

L'Annuaire théâtral

n° 45, printemps 2009

Le Québec à Las Vegas

CRCCF/SQET/CRFC

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

Direction

Yves Jubinville, directeur (Université du Québec à Montréal)
 Irène Roy, présidente de la SQET (Université Laval)
 Sylvain Schryburt, rédacteur en chef (Université d'Ottawa)
 Sébastien Ruffo, rédacteur adjoint (Collège militaire royal du Canada, Kingston)
 Yves Frenette, éditeur délégué (CRCCF, Université d'Ottawa)
 Joël Beddows, Chaire de recherche sur la francophonie canadienne (pratiques culturelles) (CRFC)

Comité de rédaction

Sylvain Duguay (Université Concordia), Hélène Jacques (Université Laval), Yves Jubinville (UQAM), Brigitte Prost (Université de Rennes 2, Haute Bretagne), Alain-Michel Rocheleau (Université de la Colombie-Britannique), Irène Roy (Université Laval), Sébastien Ruffo (Collège militaire royal du Canada, Kingston), Sylvain Schryburt (Université d'Ottawa)

Conseil scientifique

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

Production

Coordination de l'édition et mise en page : Colette Michaud et Monique Parisien-Légaré
 Révision linguistique : Sylvain Lavoie
 Correction d'épreuves : Colette Michaud
 Gestion des abonnements : Monique Parisien-Légaré
 Conception graphique : Christian Quesnel et Dominic Duffaud (maquette originale)
 Illustration de la couverture : O, écriture et mise en scène de Franco Dragone ; costumes de Dominique Lemieux. Photographie de Tomasz Rossa. © Cirque du Soleil Inc., 2007

Rédaction

L'Annuaire théâtral
 Yves Jubinville, directeur
 Centre de recherches théâtrales (CERT)
 Université du Québec à Montréal
 C.P. 8888, succ. Centre-ville
 Montréal (Québec) H3C 3P8
 Tél. : 514-987-3000, poste 6662
 Téléc. : 514-987-7881
 Courriel : annuaire@uOttawa.ca

Édition

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) de l'Université d'Ottawa
 65, rue Université, bureau 040
 Ottawa (Ontario) K1N 6N5
 Tél. : 613-562-5800, poste 4007
 Courriel : annuaire@uOttawa.ca

ISSN : 0827-0198

ISBN : 978-0-88927-209-5

Dépôt légal, 2^e trimestre 2010

Bibliothèque et Archives Canada

Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Partenaires

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF)
 Chaire de recherche sur la francophonie canadienne (pratiques culturelles) (CRFC)
 Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

L'Annuaire théâtral est membre de la Société française de développement des périodiques culturels québécois (SODEP)
 Courriel : info@sodep.qc.ca
 Site Web : www.sodep.qc.ca
 et de l'Association canadienne des revues savantes (ACRS)
 Site Web : www.calj-acrs.ca

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

L'Annuaire théâtral 45

Sommaire

De lumière et d'ombre	5
Yves Jubinville	

LE QUÉBEC À LAS VEGAS

Le Québec à Las Vegas : pérégrinations postidentitaires dans l'hyper-Amérique	9
Louis Patrick Leroux	
Céline Dion à Las Vegas ou les affects de la simulation	21
Erin Hurley	
Le goût du risque : <i>KÀ</i> de Robert Lepage et du Cirque du Soleil	45
Karen Fricker	
<i>Zumanity</i> : la spectacularisation de l'intime ou le pari impossible d'authenticité au Cirque	69
Louis Patrick Leroux	
Un Las Vegas du Nord ? Le brutalisme architectural du Cirque du Soleil	93
Simon Harel	

PRATIQUES & TRAVAUX

Réflexions sur la réflexivité théâtrale	119
Jean-Claude Vuillemin	
Une généalogie méconnue du théâtre populaire en France : Jacques Copeau, le régime de Vichy et l'influence de la tradition barrésienne	137
Marion Denizot	
Le théâtre pellanien (1944-1946) : intermédialité et modernité	153
Édith-Anne Pageot	

Figures du double dans <i>e</i> de Daniel Danis	175
Marie-Aude Hemmerlé	

NOTES DE LECTURE

Biet, Christian, et Olivier Neveux (dir.), <i>Une histoire du spectacle militant : théâtre et cinéma militants 1966-1981</i>	191
Hélène Beauchamp	
Declercq, Gilles, et Jean de Guardia (dir.), <i>Iconographie théâtrale et genres dramatiques</i>	194
Florence Naugrette	
Vaïs, Michel (dir.), <i>Dictionnaire des artistes du théâtre québécois</i>	198
Louise H. Forsyth	
Chapple, Freda, et Chiel Kattenbelt (dir.), <i>Intermediality in Theatre and Performance</i>	201
Sylvie Bissonnette	
Ben-Zvi, Linda, et Angela Moorjani (dir.), <i>Beckett at 100: Revolving it all</i>	206
Geneviève Chevallier	
Felski, Rita (dir.), <i>Rethinking Tragedy</i>	210
François Martel	

REVUE DES REVUES DE LANGUE ANGLAISE

<i>Canadian Theatre Review</i> • <i>Modern Drama</i> • <i>New Theatre Quarterly</i> • <i>Theatre Journal</i> • <i>The Drama Review</i>	217
Tanya Déry-Obin	
Résumés des articles / Abstracts	
Notices biographiques des collaboratrices et des collaborateurs	223

DE LUMIÈRE ET D'OMBRE

Au risque d'abuser de la métaphore, on serait tenté de reprendre ici le vieil adage selon lequel « le soleil ne se couche jamais sur l'Empire ». À la différence que, cette fois, les soldats britanniques auront fait place aux saltimbanques qui sévissent, de nos jours, sur toutes les grandes scènes du monde. De Orlando à Macao, de Montréal à Singapour, l'astre lumineux du théâtre québécois, le Cirque du Soleil, n'en finit pas de faire courir les foules partout et d'engranger les profits.

Le parallèle avec l'entreprise coloniale fera certes sourire ceux-là qui connaissent le passé difficile du théâtre canadien à l'ère des tournées anglaises et américaines et sous le régime du grand Trust. Douce revanche que celle du Cirque du Soleil qui, porté par une mondialisation d'un nouveau genre, a su non seulement exporter ses produits de par le monde, mais surtout façonner un modèle de divertissement qui, depuis, fait fortune, pour ne pas dire « système ».

Le dossier que nous présentons dans ce numéro 45 de *L'Annuaire théâtral* traite du succès planétaire de ce qui a d'abord été une petite compagnie, issue de la région de Charlevoix, vouée au théâtre de rue dans les années 1980. La trajectoire de ses fondateurs (Guy Laliberté et Daniel Gautier) est bien connue ; mais l'on sait moins, en revanche, comment s'est véritablement effectué le passage de l'itinérance sur les routes du Québec à l'ubiquité dont fait preuve l'entreprise milliardaire.

La clé du mystère, s'il en est un, se nomme Las Vegas. Alors que son identité esthétique était déjà acquise, l'on verra, dans les articles qui forment ce dossier, comment la marque de commerce du Cirque s'est patiemment constituée autour d'un pôle économique et d'une conception de la culture comme simulacre permanent. C'est en effet sur le terreau végassien, ville fondée en 1855 (par les Mormons) mais réinventée dans les années 1930 grâce à des lois favorisant l'essor du jeu, que le projet du Cirque du Soleil s'est, pourrait-on dire, concrétisé, ouvrant ainsi la voie à d'autres produits du spectacle mondialisé, notamment celui de Céline Dion qui a longtemps fait la fierté des nombreux Québécois visitant *Sin City*.

C'est d'ailleurs sous le thème de cette appartenance identitaire paradoxale que s'est élaboré ce dossier. Spécialiste du théâtre, son responsable, Louis Patrick Leroux, interroge aux côtés de ses collaborateurs les liens qui unissent l'entreprise circassienne avec la société dont elle est issue. Comment s'imprime le label Québec sur les spectacles du Cirque du Soleil ? Quelles sont les répercussions de cette activité qui mobilise des centaines d'artisans et d'artistes d'ici sur la vie culturelle québécoise ? Autant de questions qui, pour une revue

qui s'intéresse aux affaires du théâtre, ne peuvent être ignorées quand on sait combien l'horizon que dessine le Cirque du Soleil dans le ciel québécois inspire autant les ambitions des uns qu'il drape les autres dans un tissu d'illusions.

Le présent numéro de *L'Annuaire théâtral* est, cette fois encore, l'occasion d'un renouvellement au sein de son équipe de direction. Nous sommes très heureux en effet de compter parmi nous un nouveau rédacteur en chef adjoint, responsable de la section « Pratiques et travaux », en la personne de Sébastien Ruffo. Ce dernier est professeur au Collège militaire royal du Canada (Kingston, Ontario), après avoir enseigné aux universités Queen's, de Bologne et de Montréal. Spécialiste de théâtre et de littérature québécoise, il s'intéresse, entre autres, aux questions de la voix, de la performance, de la réception, de l'éthos et des processus de création. Nous accueillons également une nouvelle collaboratrice, Tanya Déry-Obin, étudiante aux études supérieures à l'Université Concordia à Montréal, qui sera chargée de rédiger la « Revue des revues de langue anglaise ». Nous leur souhaitons la bienvenue.

Un dernier mot, en guise d'hommage, s'adresse enfin à nos collègues de la revue d'études théâtrales *Théâtre/Public*, associée de longue date au Théâtre Gennevilliers, qui décidait récemment de mettre en suspens cette publication après une période intense de relance qui n'a visiblement pas donné les résultats escomptés. Si nous nous réjouissons dans notre dernière livraison du solide appui que nous recevons du CRSH, il en va tout autrement pour nos collègues français qui assistent, depuis quelques années, à un effritement des conditions de la recherche comme de celles entourant la vie artistique et intellectuelle. *Théâtre/Public* occupait une place centrale dans le paysage théâtral français et européen depuis ses débuts en 1974 et n'a pas manqué de faire aussi sa marque au Québec en proposant des dossiers sur le théâtre d'ici, tout en suivant régulièrement nos auteurs et créateurs scéniques invités sur les scènes du monde. Elle laisse conséquemment un grand vide qui, on l'espère, ne tardera pas trop longtemps à être comblé.

Yves Jubinville
Directeur

DOSSIER LE QUÉBEC À LAS VEGAS

*Sous la responsabilité
de Louis Patrick Leroux*



Louis Patrick Leroux
Université Concordia

Le Québec à Las Vegas : pérégrinations postidentitaires dans l'hyper-Amérique

Rares sont les semaines où il ne s'écrit ni ne se dit rien dans les médias québécois sur le Cirque du Soleil, sur Robert Lepage ou sur Céline Dion. Les médias (et les gouvernements québécois successifs par-delà leur allégeance) se sont gonflés à bloc par l'omniprésence d'artistes québécois sur les planches vegassiennes, ville tutélaire de l'hyper-Amérique. Contribuant à un discours de triomphalisme culturel québécois, le triumvirat Cirque-Céline-Lepage représente à lui seul – et ce, dans la ville du fantasme américain assumé, brandi, sinon marqué au fer – le symbole du succès international d'une offre culturelle postnationale, voire postidentitaire. Non pas qu'ils rejettent ce qu'ils ont de québécois, bien au contraire, Céline multipliait ses passages éclairs au Québec en avion privé alors même qu'elle présentait son spectacle permanent à Las Vegas ; Robert Lepage, malgré ses innombrables projets de théâtre et d'opéra à l'étranger, maintient un pied à terre artistique et administratif dans sa ville de Québec ; le Cirque, alors qu'il pouvait faire appel à l'échelle planétaire aux plus grands metteurs en scène du divertissement, choisissait plutôt de recruter dans le milieu québécois du théâtre subventionné les principaux metteurs en scène et concepteurs de ses spectacles permanents. Ainsi furent débauchés momentanément à leur pratique théâtrale « légitime » Dominic Champagne, René Richard Cyr, Robert Lepage et Serge Denoncourt à Las Vegas seulement, pour ne rien dire des contrats de mise en scène également octroyés à Fernand Rainville, François Girard et Gilles Maheu. Ce dernier, on s'en souviendra, avait monté le spectacle musical *Notre-Dame de Paris* contre lequel une partie du milieu et de la critique s'était insurgée devant l'acte « putatif » d'un des leurs. Très peu, hormis les universitaires, s'insurgent publiquement aujourd'hui devant le fait que tant d'artistes québécois se laissent séduire par le chant des Sirènes désertiques de la multinationale du divertissement.

L'ANNUAIRE THÉÂTRAL, N° 45, PRINTEMPS 2009

Le génie créateur de ces artistes québécois a été mis au service de spectacles dont les budgets et la pérennité dépassent l'entendement. Ces spectacles sont financés par le jeu et présentés dans des salles construites sur mesure, joutées aux casinos qu'il faut obligatoirement traverser. On ne se rend pas impunément dans ces théâtres sans d'abord emprunter un parcours dédaléen où est évacuée la lumière du jour et où le spectateur est exposé à la tentation des clinquantes machines à sous et autres moult occasions de se départir de son argent. Les spectacles ne sont pas une fin en soi ; ils font partie de l'offre et visent, en partie, à attirer un public qui aurait autrement dédaigné les casinos ou qui en aurait fréquenté d'autres. Chaque casino propose sa gamme de spectacles, de restaurants, de boutiques, de manèges et d'attractions (les lions du MGM Grand, les montagnes russes du New York-New York, les canaux du Venetian) et même, il faut le noter, ses musées d'art. Or Las Vegas, sous l'influence de Steve Wynn, et grâce à ses collaborations avec le Cirque du Soleil et Franco Dragone (qui a signé les spectacles *Mystère* et *O* avec le Cirque et *Le rêve* avec Wynn sans intermédiaire), a vu sa réputation de capitale du jeu et des plaisirs nocturnes s'élargir à celle du divertissement dont l'offre tient compte de tous les segments de la population, les snobs y compris. On peut vivre Vegas sous le signe de l'hypermodernité et longer le *Strip* en cogitant Gaston Bachelard et Jean-François Lyotard tout en s'assoyant à la table de Daniel Boulud ou celle de Pierre Gagnaire, en visitant des expositions d'art, en jouant au golf au club verdoyant aménagé discrètement entre le désert et le boulevard tout en néon. Les spectacles familiaux et artistiques du Cirque ont peu à peu remplacé un bon nombre de revues d'effeuilleuses, des spectacles d'illusionnistes et de chanteurs sur le déclin. On retrouve, en plus du musée d'art du Bellagio et du musée archéologique égyptien du Luxor, une succursale muséale au Venetian accueillant à la fois les œuvres du Musée Guggenheim de New York et celles de l'Hermitage de Saint-Pétersbourg. Rien n'est impossible dans cette ville désertique improbable. Tout relève du grand kitsch mercantile qui, par sa nature même, ne néglige aucun touriste, aucun client.

