trouver une introduction au genre, et les spécialistes auront aussi quelque chose à se mettre sous la dent, comme l'article de Bernard Faivre qui constitue une approche solide de la farce, de ses fondements et de son évolution. En fin de dossier, on trouvera une courte pièce de Régis Duqué, une farce, « Compelotage ou Se faire mettre en scène », écrite à l'occasion du colloque « Modernité de la farce » et du trentième anniversaire de l'Université catholique de Louvain-la-Neuve.

\* \* \*

Plusieurs jeunes artistes de la capitale doivent tôt ou tard choisir entre Québec et Montréal car, comme le montre bien le numéro 86 des *Cahiers de théâtre Jeu*, s'il existe des infrastructures à Québec, leur capacité n'est pas sans limites. Il s'y fait du bon théâtre, mais il est difficile d'y vivre de son art si on est acteur. En outre, depuis quelques années, la production télévisuelle est centralisée dans la métropole. Du coup, il y a un fort exode, et c'est devenu presque un acte de résistance de ne faire du théâtre qu'à Québec.

Carole Nadeau est la fondatrice et la directrice artistique du Pont Bridge, compagnie de recherche théâtrale. Elle parle de son travail d'intégration des nouvelles technologies et des autres disciplines : peinture, géographie, musique, etc. Elle cherche à modifier le rapport entre la scène et le spectateur, pour obliger ce dernier à réfléchir sur l'expérience de voyeur qu'il est en train de vivre. Cet ébranlement étant souvent recherché, il est intéressant de voir les conclusions auxquelles Nadeau arrive.

Le conte est le fait de toutes les sociétés dotées de la parole. Cette tradition, d'abord orale, est au cœur du numéro 87. Assez curieusement, le conte occupe une place de choix dans les productions des dernières années. Aussi *Jeu* a-t-il organisé une « Entrée libre » qui portait sur le conte, animée par Michel Vaïs. Il y avait au rendez-vous plusieurs praticiens du conte, d'ici et d'ailleurs. Chacun a sa façon de percevoir le genre et de le transmettre, qu'il soit traditionnel ou urbain. Le conte est partout, dans toutes les langues, porteur de multiples histoires. Il est polyphonique. Qu'il soit oral, écrit ou mis en scène, il est toujours soutenu par un auteur, maniant le folklorique et l'actuel, utilisant tout ce qui est en son pouvoir pour en faire une chose vivante, palpable, riche du mystère que lui donne son lien avec la mémoire du monde. Enfin, pour ceux qui veulent connaître encore un peu mieux Koltès, Brigitte Purkhardt, dans « Bernard-Marie Koltès et la face cachée du désespoir », propose les conclusions d'une table ronde sur l'œuvre du dramaturge français.

Le numéro 88 offre une rétrospective de l'édition 1998 du Carrefour international de théâtre de Québec, sorte de préliminaire à l'édition de l'an 2000. On aborde aussi le rapport entre le théâtre et le cinéma : filmer le théâtre ou théâtraliser le cinéma ? Les questions fusent. Jean-Claude Coulbois répond à quelques-unes en traitant du défi de filmer le théâtre. D'ailleurs, certaines pièces filmées méritent pleinement le titre d'œuvres cinématographiques. En fait foi l'article de Patricia Belzil qui présente bien le passage de Michel Marc Bouchard de l'état de dramaturge à celui de scénariste, à l'occasion du tournage des *Feluettes* et de *L'histoire de l'oie*. Enfin, les admirateurs d'Andrée Lachapelle y trouveront son parcours (avec des détours parfois surprenants dans le monde du cinéma).

Au premier plan du numéro 89, figure un dossier imposant sur la production de *Don Quichotte* par le Théâtre du Nouveau Monde. Tous les aspects de la représentation y passent : musique, texte, jeu, mise en scène, événements connexes. Même le spectateur n'est pas en reste, puisqu'il a sa tribune en fin de parcours. En guise de conclusion, je retiens la phrase du metteur en scène, Dominic Champagne : « Au fond, il n'y a qu'une seule exigence qui s'impose au théâtre : s'assurer qu'il y ait une rencontre entre des acteurs et des spectateurs » (p. 91). Il semble bien qu'avec *Don Quichotte* cela ait été le cas.

\* \* \*

Tous les chemins mènent au théâtre.  
Les démarches sont multiples et vont dans

des directions souvent opposées. S'il n'y a pas de consensus sur le rôle du théâtre et la forme qu'il doit prendre pour arriver à ses fins, une chose est certaine : il reste au cœur des discussions et des intérêts de beaucoup. Grâce aux passions et aux questionnements qu'il suscite et dont témoignent les revues consacrées au théâtre, il a toutes les chances de demeurer vivant dans la société contemporaine.

Geneviève Berteau-Lord

Université du Québec à Montréal

---

1. Il s'agit, dans l'ensemble, de parutions récentes (de 1998 et de 1999). Certaines qui datent de 1997 n'avaient pu être prises en compte dans la dernière « Revue des revues » de langue française (au printemps 1998), mais l'intérêt de quelques articles me les a fait retenir malgré le décalage.