Nouveau contexte de production et de réception

Nos metteurs en scène de théâtre subventionné québécois sont appelés à monter des spectacles de divertissement dans ce contexte, selon une esthétique circassienne « nouvelle », sans trop dériver de la marque de commerce du Cirque tout en devant « réinventer » constamment les possibilités et combinaisons spectaculaires. Nos metteurs en scène, habitués d'avoir les coudées franches, sont alors jumelés à des directeurs de création, une fonction qui n'existe pas au théâtre. Ces derniers sont responsables de placer les numéros et les artistes-acrobates en réserve tout en encadrant le travail des metteurs en scène et des concepteurs. La fonction traditionnelle du metteur en scène se trouve scindée et certains spectacles souffriront, par ailleurs, du caractère bicéphale et biculturel (alliant les cultures du théâtre et du cirque ; celles de l'art et du divertissement) de leur conception. Ces

metteurs en scène verront ensuite leurs efforts inféodés au jugement du « Guide » (c'est son véritable titre), Guy Laliberté, dont le droit de veto sur tous les aspects des spectacles du Cirque est sans appel. Fonctionnant davantage comme un grand studio hollywoodien (et avec les mêmes moyens) que cette mythique troupe d'échassiers et de cracheurs de feu bohémiens de Baie-Saint-Paul du récit des origines du Cirque, il n'est pas étonnant que le Cirque produise de grandiloquents spectacles efficaces, impeccablement rodés, mais assez souvent minces du point de vue de la dramaturgie et confus en ce qui a trait à leur intentionnalité même. La question ne se poserait même pas s'il ne s'agissait que de cirque ou de divertissement comme ceux qu'offrent les autres casinos. Mais le discours du Cirque du Soleil, par son désir avoué de réinventer le cirque (n'était-ce pas le titre d'un de ses premiers spectacles ?) et par son recours systématique, après le départ de Dragone, aux forces vives du milieu théâtral québécois, nous oblige à évaluer ses spectacles selon ses propres critères visant le spectacle total. Sylvain Lavoie, dans un emportement ironique qu'on retrouve dans son article « Le dernier homme, entre cirque et religion », se demande :

Mais quel zouave, de toute façon, oserait remettre en question les qualités de ce *Gesamtkunstwerk* ? Le succès du Cirque du Soleil, le plus riche ambassadeur en la matière, n'est-il pas garant de sa valeur, de sa raison d'être et de ses qualités supérieures ? Car honneur suprême, c'est sur notre Cirque national que ne cessent de s'aligner les entreprises circassiennes du monde entier (Lavoie, 2009 : 31-32).

Il poursuit en y voyant là une « *poétique du divers*, celle où, grâce à un art du divers, on va piger dans tous les discours et dans tous les régimes » (p. 33).

La poétique du divers néanmoins édiflée en système artistique contaminera l'œuvre de tous les metteurs en scène québécois travaillant à Las Vegas et elle se manifestera jusque dans la mise en scène circassienne que fera Dragone du spectacle de Céline Dion. Pour sa part, la chanteuse, en voulant créer un spectacle « permanent » à Las Vegas, a inversé le rapport traditionnel avec ses spectateurs en leur demandant de se déplacer *vers elle* plutôt que de poursuivre avec ses tournées. Si le Cirque maintient ses tournées, ses sept spectacles permanents de Las Vegas sont bétonnés à leurs lieux. Il invite également un bon nombre de spectateurs à faire un pèlerinage qu'ils n'auraient autrement jamais envisagé. Il propose, de plus, de nombreux spectacles pour tous les goûts, question d'élargir l'offre quitte à cannibaliser ses autres productions.

Neutralité culturelle assumée

La présence simultanée et croisée à Las Vegas du triumvirat nous semblait l'occasion opportune de jeter un regard critique sur la place réelle qu'occupe le Québec à Las Vegas et celle que Las Vegas occupe dorénavant dans l'esprit des Québécois avec tout ce que le

succès dans une telle ville révèle du fantasme de la démesure, tout ce qu'elle sublime d'un sentiment d'arrivisme et tout ce qu'elle laisse entrevoir des intentions des créateurs québécois qui s'exilent des mois ou des années durant, pour investir le mirage spectaculaire du désert névadien.

En juin 2007, Erin Hurley, Karen Fricker et moi nous rendions à Las Vegas pour jeter un regard désintéressé et sans complaisance sur la présence de tant d'artistes québécois dans la capitale du jeu. Les cinq spectacles du Cirque du Soleil attiraient alors dix pour cent de tous les touristes de Las Vegas. Le revenu annuel des spectacles permanents du Cirque dans cette seule ville était estimé à 650 \$ millions (Fricker, 2008 : 127). Depuis, le Cirque a créé *Criss Angel: Believe* autour du personnage de l'illusionniste néogothique vegassien et il créait à la fin 2009, *Viva Elvis*, un spectacle en hommage à Elvis Presley. En parallèle, le spectacle *Céline Dion: A New Day...* qui a investi le Colosseum du Caesars Palace, a rejoint pas moins de trois millions de spectateurs sur 717 représentations de mars 2003 à décembre 2007. Les revenus ont dépassé la barre des 400 \$ millions (p. 128).

Hormis une certaine fierté nationale de voir réussir les siens avec tant d'éclat, on peut se demander en quoi les spectacles du Cirque du Soleil et de Céline Dion à Las Vegas sont *québécois*. Ces spectacles s'inscrivent-ils dans la démarche créatrice des gens de théâtre québécois ou ces artisans du spectacle se sont-ils plutôt rendus là-bas en simples mercenaires du divertissement, monnayant leur savoir-faire ? De plus, ces artistes ne reviennent pas indemnes de telles expériences. En quoi contribuent-ils dès leur retour au milieu nourricier ? Le Québec est bien présent à Las Vegas, soit, mais il semblerait que seuls les Québécois en aient pleinement conscience. Malgré la domination sur le boulevard Las Vegas, le fameux *Strip*, du Cirque du Soleil et, pendant quelques années, de Céline Dion, le public américain y voit plutôt une présence polymorphe internationale à saveur exotique, à la limite française. Le Cirque et Céline sont devenus des marques de commerce transnationales dont les origines québécoises sont vantées au Québec mais minimisées à l'étranger ; des marques qui reposent sur une capacité d'intégration et d'assimilation aux marchés qu'ils occupent. Ni tout à fait des produits culturels « canadiens », auxquels on prête généralement une modestie naturelle, un goût pour l'ironie (Hurley, 2008), ni tout à fait des produits nommément « québécois », puisqu'ils ne se désignent pas ainsi, ni ne sont créés dans une langue ou selon un discours culturel qui s'apparente au Québec, le Cirque et Céline à Vegas ont eu le réflexe de s'intégrer et de s'assimiler le plus naturellement (et conventionnellement pour cette ville) : par la démesure et la surenchère, un tape-à-l'œil étrangement rassurant pour un public américain venu purger son puritanisme. Nous assistons alors à un phénomène de neutralité culturelle assumée. Fricker écrivait « *purposeful cultural blankness* » (2008 : 130). *Blankness* – un vide béant dans lequel peuvent se projeter les spectateurs en voyant plonger les acrobates du Cirque dans le vide.

Gilbert David se demande si le Cirque du Soleil « n'est pas devenu, en fin de compte, une franchise qu'il exploite selon une formule qui a fait ses preuves, comme on dit, et qui réclame de ses "collaborateurs" une stricte observance de ses procédés de théâtralisation » (2009 : 17). À l'instar de Lavoie, il estime qu'on « a pris l'habitude au Québec d'une telle vénération aveugle de nos créateurs qu'elle interdit par avance toute interrogation sur les fins et les moyens dont ils sont responsables » (p. 18). David va jusqu'à inciter les gens de théâtre à *choisir leur camp*, paradoxal ultimatum que le milieu théâtral a souvent lancé à la critique et aux chercheurs qui s'approchaient trop de la pratique.

Qu'on soit « pour » ou « contre » le recrutement de gens de théâtre dans la machine circassienne ou spectaculaire, à Las Vegas ou ailleurs, on ne peut tout de même s'empêcher de constater que ces artistes contribuent véritablement, par leur formation théâtrale et leur pratique de la narrativisation d'une (et de la) parole, à rapprocher le nouveau cirque du théâtre dans ce qu'il a de plus profondément traditionnel : son récit dramatique articulé autour de personnages en situation de déséquilibre. Dans le cas du cirque, ce déséquilibre n'est pas que métonymique.

Narrativisation et américanisation du Cirque du Soleil

Malgré les éléments « tape-à-l'œil » du Cirque à Las Vegas, on peut constater, au fil de ses sept spectacles permanents, deux phénomènes transformateurs de la facture générale de ses spectacles : d'une part, une « américanisation » du sujet traité et, d'autre part, une « littérisation » ou, du moins, l'imposition d'une trame narrative dramatique et l'intégration progressive d'une parole. Nous sommes toujours bien loin d'un cirque-théâtre ou même d'une dramaturgie au service du cirque. On prend tout de même conscience d'un désir chez les créateurs du Cirque et chez ses spectateurs de façonner un récit qui dépasse la proverbiale épopée de la « transformation collective » chère au Cirque. L'arrivée de gens de théâtre au sein d'une compagnie qui a toujours revendiqué ses origines foraines et circassiennes y est sans doute pour quelque chose.

Le cirque et le théâtre ont longtemps cohabité au Québec comme partout en Amérique du Nord. Par exemple, au XIX^e siècle, on y présentait régulièrement de somptueuses pantomimes entre les numéros circassiens traditionnels (à ce sujet, voir Boudreault, 2002 : 22-25 et Burger, 1974 : 305-310). Le « nouveau cirque américain », pendant nord-américain du « nouveau cirque européen », a souvent libéré les animaux de ses numéros, limité l'ampleur de son déploiement gigantesque et il a cherché à rassembler des artistes d'abord afin de proposer un spectacle qui s'adresse aux amateurs d'arts de la scène et non pas un simple divertissement. Or la rencontre du théâtre et du cirque, dans le contexte de

Las Vegas, tient de l'osmose de plusieurs traditions : celle du divertissement plus grand que nature, celle du spectacle dont les qualités artistiques sont rigoureusement maintenues et défendues, et celle du théâtre qui provoque la réflexion. Ernest Albrecht a défini le nouveau cirque américain en fonction et en réaction au modèle vieillissant et démodé qu'il a connu après la Seconde Guerre mondiale. Il rappelle la grande époque du cirque américain où tout reposait sur la surenchère :

Le cirque était véritablement devenu le meilleur (et souvent le seul) divertissement disponible, son ubiquité dans l'Amérique nouvellement prospère entre 1870 et 1915 ne sera jamais répliquée. Ses démonstrations de talents et de témérité étaient telles qu'il fallait, en plus des trois pistes habituelles, jusqu'à quatre pistes surélevées. Grandioses spectacles mettant en scène des splendides parades d'artistes de tout ordre défilant sous le chapiteau. La démesure du cirque américain s'arrimait à celle de l'Amérique d'alors et leurs credo respectifs auraient pu être : « Renouvelé cette année. Plus grand, mieux que jamais. » Et si ce slogan tombait dans de sourdes oreilles, les agents promotionnels du cirque se chargeaient de le faire entendre sur toutes les tribunes (1995 : 1) (Nous traduisons).

Ce passage n'est pas sans rappeler le mouvement inéluctable du Cirque du Soleil vers une spectacularisation démesurée, peut-être même icarienne, non seulement de ses productions mais des audaces commerciales. Un seul spectacle permanent dans la capitale du jeu ne suffit plus, cinq non plus. Las Vegas n'a pas moins de sept spectacles permanents du Cirque. Sans compter les autres à Orlando, à New York, à Macau, à Tokyo et, bientôt, au Kodak Theatre de Los Angeles. Tout en étant résolument des produits empreints de la marque du Cirque (clowns en lever de rideau, succession de numéros d'acrobaties, costumes et maquillages androgynes, omniprésence de la musique, démesure des décors et de l'habillage scénique, surenchère pour ce qui est du nombre d'artistes sur scène), chacun de ces spectacles renvoie néanmoins à un genre artistique nourricier. *Mystère* demeure le spectacle-synthèse des années Dragone, l'image de marque qui établira l'esthétique et la réputation du Cirque du Soleil. *O*, en faisant ressurgir de l'oubli la tradition du cirque aquatique¹, renouvelle l'esthétique circassienne et constitue, à mon avis, le point culminant de la collaboration Cirque du Soleil-Franco Dragone-Steve Wynn (Vegas). Le cabaret érotique *Zumanity* permet au Cirque de se montrer audacieux et « adulte » en intégrant des artistes de théâtre se jouant du cabaret allemand de l'entre-guerre. *KÀ*, mis en scène par l'intrépide Lepage, qui a tous les dons, en particulier celui d'ubiquité, puise à plusieurs sources disparates : ballet dramatique pour l'argument, proposition épique pour la construction de l'intrigue, images d'inspiration asiatique et enveloppe visuelle cinématographique. *Love* est la plus populaire de toutes les propositions du Cirque. L'habile montage de séquences carnavalesques sur des musiques et paroles des Beatles renvoie à la fois au clip vidéo et à la danse populaire qui s'intéresse d'abord aux mouvements de groupes synchronisés. *Believe*, le dernier-né des spectacles vegassiens du Cirque, met en



Mystère, écriture et mise en scène de Franco Dragone ; costumes de Dominique Lemieux. Photographie de Tomasz Rossa. © Cirque du Soleil Inc., 2007.

scène l'illusionniste Criss Angel sur le mode autobiographique hypermédiatique. Spectacle *de soi* plutôt que sur soi, *Believe* reprend des segments de l'émission télévisuelle *Mindfreak* où ils côtoient des numéros plus typiques du Cirque.

Trois axes se dessinent déjà. Un premier pôle d'inspiration européenne rassemblant *Mystère* et *O* s'articule autour d'une esthétique baroque aux références théâtrales et artistiques explicites. La démarche est celle d'une troupe qui est arrivée à ces résultats collectivement. Ces spectacles sont issus de ce nouveau cirque des philosophes soixante-huitards. L'autre pôle sera résolument américain et individualiste avec son exploration d'icônes culturelles américaines, soit Elvis au City Center et le magicien gothique populaire Criss Angel au Luxor. Le Cirque du Soleil développe par ailleurs actuellement un nouveau spectacle autour d'une autre figure emblématique populaire américaine, Michael Jackson. Le spectacle du Cirque sur Jackson est prévu pour 2012 à Las Vegas après une première année de tournée américaine. Le passage d'un pôle à l'autre se fait grâce à *Zumanity* et *Love* qui maintiennent leurs origines européennes tout en succombant à un traitement esthétique et à une morale tout américaine. L'auteur latin Juvénal n'écrivait-il pas dans ses *Satires* : « Le Peuple qui distribuait autrefois le pouvoir, les faisceaux, les légions, enfin tout, ne rêvant plus, de ses jours, que de chars et de courses en était arrivé à ne souhaiter que deux choses... *panem et circenses*, du pain et les jeux du cirque » (cité dans Lyonnet, 1931 : 199).

Le passage de l'esthétique théâtrale et collectiviste de *Mystère* vers celle de spectacles dédiés au culte de la personnalité vegassienne – Criss Angel et feu Elvis Presley – a de quoi laisser songeur. Que propose le spectacle de Angel, mis en scène par Serge Denoncourt pour le Cirque du Soleil ? Une magnifique tribune « artistique » pour un illusionniste télévisuel imbu de sa personnalité et insistant sur l'importance de la persévérance et de croire en ses talents. Toujours ce thème récurrent du *self-made man*, sauf qu'à l'origine, les spectacles sans vedettes autrement que le spectacle lui-même proposaient une transformation collective. En misant plutôt sur des figures comme Angel, une vedette que le vedettariat préoccupe plus que tout et qui se met en scène tantôt en figure christique surréelle, tantôt en arroseur arrosé victime de l'illusion du proverbial corps scié en deux par un magicien (ici, c'est la maléfique ex-amoureuse du magicien qui départit la vedette de la moitié de son corps), nous assistons, avec son autohagiographie, à une triste parodie de la transsubstantiation individuelle et, surtout, mercantile. On peut se demander ce que sont venus faire le Cirque du Soleil, Denoncourt et tant d'autres créateurs québécois dans cette triste aventure.

Le Québec contribue à alimenter ces jeux – aujourd'hui américains – avec les nombreux spectacles du Cirque du Soleil, en sol américain. Si bien que le Cirque du Soleil s'inscrit dorénavant dans une logique transnationale (performeurs de tous les pays, performances qui oscillent le monde) qui lui permet d'investir son propre espace idéologique, une nation à la fois créative et corporative que Jennifer Harvie et Erin Hurley nommeront « imagi-nation » (1999 : 309)².

Que le Cirque ait tant puisé au bassin théâtral québécois ne sera pas sans affecter la pratique théâtrale au retour au pays de ses metteurs en scène et créateurs. Surtout, nos créateurs voient leurs habitudes bousculées et – du jour au lendemain, dans certains cas – ils voient leur espace de jeu, leurs rapports avec leur milieu et avec autrui complètement transformés. Le théâtre québécois ne se limite plus aux quelques salles institutionnelles que nous connaissons, ni aux textes consacrés par les collections théâtrales *nec plus ultra*. Il est hybride et multiple et se greffe tantôt à la danse (pensons aux projets de Jerry Snell avec les compagnies de danse asiatiques et la troupe New Circus Asia), tantôt à la comédie musicale (notamment avec Cyr et Maheu), tantôt au cirque (Champagne, Lepage, Rainville). Quiconque s'intéresse aujourd'hui à la pratique théâtrale québécoise contemporaine ne peut plus lever le nez sur les liens qui unissent dès lors le théâtre et le cirque tant par son esthétique, ses moyens que par le va-et-vient de ses créateurs.

Québec-en-Vegas

Le Québec à New York ou le Québec à Paris auraient tous deux donné d'intéressants dossiers sur une présence sporadique et timide de gens de théâtre québécois dans les capitales de la culture, mais c'est par son invraisemblable domination de l'hyper-Amérique, grâce aux talents mercenaires ou réaffectés de nos créateurs, que le Québec à Las Vegas provoque l'imaginaire (ou l'indignation, c'est selon).

Hurley propose dans « Céline Dion à Las Vegas ou les affects de la simulation » une étude de l'utilisation performative des affects liés à la proximité et à la simulation. Les jeux de connivences et les postures issues de simulacres de sincérité seraient au cœur même de la prestance scénique de Céline Dion et de la conception de la mise en scène de Dragone. C'est précisément l'acceptation chez les spectateurs de ce mentir-vrai lié à l'humilité stylisée de la star qui contribuera à *rendre authentique* l'expérience spectatrice lors de son spectacle. La réflexion de Hurley, s'inscrit dans le cadre de son projet sur la performativité nationale québécoise³ et elle précédait son actuel projet de recherche subventionné sur l'affect au théâtre.

Fricker, dans son article « Le goût du risque : *KÀ* de Robert Lepage et du Cirque du Soleil », trace le parcours menant à la création spectaculaire sur les plans visuel et technologique tout en s'interrogeant sur les défis de la cohabitation des genres, de l'esthétique et des finalités improbables d'un tel spectacle. Spécialiste au Royaume-Uni de Lepage, Fricker poursuit sa réflexion sur l'œuvre de Lepage, réflexion qu'elle avait déjà amorcée dans sa thèse de doctorat (Fricker, 2005).

Ma propre réaction au cabaret érotique *Zumanity* s'est inscrite dans la foulée d'une réflexion amorcée sur la spectacularisation de l'intime alors que je terminais ma thèse sur l'autoreprésentation dans le théâtre québécois (Leroux, 2009). « *Zumanity* : la spectacularisation de l'intime ou le pari impossible d'authenticité au Cirque » interroge les discours à la fois métathéâtral et métacircassienne qui émergent d'un spectacle qui dévoile le désir du Cirque du Soleil de révéler ses atouts sans gêne ni honte. Le spectacle se targue d'en être un sur l'intime – l'intimité du sexe, le dévoilement de ses désirs, de ses perversions et de ses préférences. En réalité, c'est le Cirque qui s'exhibe, qui révèle son désir de faire américain, d'être vu par et avec ceux qui comptent, de défrayer la chronique mondaine, de souligner sa propre audace.

Le dossier se referme sur le ratage d'un projet vegassien au Québec. Simon Harel, dans son texte « Un Las Vegas du Nord ? Le brutalisme architectural du Cirque du Soleil », s'inspirera de l'échec de l'important projet récréotouristique du bassin Peel à Montréal où le Cirque du Soleil et le Casino Montréal proposaient ni plus ni moins la création d'un

« Las Vegas du Nord ». Le récit culturel proposé tant par ses formes architecturales que sociales n'a pas su convaincre la population montréalaise. Harel s'interroge sur le brutalisme architectural, mais peut-être aussi social du Cirque avec un projet qui, bien que conforme aux modèles d'affaires de casinos américains, ne correspondait en rien au milieu d'accueil, pourtant celui des origines de la multinationale. La réflexion de Harel s'inscrit dans un projet plus vaste portant sur les espaces en perdition qu'il nomme *lieux précaires* (Harel, 2007 et 2009).

Ce dossier du « Québec à Las Vegas » paraît au lendemain du vingt-cinquième anniversaire de la fondation du Cirque du Soleil et, publication savante oblige, en aval des dossiers sur le cirque au Québec dans les revues *Cap-aux-Diamants* et *Spirale*. Le McGill Institute for the Study of Canada, lors de sa conférence annuelle en 2008, posait la question « *Are We American ?* » aux conférenciers qui ont exploré la *québécoité* de la présence du Cirque et de Céline à Las Vegas. Trois articles en anglais ont émergé de la conférence et ont paru dans la *Revista mexicana de estudios canadienses* dans son dossier « Exporting Popular Culture » (Fricker, 2008 ; Hurley, 2008 ; Leroux, 2008). Ces articles, tout comme les échanges avec mes collègues, ont beaucoup nourri cette introduction. Le présent dossier déborde également du cadre de *L'Annuaire théâtral* puisqu'un autre texte qui paraissait cet hiver dans *Québec Studies* (Leroux, 2009-2010) explore, sur le mode de l'essai, les « coulisses » du projet de recherche. Les chercheurs de diverses disciplines sont de plus en plus nombreux à s'intéresser aux phénomènes de culture populaire, notamment la présence au niveau international du Cirque du Soleil, de Dion, de Lepage et d'autres artistes québécois. Nous espérons, avec ce dossier, contribuer à poser un regard sans complaisance sur les tensions réelles qui émergent, au moment de la rencontre, des pratiques théâtrale, circassienne et performative.

La présence à Las Vegas de nos artistes impressionne, toujours avec raison, les médias, les politiciens et la population. Cela ne nous empêche pas de poser des questions sur la portée, l'intention et les effets éventuels de cet exil créateur sur le théâtre qui se pratique toujours au Québec. En quoi cela a-t-il affecté ou affectera-t-il la conception de l'espace culturel à investir ? En quoi cela contribuera-t-il à une soif de gigantisme ou, au contraire, à une vive réaction contre les excès du divers *spectacularisé* ? Les mises en scène des trois prochains projets permanents du Cirque du Soleil seront assumées par deux Américains et un Français. Il n'est plus question de la mise en scène que devait signer René Simard pour un deuxième spectacle du Cirque à Macau. En 2009, la mise en scène d'*Ovo*, un spectacle de tournée, était confiée à une chorégraphe brésilienne. La présence manifeste de tant de gens de théâtre québécois à Las Vegas s'avérera-t-elle un moment historique isolé de tourisme culturel, voire une incursion momentanée, ou se traduira-t-elle en véritable ouverture de – et sur – l'Amérique pour nos créateurs ?

Notes

1. On proposait déjà des pistes nautiques au Nouveau Cirque de Paris dès 1886, où l'on pouvait introduire jusqu'à 500 000 litres d'eau, et au Circuspalast de Berlin dès 1895 (voir Lyonnnet, 1931 : 230 et Boudreault, 2002 : 26).
2. Harvie et Hurley, dans leur article « States of Play: Locating Québec in the Performances of Robert Lepage, Ex Machina, and the Cirque du Soleil » (1999), expliquent à quel point le Cirque du Soleil a bien servi tous les gouvernements québécois successifs (peu importe le parti au pouvoir) dans leur effort de « paradiplomatie » culturelle. Malgré son statut « d'imagi-nation » transnationale et propre, le Cirque demeure un produit québécois dans la mesure où la troupe est née ici, ses dirigeants et principaux créateurs sont Québécois, et son siège social à Montréal le situe résolument au Québec malgré le fait que la majorité de ses revenus vient de spectacles permanents aux États-Unis et de ses spectacles en tournée.
3. Dont l'ouvrage *National Performance: Representing Quebec from Expo 67 to Céline Dion* paraîtra au printemps 2010 aux Presses de l'Université de Toronto.

Bibliographie

- ALBRECHT, Ernest (1995). *The New American Circus*, Gainesville, University Press of Florida.
- ANGEL, Criss (2007). *Mindfreak: Secret Revelations*, avec Laura Morton, New York, HarperCollins.
- BOUDREAU, Julie (2002). « Quelques rapports entre le théâtre et le cirque au Québec », *L'Annuaire théâtral*, n° 32 (automne), p. 22-36.
- BURGER, Baudouin (1974). *L'activité théâtrale au Québec (1765-1825)*, Montréal, Parti pris.
- DAVID, Gilbert (2009). « Quelques metteurs en scène québécois bercés par le chant des Sirènes », *Spirale*, n° 227, p. 16-18.
- FRICKER, Karen (2005). *The Globalisation of Robert Lepage: Québécois Cultural Politics and Contemporary Theatre Practice*, thèse de doctorat, Trinity College, Dublin.
- FRICKER, Karen (2008). « Cultural Specificity or Cultural Blankness? The Paradox of Québec in Vegas », *Revista mexicana de estudios canadienses*, n° 16 (automne-hiver), p. 127-132.
- HAREL, Simon (2007). *Espaces en perdition*, t. I, *Les lieux précaires de la vie quotidienne*, Québec, Les Presses de l'Université Laval.
- HAREL, Simon (2009). *Espaces en perdition*, t. II, *Humanités jetables*, Québec, Les Presses de l'Université Laval.
- HARVIE, Jennifer, et Erin HURLEY (1999). « States of Play: Locating Québec in the Performances of Robert Lepage, Ex Machina, and the Cirque du Soleil », *Theatre Journal*, vol. 51, n° 3 (octobre), p. 299-315.

- HURLEY, Erin (2008). « Celine Dion's Las Vegas Aesthetics », *Revista mexicana de estudios canadienses*, n° 16 (automne-hiver), p. 113-120.
- LAVOIE, Sylvain (2009). « Le dernier homme, entre cirque et religion », *Spirale*, n° 227, p. 31-33.
- LEROUX, Louis Patrick (2008). « The Cirque du Soleil in Las Vegas: An American Strip-Tease », *Revista mexicana de estudios canadienses*, n° 16 (automne-hiver), p. 121-126.
- LEROUX, Louis Patrick (2009). *Le Québec en autoreprésentation : le passage d'une dramaturgie de l'identitaire vers celle de l'individu*, thèse de doctorat, Institut d'études théâtrales, Université Paris III – Sorbonne nouvelle.
- LEROUX, Louis Patrick (2009-2010). « What Happens in Vegas... (Les coulisses d'une recherche) : Essai de reportage », *Québec Studies*, n° 48 (automne 2009-hiver 2010), p. 53-66.
- LYONNET, Henry (1931). « Les cirques », dans *Les spectacles à travers les âges : théâtre, cirque, music-hall, cafés-concerts, cabarets artistiques*, préface de Denys Amiel, Paris, Éditions du cygne, p. 199-242.

Erin Hurley
Université McGill

Céline Dion à Las Vegas ou les affects de la simulation*

Le 25 mars 2003, devant une constellation de vedettes, avait lieu la première du « spectacle musical à grand déploiement » (Dion, 2001) de Céline Dion intitulé *A New Day...* à l'amphithéâtre Colosseum du Caesars Palace Hotel and Casino à Las Vegas. Malgré les efforts d'une équipe artistique et publicitaire réunissant de grands talents, il régnait une ambiance générale d'incertitude. Les producteurs et les spécialistes de programmation parlaient ouvertement aux journalistes de leurs appréhensions quant à la capacité de Céline Dion de vendre 4 000 billets par soir, cinq soirs par semaine, pendant trois ans. Est-ce que ses admirateurs feraient le pèlerinage jusqu'à Las Vegas pour la voir en concert ? Un spectacle permanent lui procurerait-il de nouveaux admirateurs (ou du moins des acheteurs de billets) en dehors du flot touristique de Las Vegas ? Et quel rôle la spécificité culturelle de Dion, qu'on identifie d'abord au Québec, pourra-t-elle jouer dans cette ville que de nombreux commentateurs ont définie comme la quintessence des villes américaines¹ ?

Dans un livre qui établit les aspects changeants de la *québécoité* de Céline de ses tout premiers enregistrements en 1981 jusqu'au milieu des années 1990, l'historien Frédéric Demers décrit ainsi les liens qu'a la chanteuse avec le Québec :

Par ses origines modestes, par les nombreux rappels de son appartenance au Québec, Céline Dion est restée fidèle à la terre, à la famille, à une définition plus traditionnelle de l'identité. Parallèlement, elle participe activement à la redéfinition de l'identité québécoise en personnifiant l'archétype de l'Être moderne capable, entreprenant, rentable, performant et travailleur (1999 : 15).

D'une part, l'image publique qu'elle projette s'approche de celle de la mère de famille québécoise par son insistance sur les valeurs familiales et la transmission intergénérationnelle de la culture. En gardant son accent québécois même lorsqu'elle se produit en

L'ANNUAIRE THÉÂTRAL, N° 45, PRINTEMPS 2009

France, en rappelant son enfance pauvre mais heureuse dans une petite ville, entourée de treize frères et sœurs, et en laissant libre cours à sa nouvelle obsession maternelle qui place son fils de neuf ans, René-Charles (né en 2001), au cœur de sa vie, Céline Dion reprend par le récit de sa vie la trame narrative rattachée à la notion traditionnelle de *canayenneté*, enracinée dans la survivance découlant autant de la reproduction biologique que de la transmission de la culture. D'autre part, son image semble aussi en accord avec une version revivifiée de la *québécoité* appelée *américanité*. L'*américanité* renvoie à la conscience des habitants de leur appartenance au continent américain, d'un attachement néanmoins ancré dans une identité francophone « suffisamment forte pour être à la fois ouverte au continent (au libre-échange économique), sans être pour autant soumise aux valeurs des États-Unis » (Lesemann, 2000 : 43). La notion d'*américanité* véhicule également tout un bagage historique et culturel que les peuples (non autochtones) des Amériques du Nord et du Sud ont partagé en immigrant au Nouveau Monde et ont forgé depuis lors ; ce faisant, cette *américanité* contribue à l'articulation de l'identité québécoise dans le contexte contemporain de son intégration économique à l'échelle du continent (ainsi qu'à l'articulation historique de cette identité, du temps où elle était *canadienne-française*, et même de l'époque de la Nouvelle-France). La définition du mot « Québécois », mot associé explicitement au territoire du Québec, se trouve élargie par sa nouvelle représentation qui intègre le sens américain et par son affiliation à des interprètes comme Céline Dion.

L'emménagement de *la petite fille de Charlemagne* dans une salle permanente (et dans une nouvelle maison) à Las Vegas a été décrit de façon banale, pour ne pas dire platement, comme un pari. Toutefois, depuis la première quelque peu fragile de *A New Day...* (la chanteuse est montée sur scène pieds nus parce que les chaussures qu'elle devait porter avaient disparu dans les coulisses), il est devenu évident qu'elle a gagné le pari. Non seulement les trois années de spectacles prévues à l'origine ont été prolongées de deux ans² – et les attachés de presse affirment que toutes les représentations se donnent à guichet fermé –, mais cette réussite a aussi commencé à inspirer de plus en plus d'artistes de renom, dont Prince très récemment, à tenter le même coup à Las Vegas.

Comment se fait-il que Céline Dion, elle si fortement identifiée au Québec, ait été capable de séduire Las Vegas, la plus américaine des villes ? Le mariage de Céline Dion et de Las Vegas, improbable au premier abord, s'est révélé une union rêvée. Le présent article tente de cerner les raisons qui font que l'un et l'autre se complètent si bien. Je proposerai l'idée qu'au-delà du facteur kitsch qu'ils ont en commun, ils se rejoignent encore plus profondément dans le genre de relations qu'ils entretiennent entre l'artifice et l'émotion. Deux choses ont marqué les « destinées » de Céline Dion et de Las Vegas aussi fortement l'une que l'autre : la critique envers leur inauthenticité et l'intensité émotionnelle des réactions à leur égard. Dans ce qui suit, j'affirmerai simplement que les deux phénomènes

que sont l'inauthenticité et l'émotion sont non seulement reliés, mais lient Céline Dion à Las Vegas.

Simulation

Dans un article cinglant paru dans *Vanity Fair* en octobre 2003, le journaliste anglais A. A. Gill décrit Las Vegas comme « un univers parallèle » où « où il n'y a pas d'espoir pour l'ironie » et où « le style se transforme en tumeur maligne ». « Voilà le double maléfique de la Terre », écrit-il. « C'est presque la vraie vie – presque, mais pas tout à fait » (Gill, 2003 : 205). *Presque la vraie vie, mais pas tout à fait* pourrait bien servir de slogan publicitaire pour Las Vegas. C'est la ville du rêve – argent, femmes, plaisir –, une ville qui se vend comme la destination du fantasme, le fantasme de la richesse instantanée, celle qui n'est liée à aucun effort ni travail.

Bien sûr, *presque la vraie vie, mais pas tout à fait* constitue aussi un thème récurrent dans la littérature tant universitaire que journalistique à propos de Las Vegas ; à l'instar de l'article de Gill, celle-ci pose Las Vegas comme une simulation produite à grande échelle pour inciter à la dépense irréfléchie, autant financière qu'émotive. Je dois dire que j'abonde dans le sens de cette analyse et que je n'ai, par conséquent, aucune intention de la contester. J'aimerais plutôt m'attarder à la constante attraction et à l'impact affectif de ce que les consultants en affaires B. Joseph Pine et James H. Gilmore ont appelé de façon éloquente « l'économie de l'expérience » de Las Vegas. Pine et Gilmore proposent l'existence d'un nouveau mode de production économique dans lequel les entreprises scénarisent, moulent et mettent en scène leurs produits et services pour en faire des expériences mémorables et évolutives à offrir à leur clientèle. « Lorsque le client achète une expérience, il paie pour vivre un ensemble d'événements inoubliables que l'entreprise met en scène – comme au théâtre – de façon à l'y intégrer personnellement », écrivent-ils (Pine et Gilmore, 1999 : 2). Le fait que les sensations de l'expérience soient vécues personnellement et intimement par le client constitue le principal argument de vente. Selon Pine et Gilmore, « il n'y a pas deux personnes qui vivront la même expérience – point final. Chaque expérience découle de l'interaction entre l'événement mis en scène et l'état d'esprit de la personne » (p. 12). Bref, chaque client achète un produit unique ; chacun obtient un produit taillé sur mesure pour son soma. Comme nous le verrons, le spectacle *A New Day...* de Céline Dion embrasse ce modèle économique puisqu'il offre à la clientèle une expérience de proximité avec Céline Dion – que nous appellerons *l'expérience Céline*. Le fait que la combinaison de Las Vegas et de Céline Dion ait mené, en près de cinq ans, à 200 représentations par année à guichet fermé du spectacle *A New Day...*, qui n'est pas par hasard l'un des spectacles les plus dispendieux présentés sur le *Strip*³, nous porte à nous enquerir de la qualité des

expériences que produit cette conjonction d'événements-simulations. Quel genre d'expérience l'auditoire obtient-il en échange de son argent ? Aborder cette question au moyen de la notion d'affect semble ici approprié, pour des raisons philosophiques également. Le présent perpétuel constitue la temporalité de la simulation. L'affect, quant à lui, a été décrit comme « une expérience du présent, précisément⁴ » – l'instant, l'événement qu'est le contact entre un corps et un autre. Comment peut-on rendre plus précisément l'effet sur le corps de cette simulation combinée de Céline et de Las Vegas ? Quelles forces ou réactions produit-elle sur le corps, dans le corps en tant que matière ?

L'essai de Jean Baudrillard sur le simulacre et celui d'Umberto Eco sur l'hyperréalité, proposant chacun une théorie de l'artifice, se trouvent corroborés à Las Vegas. Bien qu'aucun des deux auteurs ne discute précisément de Las Vegas dans leurs ouvrages respectifs *Simulacres et simulation* (1981) et *Voyage dans l'hyperréalité* (1985), des sociologues de la culture ont fait le rapprochement entre la simulation – « l'engendrement, à partir de modèles, du vrai qui n'a pas de réalité originale » – et le simulacre des environnements thématiques de Las Vegas, où se joue « la substitution au réel des signes du réel » (Baudrillard, 1981 : 10-11 ; voir aussi : Bégout, 2002 ; Douglass et Raento, 2004 ; Fjellman, 1992 ; Gottdiener, 1997 ; Hannigan, 1998 ; Judd et Fainstein, 1999). La théorie du simulacre de Baudrillard s'appuie sur la théorie platonicienne des Idées, qui postule un schéma de rapport entre original et copie. L'original est l'Idée, ou le signifié ; la copie est l'expression concrète de l'Idée, ou le signifiant. La copie prend part à l'essence de l'original. La ressemblance de la copie par rapport à l'original est interne, profonde, fondamentale. Baudrillard fait l'éloge de cette économie de représentation pour sa qualité de « médiation visible et intelligible du Réel » (1981 : 16). Le simulacre interrompt cette médiation intelligible du Réel ; il brise la structure du modèle qui lie l'original et sa copie. Le simulacre n'est pas une copie parce qu'il ne partage pas l'essence de l'original. Sa ressemblance avec l'Idée n'est qu'externe, superficielle, non fondamentale. C'est une copie, peut-être, mais sans original⁵.

Pour donner un exemple de simulation dans le contexte de Las Vegas, les canaux du Venetian Las Vegas Casino and Hotel ne copient pas tant les vrais canaux de Venise – avec leur saleté et leur puanteur estivales – que ceux que l'on se représente de façon romantique, tels que l'on croit qu'ils étaient ou devraient être. Ainsi, les canaux du Venetian, où les gondoliers parlent anglais, chantent bien et sont infailliblement polis, sont des simulacres – des copies ou modèles d'une réalité qui ne se trouve pas véritablement dans le « monde réel ». De même, Céline Dion en concert résonne exactement comme sur ses disques – encore une fois, voilà une réalité qui n'existe pas dans le monde réel, mais plutôt la concoction d'une série de performances enregistrées, rassemblées dans un tout sans aspérité. De surcroît, là où les casinos du *Strip* ne sont pas des reproductions d'images d'autres temps et

d'autres lieux, comme le sont les Paris et Venise de Las Vegas, ce sont des reproductions d'espaces imaginaires irréels comme le Camelot (à l'Excalibur) ou Hollywood (au MGM Grand). Ils représentent ce qu'Eco appellerait « l'hypperréel » – une réalité entièrement fabriquée dont l'expérience, paradoxalement, est en quelque sorte plus que réelle. L'authenticité du « Faux Absolu » – l'Excalibur est la reproduction de l'image d'un espace fantastique – est visuelle, et non historique. « Tout semble vrai, écrit Eco, et donc tout est vrai ; en tout cas, il est vrai que tout semble vrai, et qu'on donne pour vraie la chose à laquelle tout ressemble même si, comme dans le cas d'*Alice au pays des merveilles*, elle n'a jamais existé » (1985 : 22 et 33).

Le simulacre et l'hypperréel sont sans originaux ; ce sont donc des symboles de la réalité qui ont été séparés au moins trois fois de l'original qu'ils représentent. Aussi sont-ils sans « aura », pour reprendre le terme que Walter Benjamin a utilisé pour désigner la singularité d'une œuvre d'art originale. Les copies sans valeur se mettent en marché en tant que marchandise reproductible et invariable ; de même, l'expérience du jeu change peu d'un casino à l'autre. En fait, c'est certainement l'uniformité dans le principal produit offert dans les casinos qui en constitue l'attrait thématique ; les casinos se distinguent non pas par ce qu'ils ont à offrir de différent – tous font commerce du jeu – mais plutôt par *l'expérience du jeu* qu'ils proposent (Gottdiener, 1997 : 106-107). Dans cette même ligne de pensée et d'analyse, l'historien de Las Vegas Hal Rothman insiste sur le fait que Las Vegas n'a pas d'identité propre ; elle est ou devient ce que le visiteur-payeur veut qu'elle soit en étant le miroir des fantasmes et des désirs du touriste. La raison d'être et l'identité de la ville sont dictées par le tourisme de divertissement, « le processus par lequel une communauté et ses habitants cessent d'informer les visiteurs, de les diriger vers des expériences étrangères inspirantes, de les leur prodiguer, pour se contenter de leur offrir ce que la plupart veulent »⁶ (Rothman, 1998 : 288). Ces désirs changent avec le temps, évidemment, d'où les implosions fréquentes des casinos dont l'attrait a terni. Même les formes culturelles que l'on pourrait croire les plus durables – les édifices – sont éphémères à Las Vegas. Maurya Wickstrom les associe « aux toiles ou aux projections de fond de scène : des environnements temporaires qui se refusent à incarner la permanence ou un original qui durerait » (2006 : 48). Dans la même optique métaphorique, Michael Peterson (2004) voit la ville comme un vaste terrain de jeu culturel où le *Strip* fait figure de scène.

Et que trouve-t-on à l'épicentre de cet univers ? Le spectacle *A New Day...* de Céline Dion, le véhicule de l'une des vedettes actuelles les plus accessibles. Alors « reine » du Caesars Palace, Céline Dion était aux commandes d'un amphithéâtre construit expressément pour elle, qui peut accueillir 4 000 « invités royaux » et où se déploie un cadre de scène de 120 pieds de largeur sur 44 pieds de hauteur (36,5 m sur 13,4 m). Sa structure et sa façade de forme ovale sont inspirées du Colisée de Rome, d'où la salle tire également

son nom. Le spectacle de Céline Dion s'est affiché de façon proéminente parmi les plus grandes attractions de cette artère de tous les mirages. Il n'y a là, à mon sens, rien d'étonnant. Son spectacle représentait la quintessence de l'expérience Las Vegas ; autrement dit, il s'agissait d'un simulacre dans un nouvel emballage, vendant des expériences intenses et chargées d'émotions.

L'essentiel de la carrière de Céline Dion est déjà un produit recyclé, diront certains. Après tout, elle est résolument ancrée dans la musique pop, le genre musical qui a fonctionné le plus longtemps sous étiquette « calque ». Cela découle de la fusion que cette musique propose entre production esthétique et production commerciale ou, si l'on veut, de son mode de production industriel qui lance des vedettes interchangeables nous abreuvant de produits similaires avec une régularité sans faille⁷. Pourtant, même dans cette sphère contraire à l'aura, Céline incarne à plusieurs égards le vide dans son essence. Dans l'optique de la théorie de la simulation, Céline Dion personnifie le simulacre, la vedette « mise en marché et transformée en [sa] propre image » (Jameson, 1984 : 61). À l'instar des canaux vénitiens du Venetian, Céline Dion dans son spectacle *A New Day...* est elle aussi une copie d'une réalité irréelle, dans ce cas-ci l'irréelle réalité de l'institution Céline Dion, ou de ce que Line Grenier a appelé « le phénomène Dion » (Grenier, 2001 : 37) – la personne et la marque – auquel je ferai désormais référence simplement par « Céline ». Par exemple, Céline ne compose pas ses chansons ; qui plus est, son répertoire en français est écrit en bonne partie par une écurie d'auteurs-compositeurs qui écrivent « pour elle »⁸. Lorsqu'elle chante ces chansons, Céline ventriloque des auteurs qui l'ont d'abord ventriloquée. Il n'y a donc en vérité pas de ventriloque sur scène, seulement des marionnettes qui rappellent que « Céline » n'a pas d'original. Sur le plan sonore, bien que sa voix soit un instrument souple et puissant, son style vocal n'a rien de distinctif. On pourrait même avancer qu'elle n'a pas de style, si l'on définit le style comme « l'unique et le personnel, [...] la griffe individuelle et distinctive » ou, dans ce cas-ci, la couleur vocale ou l'interprétation qui la distingueraient (Jameson, 1984 : 64). Un critique du *New York Times* a écrit dans son article sur *A New Day...* : « M^{me} Dion est aussi dépourvue d'idiosyncrasie vocale qu'il est possible de l'être » (Webber, 2003). Son absence étudiée de spécificité musicale fait d'elle un caméléon vocal, ce sur quoi les producteurs de ses disques en anglais misent pour habilement introduire sa voix dans des schèmes reconnaissables. La première partie de *A New Day...* offre la puissance d'un hymne à la Mariah Carey (« The Power of Love »), la théâtralité de type Broadway-rock à la Meatloaf (« It's All Coming Back to Me ») ainsi qu'un air plus moelleux rappelant les standards de Nat King Cole (« Nature Boy »). Son spectacle de Las Vegas s'ouvre donc avec des reproductions du son d'autres personnes, reproductions qui ont fait d'elle l'artiste féminine la plus populaire sur le plan des ventes. Il se termine par le même genre de numéro de ventriloque alors que Céline s'approprie le style d'autres « plus grands chanteurs de leur temps », comme elle le dit elle-même durant

le spectacle, des artistes qui affichaient, eux, une distinction idiosyncrasique indéniable. Dans la troisième partie du concert, elle convoque Frank Sinatra (qui a longtemps occupé la salle du Caesars Palace) pour chanter « All the Way » en duo virtuel, évoque Stevie Wonder par une reprise de « I Wish » et invoque Tina Turner (qui a aussi chanté au Caesars dans les années 1970) dans une version de « River Deep, Mountain High ». Ce manque de personnalité de la voix, de même que la versatilité de cette dernière, installe encore une fois « Céline » dans le domaine du simulacre, là où tout n'est qu'effet de surface.

La partie centrale du spectacle *A New Day...* constitue un écart intéressant par rapport à ce qui la précède et la suit. Le ton en est plus modulé, l'environnement visuel est plus sombre et elle s'amorce et se clôt par deux des chansons les plus sensuelles de son répertoire anglophone, soit « Seduces Me » et « I Surrender », qui font appel à une scénographie d'arrière-plan littéralement flamboyante. C'est aussi dans ce segment que la chanteuse offre les deux seules chansons non anglophones de la soirée (dans la dernière version du concert, depuis mars 2007, ces chansons sont « Ammore Annascunnuto » et « Pour que tu m'aimes encore »). Le déroulement de cette partie propose une structure musicale élaborée sur le mode AABA, dont j'ai discuté dans un autre article et que je soutiens être la clé de l'impact émotionnel de la musique de Céline Dion. Brièvement, dans cette structure commune en musique pop, la section B du milieu s'écarte de la ligne mélodique et tonale établie et retrouvée dans les parties A, qui la bordent. J'ai affirmé que la partie B permet non seulement d'étaler l'éventail des possibilités de la chanteuse, mais également de poser les sections A comme la norme (Hurley, 2006). Un processus similaire est à l'œuvre dans *A New Day...* Le changement de tonalité à mi-parcours met une fois de plus en lumière la norme de Céline Dion : de manière significative, c'est la simulation que la structure fait apparaître en tant que norme. Ainsi, Céline Dion est le plus « elle-même », le plus « typiquement Céline » lorsqu'elle simule quelqu'un d'autre.

La mise en scène du spectacle *A New Day...* a été assurée par Franco Dragone, ancien metteur en scène du Cirque du Soleil, et l'atmosphère baroque qui s'en dégage porte indéniablement sa marque. Il y a d'abord eu les déclarations pompeuses à propos d'innovations formelles, néanmoins familières aux amateurs du Cirque. Par exemple, un communiqué de presse révélait avec grand enthousiasme que « cette création d'un genre nouveau réunir[ait] pour la première fois le récital, le théâtre, le cirque, la comédie musicale et le spectacle multimédia » (Dion, 2002). De plus, la présence du Pierrot, figure fétiche de Dragone – un danseur chauve en tunique et pantalon blanc, semblable à celui qui apparaît dans le spectacle *O* du Cirque au Bellagio –, accompagne Céline tout au long de son parcours vocal, jouant le rôle d'une sorte de compagnon romantique des songes. Des créatures fantastiques – une des marques de commerce du Cirque, ici mi-paons, mi-girls – peuplent la scène pendant « The Power of Love », un numéro que Brian Burke, directeur

artistique du spectacle et chorégraphe en résidence, statue comme un « hommage à l'essence Broadway/Las Vegas⁹ ».

Mais l'apport le plus important à l'impact affectif du spectacle vient d'une série de décors uniques et extraordinaires créant chacun des univers dans lesquels les artistes et la technologie font plonger les spectateurs (pour plus de détails, voir Hurley, 2008). Chaque chanson se déploie à l'intérieur de son propre environnement visuel pour faire du spectacle une expérience où l'assistance est en quelque sorte immergée dans une succession d'environnements thématiques, autrement dit dans une succession de simulacres. *A New Day...* constitue un condensé de l'expérience du *Strip* en promenant les spectateurs tantôt du côté du Las Vegas de l'époque des *girls* et des starlettes, tantôt sur une terrasse de pierre laissant imaginer un château, puis dans une métropole agitée, dans un musée d'œuvres vivantes et, enfin, sous un immense ciel de désert¹⁰. Les effets environnementaux sont produits en grande partie par l'intermédiaire d'images, conçues par Dirk Decloedt de concert avec Dragone et le scénographe Michel Crête, projetées sur un écran LED servant de toile de fond au spectacle. Cet écran LED, qui fait 33 mètres de largeur sur 10 mètres de hauteur, est une sorte de cyclorama du XXI^e siècle tartinant ses effets tridimensionnels et ses images de qualité haute définition. Par exemple, « Ammore Annascunnuto » est située sur une *piazza* italienne. L'illusion de la profondeur est soutenue par la courbure de l'écran à ses



Ammore Annascunnuto, CDA Productions Inc.

extrémités. Comme complément à la perspective en trompe-l'œil projetée sur la toile de fond, l'éclairagiste Yves Aucoin a conçu des décalques à motifs de galets insérés dans les projecteurs VL2000 et qui se mêlent aux images de galets de la toile de fond (Lampert-Greaux, 2003a).

Pendant le plus dynamique numéro, « I'm Alive » (le corps complet des 48 danseurs s'agite sur toute la scène), « la scène fortement inclinée se transforme en une réplique colorée de Times Square la nuit, grâce principalement à l'animation vive et lumineuse et à la vidéo », effets projetés sur l'écran courbe LED (Porter, 2003). Comme un clin d'œil aux utilisations plus courantes de la technologie LED – notamment lors des événements sportifs et dans les stades qui présentent des spectacles lors desquels des images sont projetées en temps réel sur des écrans géants – l'image de Céline en mouvement est imbriquée dans celle des écrans numériques de Times Square, ces derniers créés à partir d'images enregistrées du vrai Times Square, modifiées à l'aide de la technologie électronique haute définition.

Nous pourrions voir sur l'écran LED de *A New Day...* la totale internalisation de l'architecture symbolique de Las Vegas et son invitation aux émotions. Dans leur livre *Learning from Las Vegas*, les architectes Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steve Izenour ont distingué deux modes architecturaux sur le *Strip* (aujourd'hui appelé Las Vegas



Le Times Square du numéro « I'm Alive », CDA Productions Inc.

Boulevard) : le *Decorated Shed*, ou *hangar décoré*, soit un casino sans style orné d'appliqués symboliques ; et le *Duck*, c'est-à-dire un bâtiment thématique, soit un casino symbolique par sa forme même. Ainsi l'Excalibur Hotel and Casino, par exemple, évoque par sa forme un château médiéval. Leur étude de cet archétype de l'artère commerciale dépeint le *Strip* « comme un paysage de symboles dans l'espace plutôt que de formes dans l'espace – son identité lui étant fournie, dans cette étendue sans caractère, par ses affiches bidimensionnelles plutôt que par ses bâtiments » (Venturi et Scott Brown, 1996 : 124). Les auteurs se montraient admiratifs devant les grandes enseignes au néon destinées à attirer les clients dans ces *hangars décorés* en les qualifiant d'art vernaculaire du XX^e siècle (Venturi, Scott Brown et Izenour, 1972 : 1). Pourtant, avant même que leur livre n'ait paru en 1972, l'architecture de Las Vegas avait déjà pris le virage vers l'environnement simulé, ou architecture thématique, du *Duck*. Le Caesars Palace que Jay Sarno a ouvert en 1966 représentait « le point culminant de la tendance à l'uniformisation des séjours des vacanciers par l'élaboration de tout ce qu'ils verraient et vivraient » du point de vue du casino (Hess, 1993 : 88). Plutôt que de présenter une enseigne près de la rue devant un immense stationnement derrière lequel se serait dressé le *hangar décoré*, comme c'était la norme à cette époque, le Caesars Palace a repoussé son stationnement sur le côté de sa structure monumentale, villa romaine aux ailes symétriques dont l'entrée, ponctuée de larges fontaines et de répliques de statues antiques, permettait aux valets d'avancer les voitures jusqu'aux portes du casino. L'enveloppante porte cochère – un portique sous lequel les voitures s'arrêtaient pour que leurs passagers puissent descendre en demeurant à l'abri – accueillait les visiteurs pour les amener dans l'univers thématique qui les attendait. Comme Allan Hess le fait remarquer dans son livre sur l'histoire de l'architecture de Las Vegas, *Viva Las Vegas*, « la nouvelle porte cochère du Caesars, construite en 1980 et retouchée légèrement depuis, dirige clairement le visiteur à l'intérieur en réduisant les proportions, en le faisant passer de l'échelle automobile à l'échelle piétonne dès la porte d'entrée franchie » (Hess, 1993 : 99).

La plus récente innovation du Caesars Palace en matière d'entrée enveloppante est la passerelle qui transporte les pseudo-Romains fatigués jusqu'au casino en passant par des arches de triomphe. La porte cochère et la passerelle, remarque Rothman, font en sorte que le visiteur se sent telle une vedette qui ferait son entrée triomphale à Rome. Les environnements thématiques – ce qui inclut la passerelle – créent « un scénario pour chacun des visiteurs, qui vous place – qui que vous soyez – au cœur même de tout ce que vous avez vu » (Rothman, 2003 : 230). En effet, le fondateur du Caesars n'a pas supprimé l'apostrophe du nom du casino sans raison : les « invités royaux » ne devaient pas avoir l'impression de se trouver chez quelqu'un d'autre, mais bien d'être eux-mêmes des César dans ce palais¹¹ (Hess, 1993 : 84).

Il semble que pour la nouvelle Cléopâtre, il ne soit pas suffisant de donner son spectacle dans un Caesars Palace à l'allure de Duck ; le spectacle doit être un Duck en lui-même¹². L'architecture tridimensionnelle du Colosseum conspire à intégrer l'auditoire dans la succession d'environnements thématiques de *A New Day...* La scène est si inclinée (5,6 degrés) que tout le plancher est visible de tous les sièges, même de ceux de la fosse d'orchestre. Non seulement cette configuration offre l'illusion de l'intimité – on peut voir d'un seul regard tout l'environnement scénique –, mais elle rapproche physiquement les artistes du public et crée des défis tant chorégraphiques que physiques. Quant à elle, l'assistance souffre également de cet inconfort au nom de l'intimité recherchée avec le spectacle : les sièges ont été intentionnellement placés plus près les uns des autres que dans les autres grandes salles du *Strip* (comme au Bellagio, par exemple, qui présente *O du Cirque du Soleil*), pour favoriser une expérience plus intime (Lampert-Greaux, 2003b). Aucun siège, qu'il soit au parterre ou aux deux mezzanines, ne se trouve à plus de 120 pieds (36,5 mètres) de la scène. Le système ambiophonique à cinq canaux, 115 haut-parleurs et 200 panneaux acoustiques, mis au point pour le Colosseum par le concepteur sonore et collaborateur de longue date de Céline Dion, Denis Savage, concourt également à la participation physique de l'auditoire. Bien sûr, le système ambiophonique contribue à augmenter l'impression de pénétration du son dans le corps. Pour citer le géographe culturel Paul Rodaway, « l'univers sonore ne fait pas que nous envelopper, il semble nous intégrer et faire de nous des participants » (1994 : 91). En d'autres termes, l'expérience sonore en est une intime, qui nourrit le fantasme de la proximité et de la connexion directe entre un musicien et un auditeur. La sensation d'avoir Céline Dion « chantant juste pour moi/à moi » dans une salle logeant 4 000 personnes est atteinte, momentanément peut-être, par la combinaison des technologies architecturales et sonores qui alimente l'impression d'une présence scénique.

Ce sont cependant les dimensions à l'échelle cinémascope de l'écran de *A New Day...* qui enveloppent le plus extraordinairement l'assistance dans la magie du spectacle. Par son rapport en temps réel avec ce qui se passe sur scène – par exemple dans « I'm Alive » et « Seduces Me » –, l'écran rapproche les artistes des spectateurs tout en accroissant l'échelle de l'image scénique d'une dimension humaine à une dimension IMAX. Pendant la chanson thème du film *Titanic* « My Heart Will Go On », que la chanteuse fait en rappel, un ciel constellé d'étoiles, où une lune gigantesque apparaît, se courbe vers la salle pour parvenir à occuper presque entièrement le champ de vision des spectateurs. Alors que Céline se tient au centre de l'avant-scène – au centre de cet univers –, la lune semble avancer vers nous, devenir de plus en plus grosse jusqu'à ce qu'elle renverse son mouvement pour « sortir de la scène » après le pont musical. Précisons que Céline passe la majeure partie du spectacle à l'avant-scène, attirant l'œil vers le milieu de l'ensemble scénique et de l'écran, ce qui permet à la vision périphérique d'être entièrement sollicitée par le contenu thématique.

Fait significatif, c'est en outre cet écran qui nous signale en premier lieu la perméabilité de la frontière entre les deux sections de la célèbre salle, autrement bien distinctes, que sont la scène et les gradins. En d'autres termes, il nous éveille à la possibilité de pénétrer cet autre monde, d'être une « star ». L'assistance fait elle-même l'avant-spectacle de *A New Day...* : l'image du public en attente est projetée en direct à l'intérieur d'un cadre doré. Certains spectateurs se lèvent ou bougent la main pour essayer de se voir sur l'écran – la scène. Puis, environ cinq minutes avant le début du spectacle, un caméraman caché commence à focaliser sa lentille sur des personnes et des groupes. Chacun se prépare pour son gros plan. Le fait est que Las Vegas nous y a préparés depuis notre arrivée. La ville est pleine de caméras – dans les ascenseurs, au-dessus de toutes les tables de jeu dans les casinos, même sur les trottoirs. Tout est surveillé et enregistré pour prévenir les crimes et la tricherie aux tables. Chacun est presque littéralement (souvent inconsciemment) la vedette de son propre film en circuit fermé, regardé par les gardiens de sécurité¹³. Ainsi, lorsque le gros plan attendu survient, ces vedettes fraîchement émoulues envoient la main, montrent le pouce ou encore dirigent la caméra en pointant le doigt vers d'autres célébrités en devenir. Au bout d'un certain temps, la caméra retrouve un angle plus large pour capter tout l'auditoire, les lumières faiblissent sur cette image collective et les premiers accords de la chanson « A New Day » se font entendre. Un projecteur trouve Céline – toute petite de loin, apparemment derrière l'écran, tout en haut d'un majestueux escalier noir. Le projecteur la balaie, la frôle par intervalles, tandis qu'elle se tient immobile sur des marches plus basses, chantant, descendant de son perchoir vers la scène. Enfin, elle émerge en chair en os d'une porte camouflée dans l'écran bidimensionnel. L'image – sa descente dans les escaliers était une projection préenregistrée – fusionne avec la réalité alors qu'elle traverse l'écran pour venir à nous en chantant.

Affect

La présentation de musique pop par Céline Dion dans une reconstitution du Colisée de Rome au Caesars Palace Hotel and Casino de Las Vegas est une cascade de simulations : la pureté fabriquée de sa *persona*, l'inauthenticité de l'expression musicale de la musique pop, les environnements simulés de Las Vegas. Faits l'un pour l'autre, Céline et Las Vegas s'unissent dans un mariage parfait. Mais quels sont les affects de ces simulations ? En d'autres termes, quelle est la teneur émotive de *l'expérience Céline* ? Dans ce qui suit, je brosserai le tableau d'une succession de dispositions déclenchées par la confusion temporelle et spatiale du simulacre. Les fissures dans l'union entre Céline et Las Vegas qu'elles soulignent sont éloquentes.

I. La désorientation euphorique

Ma description du passage de Céline à travers l'écran nous oriente vers une partie de la réponse : il s'agit de ce que Steven M. Fjellman appelle la « désorientation euphorique », une sorte d'enivrement rendant incapable de différencier le vrai du faux.

La stratégie Disney est de juxtaposer le vrai et le fantastique en nous enveloppant de cet amalgame jusqu'à ce qu'il nous soit difficile de les distinguer l'un de l'autre. Une sorte de désorientation euphorique est censée s'installer au fur et à mesure que nous acceptons les choses telles que Disney les définit. On nous demande de mettre délibérément de côté notre incrédulité au nom d'une totale expérience de divertissement (Fjellman, 1992 : 254).

Cette évaluation de la structure d'émotion érigée par l'institution qu'est devenu Walt Disney World s'apparente à celle que l'on pourrait faire des expériences proposées à Las Vegas, où le plaisir et l'excitation que procurent le jeu, les repas, la danse, le magasinage ou le divertissement au Caesars Palace peuvent être décuplés si le visiteur se laisse prendre au scénario prévu par l'institution. C'est ce que Wickstrom appelle « le leurre de la performance d'entreprise » dans son livre *Performing Consumers* : nous jouons dans la fiction de la transformation proposée par le casino, la rue commerciale ou la marque comme s'il s'agissait de notre propre expérience¹⁴. (Le simulacre, dans son démantèlement du monde réel et la structure d'émotion qu'il provoque, sert évidemment bien Las Vegas puisqu'il rend les visiteurs plus enclins à se départir de leur argent ; c'est comme si le joueur ne perdait pas vraiment aux dés, mais qu'au contraire il était un invité royal.) *A New Day...* s'épanche de la même façon dans la confusion ontologique entre le vrai et le faux, l'original et la copie, alimentant une structure d'émotion semblable, soutenue par une idéologie de la transformation semblable¹⁵. Tout comme lorsque la vraie Céline perce l'écran au début du concert, l'image « morte » de l'écran semble se réanimer durant le duo avec Sinatra. Une succession d'images de Sinatra à l'œuvre sont projetées dans le cadre doré qui a accueilli l'image des spectateurs plus tôt ; l'image de Céline se joint en direct à celle du chanteur aux moments opportuns pour provoquer des échanges d'une intimité particulière. Sinatra semble « vrai » grâce à la très grande qualité de l'enregistrement, à la précision parfaite avec laquelle les interactions vocales entre Céline et lui se réalisent et en vertu du contexte dans lequel cette performance marque son « retour » sur la scène du Caesars Palace. Plus ce faux acquiert de « réalisme » dans et par la performance, plus il devient « hyperréel ». Pour citer Eco, « l'irréalité absolue s'offre comme une présence réelle » (1985 : 21).

Il ne s'agit pas ici de dire que la confusion ontologique provoquée par une telle rencontre virtuelle pousse à croire à la résurrection de Sinatra. Il s'agit plutôt du fait que le spectateur cesse de départager le réel du virtuel, ce qui lui permet de s'abandonner au scénario proposé par ce qu'il voit, à savoir une technologie rendant possible un duo qui

aurait dû se réaliser, mais n'a pas pu. Ces « plus grands chanteurs de leur(s) génération(s) », que le temps séparait, se trouvent réunis grâce à la vidéo. Il s'agit d'une technologie qui, de fait, a la capacité de produire une réalité plus authentique que nature ; dans *A New Day...*, la « réalité » de Frank Sinatra au micro du Caesars Palace est mise à contribution sur commande¹⁶. Eco soutiendrait que le désir fétichiste de l'original s'efface devant la perfection de la copie (1985 : 62). Qui ressent encore le besoin de voir le vrai Frank Sinatra après l'avoir vu chanter – encore mieux ! – avec Céline Dion ? L'euphorie créée par la confusion ontologique nous mène au second affect de la simulation, soit l'engloutissement, ou ce que Fredric Jameson nomme « l'intensité » (1984).

II. L'engloutissement

Les casinos de Las Vegas ont été conçus comme des milieux complets, des « tout-inclus » (Friedman, 2000). Ils cherchent à offrir tout ce l'on peut vouloir, tout ce qui est nécessaire pour que le visiteur demeure dans leur enceinte. Le Caesars Palace, tout comme ses semblables, est une sorte de ville en miniature ; plus encore, il s'agit d'un royaume en compétition avec la « vraie » ville qui l'entoure dans la course à l'obtention des dollars des touristes. Aussi les espaces intérieurs du Caesars Palace sont-ils intentionnellement conçus pour désorienter le visiteur. Les entrées des cinq tours de l'hôtel (une sixième avait été prévue pour 2009, mais le projet a été abandonné à cause de la récession) sont à peu près impossibles à distinguer les une des autres ; toutes conduisent le visiteur vers l'aire de jeu, qui assaille ses sens par ses barrages infinis de machines à sous qui tintent, ses passages trop étroits entre les tables de pari, son éclairage cru et ses affiches étincelantes, et par l'air surclimatisé, suroxygéné et néanmoins enfumé. Les 165 magasins et restaurants du centre commercial Forum Shops ne sont accessibles que par l'intérieur du Caesars Palace à une exception près, puisqu'une seule entrée donne sur la rue. C'est un espace hermétique, du moins qui cherche à l'être par tous les moyens, où chaque détour vous convainc de ne pas partir.

Les environnements simulés de *A New Day...* offrent tout cela également, imitant encore une fois l'ensemble qui abrite le Colosseum : son monde miniature offre un centre-ville et ses espaces de magasinage et de divertissement dans « I Drove All Night », un panorama dans « Because You Loved Me », une aire de repos dans « Seduces Me ». L'architecture de la salle se conjugue aux technologies audiovisuelles pour transporter les spectateurs dans cette réalité simulée qui l'emporte même sur le réel. Rappelons ici comment l'architecture et les technologies enveloppent le spectacle *A New Day...* L'exemple de la fausse *piazza* romaine bidimensionnelle, toute faite de pixels, nous a déjà servi à montrer que la perspective n'est qu'illusion ; en outre, les fantômes du Caesars Palace se réaniment au Colosseum par un jeu d'effets où la temporalité semble se contracter en un présent

continuel. (De plus, on peut voir le même spectacle, à quelques variations microscopiques près, tous les soirs ; c'est une exécution désarmante de perfection dans son itération.) La voix de Céline nous arrive en outre non seulement de la scène où elle est, mais aussi de tous les points cardinaux pour nous placer tout au centre de cet univers sonore. Ces effets atteignent leur but en plaçant l'auditoire au cœur de *l'expérience Céline* jusqu'au point où ils compromettent ou court-circuitent le fonctionnement normal de l'appareil perceptuel des spectateurs.

Dans « Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism », Jameson aborde les environnements totalisants, tels que les casinos de Las Vegas, comme des « hyperespaces postmodernes ». Selon lui, la condition *sine qua non* des hyperespaces postmodernes est la suppression de leur profondeur, leur désaveu de perspective ; ce sont des espaces où l'on ne peut se soustraire à l'expérience qu'installe le lieu, où l'on ne peut prendre de recul pour évaluer sa propre position, tellement l'architecture nous englobe (et souvent nous désoriente). L'expérience affective de l'hyperespace postmoderne est celle de l'immersion. Jameson reprend le diagnostic de Baudrillard sur « la fin de l'espace perspectif et panoptique » (1981 : 124) lorsqu'il écrit que l'hyperespace postmoderne « a au bout du compte réussi à transcender les capacités d'un corps humain à se situer, à organiser son environnement immédiat de façon perceptuelle et, sur le plan cognitif, d'établir sa position dans une représentation du monde extérieur »¹⁷ (1984 : 83). Jameson écrit que, sans de nouvelles habitudes de perception corporelle nécessaires à la personne pour se situer dans ces espaces complets et simulés et pour se dissocier de l'environnement où elle s'immerge, ce présent continu

l'engloutit tout à coup avec une vigueur indescriptible, une perception concrète tout simplement envahissante [...] Le présent du monde ou signifiant physique apparaît devant la personne dans une intensité décuplée qui porte une charge mystérieuse d'affect, décrite ici en termes négatifs d'angoisse et de perte de réalité, mais qui pourrait tout aussi bien être envisagée en termes positifs d'euphorie, de haute intensité, au point de l'intoxication ou de l'hallucination (1984 : 73).

S'il est vrai que l'écran LED de *A New Day...* restreint la perspective du spectateur – en déclassant ses outils perceptuels par des effets spectaculaires de trompe-l'œil et en intégrant son image lors de l'avant-spectacle –, il lui indique aussi son caractère factice. En affichant l'image de l'auditoire avant le début du spectacle, cet écran trahit son ontologie (en tant qu'écran) et ruine, jusqu'à un certain point, les effets par lesquels il tentera tout de même de leurrer le public. Autrement dit, il établit pour le spectateur sa relation complice et convenue avec *l'expérience Céline*. Dans le même ordre d'idées, tandis que la *piazza* d'« Ammore Annascunnuto » se montre aussi vaste que convaincante, c'est ce pouvoir de conviction même qui la trahit en tant que projection ; il est sans aucun doute impossible

de dresser un tel décor, si raffiné et si imposant, dans les cinq secondes d'obscurité qui séparent le numéro précédent de celui-ci. Ainsi, les simulations les plus réussies du spectacle se révèlent dans leur vraie nature de simulations en même temps qu'elles sollicitent ce que Jameson appelle « l'intensité hallucinogène ».

Comment expliquer l'astuce de la simulation ? Il m'apparaît que la flagrante supercherie de la simulation possède deux fonctions affectives et esthétiques. D'abord, l'hyper-réel sollicite l'un des plaisirs les plus élémentaires, déjà souligné dans la *Poétique* d'Aristote, ouvrage fondateur en ce qui a trait à l'affect théâtral, à savoir le plaisir de l'imitation. Les simulacres touchent les spectateurs non seulement en les englobant, mais aussi en faisant appel au sens du merveilleux. Le public est curieux de connaître la mécanique derrière l'illusion technique qui produit ces images. Eco écrit à ce propos : « Le faux entre en jeu [...] pour faire admirer au public sa perfection [...] Dans ce sens Disneyland ne produit pas seulement de l'illusion, mais – en la reconnaissant – il en stimule le désir » (1985 : 68). C'est tout le merveilleux de la machine qui rend le faux vrai pour nous. Ni Las Vegas ni Dion ne trompent qui que ce soit, semble-t-il, dans leur exécution de la dissimulation. Au contraire, l'historien de l'art Cher Krause Knight est d'avis que si les gens aiment Las Vegas, ce n'est pas parce qu'ils ne comprennent pas ce qui se passe, mais bien justement parce qu'ils comprennent (2002 : 9). Le plaisir des amateurs de Las Vegas est double : ils peuvent à la fois céder à leurs fantasmes grâce à la magie technologique à leur disposition, et apprécier cette technologie par laquelle se fabriquent leurs fantasmes. Le théoricien de la culture Mike Featherstone discute de la capacité de la culture consumériste « de passer d'un code à l'autre, de prendre part à l'expérience *en faisant semblant que*, puis de faire l'examen des techniques par lesquelles l'illusion est atteinte, sans grande nostalgie à l'égard de ce qui a été perdu » (1995 : 77). Par ailleurs, le géographe John Hannigan avance l'idée que le succès de Las Vegas tient moins de la perfection de l'illusion (malgré son importance) que de la sophistication du jeu de l'hyperréalité qui se déploie (1998)¹⁸.

Ensuite, la supercherie de la simulation a aussi pour fonction de préserver intacte la possibilité contenue dans la proposition d'Aristote lorsqu'il parle des « choses telles qu'elles pourraient arriver » et de créer ainsi les conditions d'un éventuel impact affectif. À l'encontre de Platon, Aristote persiste à différencier la poésie et l'histoire comme deux entreprises distinctes auxquelles se rattachent deux critères d'évaluation également distincts : la vérité pour l'histoire, l'émotion pour la poésie¹⁹. Pour des raisons différentes, Eco distingue également la vérité historique de la vérité simulée en affirmant que les environnements simulés sont ouvertement non historiques puisqu'ils éliminent toute relation entre le passé et le présent, entre le présent et l'avenir. Jameson affirme, dans le même ordre d'idées, que les simulations sont intensément ancrées dans le présent. Parce qu'elles ne se

sont pas produites, leur potentiel comme événement demeure atteignable pour le spectateur. Comme simulation, *l'expérience Céline* pourrait nous arriver ; après tout, Dion vient de Charlemagne. Nous pourrions bien devenir une star – en fait, l'écran nous a déjà mis en vedette – dans cette lumière rosée que diffuse *A New Day...* à l'intérieur du Colosseum du Caesars Palace.

Pourtant, comme Aristote nous le rappelle, le théâtre présente non seulement les choses telles qu'elles pourraient arriver pour asseoir son efficacité émotive, mais surtout les « ce à quoi on peut s'attendre » (1990 : 98). Pour cela, le public doit se reconnaître approximativement dans ce qu'il voit pour être en mesure de s'imaginer dans les mêmes circonstances. C'est ce que Céline lui procure. Et ce faisant, elle bousille tout.

III. La proximité

« Il existe des artistes dont la seule présence suffit à remplir tout l'espace », a écrit un critique du spectacle *A New Day...* « Il existe des artistes qui peuvent facilement occuper n'importe quelle scène, du petit club intime au plus grand stade. Céline Dion ne fait pas partie de ceux-là » (Westley, 2003). Nous savons, grâce aux travaux de Philip Auslander (1999), que la présence est en partie un effet de distance. Et « Céline » – dans la vie et dans ce qui ressemble à la vie – se définit par la proximité. Comme je l'ai déjà mentionné, elle se tient pendant presque la totalité du spectacle sur le bord de la scène ; à un certain moment, elle demande la permission de « nous rejoindre » pour la ballade « If I Could » puis, permission accordée, elle vient s'asseoir dans les marches qui descendent vers les sièges de l'orchestre. Céline termine invariablement son spectacle en donnant une fleur à une personne assise au premier rang, qu'elle prend et tient longuement dans ses bras. En outre, le public peut s'approprier la star moyennant quelques dollars à sa boutique éponyme, adjacente à la salle, sous forme de tasse ou de porte-clés, de papier à musique ou de photos, de disques audio ou vidéo.

Céline se présente ici telle une institution, une marchandise. À l'inverse des originaux qui se distinguent et sont préservés par leur aura, les copies ou les reproductions peuvent, selon Benjamin, être approchées. L'exégèse de Wickstrom sur la performance du consommateur aux Forum Shops, une allée commerciale reliée au Caesars Palace Hotel and Casino, nous éclaire. Pour expliquer le plaisir que prend le visiteur à « succomber au scénario, au gabarit » des environnements thématiques de Las Vegas – scénario qu'il reconnaît comme n'étant pas réel – Wickstrom nous invite à revenir à Benjamin et à son hypothèse de notre « empathie envers la marchandise ». Dans un contexte capitaliste, le travail est aliéné par sa valeur d'usage, or comme c'est le marché qui en établit la valeur, le travail devient ni plus ni moins qu'une marchandise. Sa valeur est envisagée dans son

ensemble, il est transformé en valeur d'échange et extrait de la singularité de son contexte de production ou de celui qui le produit. En reconnaissant notre communion avec la marchandise, nous « finissons par nous sentir plus proches de la marchandise que des êtres humains ». Wickstrom ajoute :

Nous sommes enveloppés dans un monde où tout, nous compris, circule selon une valeur déterminée par le marché. Ce monde d'objets fétiches, à l'instar des biens de consommation qui en sont la représentation la plus évidente, nous est davantage familier. [...] Notre inclination se porte de plus en plus vers les choses et vers les humains qui prennent l'image des choses (2006 : 60-61).

Si la personne Céline Dion est assurément parfaitement humaine, son insistance répétée sur son « humanité » – ses références continuelles à ses émotions, au fait qu'elle est une mère ordinaire, sa persistance à rappeler ses débuts modestes et ainsi de suite – semble d'autant plus mettre en lumière la nature factice de l'institution *Céline*. La chanteuse partage avec Martha Stewart – un autre porte-étendard de sa propre marque – la suggestion d'une perfection mécanique, aiguisée, dont elles ne semblent pas pouvoir s'écarter dans leurs apparitions publiques. Gill – qui ne figure pas parmi les critiques les plus tendres à son égard, faut-il le rappeler – commente de façon acerbe « sa présence scénique [qui] est une forme hybride des plus étranges réunissant Pinocchio et Buffy la tueuse de vampires », probablement pour faire allusion à son allure de marionnette, à sa façon de donner des coups de pied à des moments choisis et de prendre des positions de gymnaste en terminant ses chansons (2003 : 206). Ses efforts transparaissent à chaque instant ; nous la regardons fabriquer sa marchandise, ses clichés, ses séances photos ; nous la voyons se transformer en photo. La pose suggère un cliché plus vrai que nature.

Toutefois, le fait que nous percevions ses efforts court-circuite l'effet d'intimité avec le public qu'elle cherche à produire. Il manque à Céline l'aisance que les artistes pourvus d'une aura réussissent à entretenir ; c'est-à-dire qu'elle ne parvient pas à masquer son labeur. Ses mouvements de danse et ses accès « impromptus » d'entrechats sont trop chorégraphiés et répétés (ce que quelqu'un semble avoir constaté, car il n'y a plus que deux de ces numéros dans la version ultime de ce spectacle de 90 minutes ; la première fois que je l'ai vu en 2004, il y en avait quatre). Elle est, tout entière et sans répit, faite de langage corporel et de clichés linguistiques. Elle se passe les doigts dans les cheveux, ouvre tout grands les yeux d'incrédulité devant la foule qui s'est rassemblée, hausse les épaules en feignant la modestie, nous gratifie en levant le pouce à la manière de René Simard. Elle dit des choses comme « J'aimerais dédier la prochaine chanson à tous les parents et à tous les enfants du monde, et plus particulièrement à mon René-Charles ». En un mot, elle ne l'a pas. Joseph Roach, dans son nouveau livre intitulé *It* (2007), évoque cette qualité que l'on pourrait paraphraser par le charisme d'instinct et qui rejoint la notion d'aura proposée par Benjamin. Céline veut trop. Dans la brume de cet environnement fantastique de l'illusion,

l'étoile qu'elle est nous remet en mémoire, bizarrement, l'effort et la mécanique. Nous sommes gênés – pour elle comme pour nous. Comme pourrait le dire Nicholas Ridout, nous envisageons « notre propre position relativement aux conditions économiques et politiques qui nous permettent d'aller voir le spectacle » (2006 : 34). Elle peine pour que nous nous amusions. Elle dit que « c'est un honneur de chanter pour [nous] » ; mais elle veut tellement nous plaire que nous ne pouvons que penser que c'est son travail, de toute façon. Son labeur si perceptible rompt l'opération de l'affect de la simulation.

L'environnement scénique nous enveloppe, alimente les effets de présence et d'intimité avec l'auditoire – à la recherche d'un équivalent technologique de l'aura. La star – singulièrement déficiente sur ce plan – suscite un insoutenable sentiment par lequel, écrit le philosophe Max Deutscher, « si l'intimité publique est visée, l'art, lui, échoue » (1988 : 526).

* Cet article a été traduit par Isabelle Léger dans le cadre d'un travail dirigé de deuxième cycle en traduction à l'Université Concordia sous la supervision de Louis Patrick Leroux.

Notes

1. Par exemple, Robert Parker appelle Las Vegas « "The All-American City" : *la ville on ne peut plus américaine* » (cité dans Bennett, 2005 : 419). Bruce Bégout va même jusqu'à dire que « Las Vegas n'est rien d'autre que notre horizon urbain ». Il trouve que « [l]a culture consumériste et ludique qui a transfiguré Las Vegas depuis près de trente ans gagne chaque jour plus de terrain dans notre rapport quotidien à la ville, où que nous vivions : Paris, Le Cap, Tokyo, Sao Paulo, Moscou » (2002 : 10-11).
2. *A New Day...* a tiré sa révérence en décembre 2007.
3. Selon le palmarès mi-annuel Pollstar, des 100 spectacles les plus rentables en Amérique du Nord, *A New Day...* se place au quatrième rang des recettes en 2007, derrière Rod Stewart, Justin Timberlake et The Police. *A New Day...* a généré 41,8 millions de dollars américains durant les six premiers mois de l'année en affichant le prix du billet moyen le plus élevé des 100 concerts listés, à 137,36 \$ américains ([En ligne], [http://images.pollstar.com/adverts/pollstar/2007MidYearTop100Tours.pdf]). Les prix affichés pour les représentations du 1^{er} août au 10 octobre 2007 vont de 79,55 \$ à 204 \$. Pour la dernière semaine de représentations, qui s'est terminée le 15 décembre 2007, l'éventail de prix grimpe de 90,91 \$ à 318,88 \$ ([En ligne], [http://www.celinedion.com/anewday/english/tickets_gen.html]) (31 juillet 2007).
4. L'expression « expérience du présent, précisément » (*precisely present experience*) et la formulation de la dernière question sont tirées de la définition que donne Simon O'Sullivan de l'affect (2001 : 126).

5. Dans « Platon et le simulacre », Gilles Deleuze écrit que le simulacre « ne présuppose pas le Même et le Semblable ; au contraire, il constitue uniquement le Même – le Même que ce dont il diffère – et l'unique ressemblance – la ressemblance avec le discordant » (1990 : 265).

6. L'impression de Rothman se trouve corroborée dans le site Internet affichant la *Las Vegas Convention and Visitors Authority*, où l'on encourage les visiteurs virtuels à choisir leur « avatar de Vegas ». On demande : « Si vous pouviez être n'importe qui à Las Vegas, qui seriez-vous ? » Lorsque le visiteur clique sur le lien pour créer son identité, il est dirigé vers une page sur laquelle il peut lire : « Dans une ville où vous pourriez être N'IMPORTE QUI, pourquoi ne pas choisir d'être quelqu'un ? Soyez qui vous voulez à Las Vegas. Nous vous fournirons une profession et tout ce dont vous avez besoin pour étoffer votre histoire, y compris un bref historique, des cartes de visite imprimables, un numéro 1800 préenregistré et un site Internet » [En ligne], [<http://www.visitlasvegas.com/vegas/features/be-anyone/index.jsp>] (29 janvier 2010).

7. La contrepartie du pop est le rock-and-roll. « Le faux rock, c'est la culture institutionnelle, le rock dominé par l'économie, le rock qui a perdu son tranchant politique, une musique bonbon, etc. Le vrai rock relève de sa propre capacité à exprimer des aspirations individuelles et communes à la fois, des sentiments et des expériences, dans une langue que tous partagent. Il requiert de l'artiste une réelle relation avec son public – relation fondée sur l'expérience commune définie en termes de jeunesse et sur une sensibilité postmoderne, plus que sur la classe sociale, la race, etc. – ainsi qu'avec sa musique – qui doit en quelque sorte exprimer et transcender la vie de bohème » (Grossberg, 1992 : 206-207).

8. L'auteur français Eddy Marney a composé toutes ou presque toutes les chansons de ses premiers disques : *La Voix du Bon Dieu* (1981), *Tellement j'ai d'amour...* (1982), *Les chemins de ma maison* (1983), *Mélanie* (1984) et *C'est pour toi* (1985). Marney a également écrit plusieurs des chansons du disque *Incognito* (1987), qui fut l'occasion de leur dernière collaboration. Luc Plamondon est l'auteur de plusieurs des chansons de ce même disque, ainsi que de toutes celles de *Dion chante Plamondon* (1991). Depuis dix ans, Céline a travaillé uniquement avec l'auteur-compositeur-interprète Jean-Jacques Goldman et quelques-uns de ses proches collaborateurs, qui lui ont offert les chansons de *D'eux* (1995) et de *S'il suffisait d'aimer* (1998). Goldman, Gildas Arzel, Erick Benzi et Jacques Veneruso ont composé les chansons de *1 fille + 4 types* (2003). Les paroles des chansons de son plus récent album en français *D'elles* (2007) ont été écrites exclusivement par des femmes, dont Denise Bombardier, Jeanette Bertrand et Marie Laberge, tandis que la musique a été composée par Goldman et sa bande (Veneruso, Benzi et Arzel, auxquels se sont joints David Gategno, Marc Dupré et Jean-François Breault).

9. Brian Burke, dans une communication électronique du 16 juillet 2007. Pendant ce numéro, le plancher scénique est éclairé à travers des décalques flous de fleurs qui donnent l'effet de plumes et la toile de fond, par des motifs kaléidoscopiques tourbillonnants.

10. De plus, ces environnements semblent vouloir reproduire les environnements du *Strip*, puisque la terrasse rappelle celle de l'Excalibur, le Times Square, celui qui se trouve au casino New York-New York et la galerie, celles de l'impresario de Las Vegas Steve Wynn au Bellagio et au Wynn Las Vegas.

11. NDT : Le palais de César se dit Caesar's Palace en anglais ; enlever l'apostrophe permet de supprimer la relation de possession unique.
12. Le spectacle de Céline n'est toutefois pas le seul à entretenir l'environnement Duck. *Phantom: The Las Vegas Spectacular* se donne dans une salle qui « vous enveloppe de trois côtés dans une opulence digne de l'Opéra de Paris » (Rawson, 2007).
13. À ce sujet Bruce Bégout écrit : « Chaque mouvement urbain est de toute façon épié par un système de vidéo-caméras extrêmement complexe qui balaie, selon les experts en sécurité de la municipalité, fiers de ce chiffre, presque 90 % de l'espace du *Strip* et de *Downtown* » (2002 : 39).
14. Le rôle qui nous est donné – un rôle qui, à sa face même, requiert de nous une importante capacité de jeu et de transformation – est en réalité une reproduction de la vraie vedette qu'est la marque. En matérialisant effectivement la marque, nous changeons, allons au-delà de ce que nous sommes, résistons au réel qui nous ramènerait à notre vie ordinaire (voir Wickstrom, 2006 : 57-65).
15. Le spectacle *A New Day...*, par ses environnements imaginaires résolument irréels (mais néanmoins convaincants), trace une histoire de transformation et de possibilité. À titre d'exemple, nous rappellerons ici qu'avant le lever de rideau, l'auditoire est la vedette en quelque sorte. De plus, avant les plus récents changements dans le programme survenus le 1^{er} mars 2007, l'image du public était une deuxième fois projetée sur l'écran de scène à la fin du spectacle alors que Dion chantait « What a Wonderful World ».
16. L'image sur scène pendant « If I Could » offre également une réalité plus docile, et donc plus satisfaisante, que nature : un cerisier jaillit du plancher, pousse, étend ses branches et s'épanouit en donnant ses fruits, et ce, soir après soir.
17. De façon similaire, le sociologue Michel Maffesoli (1988) met l'accent sur ce qu'il établit comme l'émotivité dans le postmodernisme (par opposition au modernisme), bien qu'il ne la situe pas dans le simulacre.
18. À titre d'exemple, dans l'introduction de *Performing Consumers*, Wickstrom cite le leader d'un faux groupe de musique qui décrit exactement cette dynamique. « Je reconnais le mérite des gens qui ne se leurrent pas à propos de cette construction, mais qui en prennent acte tout en étant capables de s'y abandonner », dit-il (2006 : 3).
19. Aristote distingue l'art de l'historien de celui du poète dans le neuvième chapitre de sa *Poétique*. Il écrit que la différence entre l'historien et le poète « vient de ce fait que l'un dit ce qui a eu lieu, l'autre ce à quoi l'on peut s'attendre ». Dans le quatorzième chapitre, il résume la fonction du poète tragique comme suit : « puisque le poète doit susciter le plaisir qui vient, à travers l'imitation, de la pitié et de la crainte, il est manifeste qu'il doit composer de manière à faire naître ce plaisir des actes accomplis » (1990 : 98 et 105).

Bibliographie

- ARISTOTE (1990). *Poétique*, introduction, traduction nouvelle et annotation de Michel Magnien, Paris, LGF.
- AUSLANDER, Philip (1999). *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, New York, Routledge.
- BAUDRILLARD, Jean (1981). *Simulacres et simulation*, Paris, Éditions Galilée.
- BÉGOUT, Bruce (2002). *Zéropolis*, Paris, Éditions Allia.
- BENNETT, Susan (2005). « Theatre/Tourism », *Theatre Journal*, vol. 57, n° 3 (octobre), p. 407-428.
- DELEUZE, Gilles (1990). *The Logic of Sense*, New York, Columbia University Press.
- DEMERS, Frédéric (1999). *Céline Dion et l'identité québécoise : « La petite fille de Charlemagne parmi les grands ! »*, Montréal, VLB Éditeur.
- DEUTSCHER, Max (1988). « Simulacra, Enactment and Feeling », *Philosophy*, vol. 63, n° 246 (octobre), p. 515-528.
- DION, Céline (2001). « Céline Dion to Headline "One-Of-A-Kind". Theatrical Musical Spectacular At Caesars Palace », 17 mai, [En ligne], [<http://www.celinedion.com/anewday/francais/pressreleases.cgi?id=1>] (9 juillet 2007).
- DION, Céline (2002). « Céline Dion et Franco Dragone annoncent la mise en vente des billets pour leur spectacle-théâtral prévu en mars 2003 au nouveau Colosseum du Caesars Palace de Las Vegas », 22 mai, [En ligne], [<http://www.celinedion.com/anewday/francais/pressreleases.cgi?id=2>] (9 juillet 2007).
- DOUGLASS, William A., et Pauliina Raento (2004). « The Tradition of Invention: Conceiving Las Vegas », *Annals of Tourism Research*, vol. 31, n° 1 (janvier), p. 7-23.
- ECO, Umberto (1985). « Voyage dans l'hyperréalité », dans *La guerre du faux*, Paris, Grasset, p. 19-93.
- FEATHERSTONE, Mike (1995). *Undoing Culture: Globalization, Postmodernism and Identity*, Londres, Sage.
- FJELLMAN, Stephen M. (1992). *Vinyl Leaves: Walt Disney World and America*, Boulder, Westview Press.
- FRIEDMAN, Bill (2000). *Designing Casinos to Dominate the Competition*, Reno, University of Nevada, Institute for the Study of Gambling and Commercial Gaming.
- GILL, A. A. (2003). « What Would Frank Say? », *Vanity Fair*, octobre, p. 204-206, 209.
- GOTTDIENER, Mark (1997). *The Theming of America: Dreams, Visions and Commercial Spaces*, Boulder, Westview Press.
- GRENIER, Line (2001). « Global Pop on the Move: The Fame of Superstar Céline Dion within, outside, and across Quebec », *Australian Canadian Studies*, vol. 19, n° 2, p. 31-48.
- GROSSBERG, Lawrence (1992). *We Gotta Get Out of This Place: Popular Conservatism and Postmodern Culture*, Londres, Routledge.

- HANNIGAN, John (1998). *Fantasy City: Pleasure and Profit in the Postmodern Metropolis*, Londres, Routledge.
- HESS, Allan (1993). *Viva Las Vegas: After-Hours Architecture*, San Francisco, Chronicle Books.
- HURLEY, Erin (2006). « Figuring performance-nation connections in modern Québec », *American Council for Québec Studies Biennial Conference*, Cambridge, conférence inédite.
- HURLEY, Erin (2008). « Celine Dion's Las Vegas Aesthetics », *Revista mexicana de estudios canadienses*, n° 16 (automne-hiver), p. 113-120.
- JAMESON, Fredric (1984). « Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism », *New Left Review*, vol. 1, n° 146 (juillet-août), p. 53-92.
- JUDD, Dennis R., et Susan L. FAINSTEIN (1999). *The Tourist City*, New Haven, Yale University Press.
- KNIGHT, Cher Krause (2002). « Beyond the Neon Billboard: Sidewalk Spectacle and Public Art in Las Vegas », *Journal of American and Comparative Cultures*, vol. 25, n° 1-2 (mars), p. 9-13.
- LAMPERT-GREAU, Ellen (2003a). « Pop Art », *Live Design*, 1^{er} juin, [En ligne], [http://www.live-designonline.com/mag/lighting_pop_art_2/index.html] (3 juillet 2007).
- LAMPERT-GREAU, Ellen, (2003b). « Fit for a Queen », *Live Design*, 1^{er} mars, [En ligne], [http://live-designonline.com/mag/show_business_fit_queen/index.html] (3 juillet 2007).
- LESEMAN, Frédéric (2000). « "L'Américanité" des Québécois passe par un rôle actif de l'État-providence », *Québec Studies*, n° 29, p. 43-53.
- MAFFESOLI, Michel (1988). *Le temps des tribus : le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse*, Paris, Librairie des Méridiens.
- O'SULLIVAN, Simon (2001). « The Aesthetics of Affect: thinking art beyond representation », *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities*, vol. 6, n° 3, p. 125-135.
- PETERSON, Michael (2004). « Las Vegas Culture », conférence annuelle de la *American Society for Theatre Research*, 20 novembre.
- PINE, B. Joseph, et James H. GILMORE (1999). *The Experience Economy: Work is Theatre and Every Business is a Stage*, Boston, Harvard Business School Press.
- PORTER, Stephen (2003). « New Day Dawns », *Live Design*, 1^{er} mai, [En ligne], [http://www.live-designonline.com/mag/new_day_dawns/index.html] (3 juillet 2007).
- RAWSON, Christopher (2007). « Puttin' on the Glitz: Las Vegas Theater Scene Embraces the Big, the Brief and the Beautiful », *The Pittsburg Post-Gazette*, 7 juillet, [En ligne], [<http://www.post-gazette.com/pg/07189/799584-325.stm>] (17 juillet 2007). Merci à Karen Fricker de m'avoir signalé cet article.
- RIDOUT, Nicholas (2006). *Stage Fright, Animals, and Other Theatrical Problems*, New York, Cambridge University Press.
- ROACH, Joseph (2007). *It*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- RODAWAY, Paul (1994). *Sensuous Geographies: Body, Sense and Place*, Londres, Routledge.
- ROTHMAN, Hal K. (1998). *Devil's Bargain: Tourism in the Twentieth-Century American West*, Lawrence, University Press of Kansas.

- ROTHMAN, Hal K. (2003). « Cultural Tourism and the Future: What the New Las Vegas Tells Us about Ourselves », dans Hal Rothman (dir.), *The Culture of Tourism, the Tourism of Culture: Selling the Past to the Present in the American Southwest*, Albuquerque, University of New Mexico Press, p. 229-244.
- VENTURI, Robert, et Denise SCOTT BROWN (1996). « Las Vegas After its Classic Age », dans Robert Venturi, *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture: A View from the Drafting Room*, Cambridge, MIT Press, p. 123-130.
- VENTURI, Robert, Denise SCOTT BROWN et Steve IZENOUR (1972). *Learning from Las Vegas*, Cambridge, MIT Press.
- WEBBER, Bruce (2003). « Celine Dion, A New Kind of Las Vegas Showgirl », *The New York Times*, 27 mars, [En ligne], [<http://select.nytimes.com/search/restricted/article?res=F00914FE3A540C748EDDAA0894DB404482>] (10 juillet 2007).
- WESTLEY, Christine (2003). « Celine Dion: A New Day », *TM Reviews*, 16 juin, [En ligne], [<http://www.theatermania.com/content/news.cfm/story/3635>] (3 juillet 2007).
- WICKSTROM, Maurya (2006). *Performing Consumers: Global Capital and its Theatrical Seductions*, New York, Routledge.
- <http://www.visitlasvegas.com/vegas/features/be-anyone/index.jsp> (16 septembre 2007).
- <http://images.pollstar.com/adverts/pollstar/2007MidYearTop100Tours.pdf> (17 novembre 2009).
- http://www.celinedion.com/anewday/english/tickets_gen.html (31 juillet 2007).

Karen Fricker
Royal Holloway, Université de Londres

Le goût du risque : *KÀ* de Robert Lepage et du Cirque du Soleil*

Nous aimons prendre des risques. Cela fait partie de nous. Chaque fois que nous entrons dans une zone de confort, nous trouvons une façon d'en sortir parce que dans notre métier, être confortable peut devenir très, très dangereux.

Daniel LAMARRE, président et directeur général du Cirque du Soleil (cité dans Tichler, 2005 : 52).

Je sens que ma vie est truffée d'occasions, d'invitations à me jeter dans le vide. Pas le vide au sens de la vacuité. Le vide dans le sens du risque. Ce spectacle de Cirque du Soleil, et l'ambition de ce spectacle-là, est un énorme appel au vide.

Robert LEPAGE (cité dans Productions Conte Inc., 2005).

Ce ne sont pas des numéros de cirque traditionnels, donc, il y a une grande part d'inconnu. Même si l'on répète méticuleusement, il se trouve quand même des moments où tout peut arriver. Tout n'est pas calculé avec la précision d'un numéro de trapèze. C'est l'un des spectacles les plus dangereux auxquels j'ai participé.

Jacques HEIN, chorégraphe du spectacle *KÀ* (cité dans Productions Conte Inc., 2005).

Si, tel que Jennifer Harvie et Erin Hurley le soutiennent, le récit fondateur du Cirque du Soleil est de « dépasser les limites » (1999 : 312), l'entreprise vient d'inscrire un nouveau chapitre spectaculaire à son histoire grâce à la production, à Las Vegas, du spectacle *KÀ*, créé en 2005. La production démontre une réelle avancée du Cirque sur tous les fronts : elle est plus imposante, sa technique est plus audacieuse et nécessite plus de personnel que tout autre spectacle précédent. Avec un budget annoncé officiellement à 165 millions de dollars américains, mais que la rumeur populaire évalue plutôt à plus de 200 millions de dollars, la production est à ce jour la plus dispendieuse à avoir été présentée sur les scènes nord-américaines et possiblement du monde, ce qui représente de stupéfiantes statistiques. Plus encore, et c'est ce qui nous intéressera particulièrement dans

cet article, le Cirque repousse les frontières de l'esthétique et du genre : le spectacle *KÀ* marque la première incursion de l'entreprise dans le monde du théâtre. Plus précisément, *KÀ* tente de mêler représentation théâtrale et performance aérienne, cette dernière étant la marque de commerce du Cirque¹. *KÀ* est la première production du Cirque à présenter des personnages identifiables dont les actions racontent une histoire au thème et au ton beaucoup plus sombres que les « charmantes fantaisies androgynes » qui étaient « dans le registre de l'émotion surjouée » et de « l'exubérance romantique » pour lesquels l'entreprise est maintenant reconnue mondialement (Tait, 2005 : 120).

L'idée de créer un spectacle porté par une intrigue théâtrale a conduit l'entreprise à recruter Robert Lepage en tant que concepteur et metteur en scène de la production – le travail de Lepage dans le milieu du théâtre est reconnu pour sa façon novatrice d'utiliser de multiples médias pour raconter des histoires sur scène. Lepage et le Cirque décrivent tous deux, en attestent les citations ci-dessus, leur collaboration comme un exercice créatif de prise de risques. Par contre, la production elle-même porte à croire que les deux parties n'avaient pas forcément anticipé tous les défis que laissait présager l'union de leurs expertises créatrices sur les plans de l'esthétique et de la représentation ; elles ne semblent pas non plus avoir gardé la maîtrise des messages transmis par la production. Le conflit dramatique le plus convaincant qui émerge du spectacle *KÀ* est, en fait, la lutte entre les approches et l'esthétique qui diffèrent chez Lepage et au Cirque. On dirait d'abord une production de Lepage tant sur le plan visuel que dans le sentiment qui en émane, mais cette dominance est remplacée aux deux tiers du spectacle par une esthétique propre au Cirque, et débouche sur un compromis laborieux dans la spectaculaire scène finale. Les dommages collatéraux, si l'on peut s'exprimer ainsi, provoqués par la confrontation des deux univers distincts, sont flagrants dans l'image troublante et récurrente des corps qui chutent des scènes mobiles – une image que ni l'esthétique du Cirque ni celle de Lepage ne peuvent expliquer.

Le présent article soutiendra cette hypothèse en mettant en lumière les risques et les gains potentiels que le Cirque et Lepage – une association improbable, voire étonnante, pour certains – ont assumés en choisissant de travailler ensemble. L'article décrira ensuite l'environnement du spectacle *KÀ* et la performance livrée, et se terminera par une discussion sur la représentation troublante du danger physique qui y est dépeinte.

Le projet qui allait devenir le spectacle *KÀ* a été annoncé par le Cirque du Soleil en juin 2002 comme étant la première de deux productions développées en partenariat avec le MGM Mirage Hotel and Casino Group². À ce moment, tout ce qui avait été dévoilé à

propos du spectacle que Lepage dirigerait était qu'il allait « ébranler la perception de l'espace des spectateurs, leur conception des lois de la gravité et leur compréhension du monde en trois dimensions », et que le Cirque « espérait offrir aux spectateurs une expérience plus vraie que nature » (Cirque du Soleil, 2002).

Cette association de Lepage et du Cirque a été un événement remarquable pour les arts de la scène au Québec et à l'échelle mondiale, puisqu'elle représentait la première collaboration entre ce que Susan Bennett a nommé deux des « biens (culturels) en importance du Québec »³ (Bennett, 2005 : 428). Leur origine culturelle commune a sans doute été un facteur incitatif important dans la formation de cette nouvelle alliance : le Cirque embauche presque toujours des metteurs en scène québécois pour ses productions, et Lepage est un nationaliste du Québec qui a choisi de baser ses activités dans la capitale provinciale et qui travaille souvent avec des artistes québécois, dont il fait la promotion. Le Cirque et Lepage ont tous deux été critiqués pour leur utilisation des ressources du Québec (en particulier, des fonds gouvernementaux) dans des projets qui sont destinés à l'exportation et qui font la promotion d'« identités corporatives et esthétiques qui sont homogènes et unifiées » (Harvie et Hurley, 1999 : 314). L'union des forces peut être positive, perçue comme une action pro-Québec, même si le projet lui-même se développe à l'extérieur de la province et que son origine québécoise n'y est pas révélée de façon flagrante.

Bien qu'ils aient la même origine nationale, Lepage et le Cirque proviennent de deux traditions scéniques fort différentes qui ont chacune leur capital symbolique propre. Alors que le Cirque est une entreprise commerciale qui a fait son chemin et qui s'identifie elle-même sans remords comme une « marque »⁴, Lepage est perçu comme étant essentiellement issu de l'élite artistique avec tout ce que cela comporte de capital culturel et de distinction. Certains ont soutenu que sa collaboration avec le Cirque pourrait entacher le capital culturel dont il bénéficie, comme le suggère aussi Bennett lorsqu'elle se demande « ce qui a pu inspirer... l'un des metteurs en scène les plus admirés du monde à collaborer avec le Cirque du Soleil » (Bennett, 2005 : 428). Ce que le Cirque peut tirer d'une collaboration avec Lepage est évident. L'embauche de ce dernier coïncide avec les efforts déployés par le Cirque pour positionner son travail en tant que forme caractéristique du divertissement culturel prestigieux, qui se rapproche davantage du théâtre que du cirque traditionnel, dont l'image est plus ringarde. Charles Isherwood a fait remarquer, dans sa critique du spectacle *KÀ* parue dans le *New York Times*, qu'il est possible de considérer l'embauche de Lepage par le Cirque comme une « initiative sûre pour polir la réputation artistique de l'entreprise qui a été quelque peu ternie après sa colonisation de [Las Vegas], la joyeuse capitale de la vulgarité » (Isherwood, 2005).

Toutefois, Isherwood soutient que malgré ce que de telles hypothèses suggèrent, les esthétiques de Lepage et du Cirque ne sont pas si éloignées l'une de l'autre. Cette alliance est sans doute davantage un accord dont les acteurs bénéficient mutuellement qu'une manœuvre qui permettrait au Cirque de tirer profit de la crédibilité artistique de Lepage. Les thèmes du voyage et de la découverte sont dominants dans les productions de Lepage comme dans celles du Cirque ; tous deux présentent souvent l'image d'un corps humain en plein vol, qui symbolise le dépassement des limites et la traversée des frontières ; tous deux partagent aussi une tendance à développer des environnements théâtraux stratifiés qui nécessitent des moyens techniques considérables. Le travail de Lepage a toujours été remarqué pour son accessibilité, obtenue grâce à l'inclusion volontaire de références à la culture populaire et à la transformation de conventions cinématographiques, telles que l'utilisation du montage et de l'avance rapide dans les techniques de mise en scène ; cette technique deviendra un élément central dans la création du spectacle *KÅ*. Lepage a aussi mis en scène deux tournées mondiales de l'artiste pop/rock Peter Gabriel et a, du coup, démontré un intérêt et une capacité à participer à des projets à grand déploiement qui s'adressent à un vaste public populaire.

La collaboration de Lepage avec le Cirque est un élément clé du processus de raffinement et de « corporatisation » qui caractérise les projets de création du metteur en scène. Dès le début du XXI^e siècle, Lepage et ses associés ont travaillé d'arrache-pied pour créer un ensemble d'entreprises rentables et concomitantes qui gèrent la création, la production et la diffusion des spectacles, exposant ainsi le travail créateur du metteur en scène aux marchés locaux et internationaux. Ex Machina, la maison de production à but non lucratif de Lepage, évolue de pair avec l'entreprise moins connue, à but lucratif, Robert Lepage Inc. (RLI), qui gère le travail de Lepage en tant que metteur en scène à la pige. Les deux sociétés sont situées à la Caserne Dalhousie, un centre de création et d'exploration installé à Québec, qui sert aussi d'atelier et de bureau pour les artistes dont le travail est parfois destiné aux productions de Lepage. L'intérêt grandissant de Lepage d'encadrer les textes et les livres qui traitent des productions d'Ex Machina publiés par des maisons d'édition québécoises⁵, ses projets de construire dans la ville de Québec un lieu où présenter ses productions et celles d'autres troupes locales (voir Gagnon, 2007) et ses relations commerciales avec des entreprises telles que le Cirque dans le domaine du divertissement présentent un artiste qui s'engage à approfondir l'intégration de son travail à l'amont comme à l'aval sur les marchés du théâtre et du divertissement tant à l'échelle locale que mondiale.

Il est aussi évident qu'une collaboration avec le Cirque comporte une perspective financière intéressante. Comme Bennett le souligne, grâce à *KÅ*, Lepage s'ajoute à la longue liste de créateurs de productions théâtrales qui ont bâti leur réputation dans le secteur subventionné de la haute culture, mais qui sont passés temporairement du côté des

entreprises à but lucratif – de Richard Eyre et Matthew Bourne (*Mary Poppins*) à Julie Taymor (*The Lion King*), en passant par Gilles Maheu (*Notre-Dame de Paris*), Des McAnuff (*Jersey Boys*), Nicholas Hytner (*Miss Saigon*) et Trevor Nunn (*Cats*, *Les Misérables*). Bien que tous ces artistes aient touché des revenus confortables avant l'arrivée de ces projets, le secteur commercial offre une rémunération considérablement plus substantielle et donne l'opportunité de se voir octroyer des budgets plus importants que ceux dont la plupart des productions subventionnées disposent. Pour un artiste de l'envergure de Lepage, dont le travail est ambitieux en matière de technique et de technologie, qui préfère s'investir dans des projets dont le processus de développement s'étend sur une longue période (et qui sont donc dispendieux), les ressources en apparence illimitées du Cirque ont dû représenter un attrait puissant. Il est évident que, dans une certaine mesure, Lepage s'est servi de la production comme d'un laboratoire grassement financé pour développer et mettre au point des idées de mise en scène qu'il mûrissait depuis des années.

Alors que la collaboration entre Lepage et le Cirque ne s'est pas avérée aussi invraisemblable que certains ont pu le prétendre, cette association – en particulier la tentative de transposer toute l'esthétique du Cirque dans le domaine de la représentation théâtrale – a fait naître des défis particuliers et, peut-être, jamais vus. En effet, la représentation théâtrale présuppose l'identification des lieux, des personnages et des conflits ; le Cirque doit donc se distancier de ses productions précédentes, qui étaient souvent montées dans des décors fantaisistes pour lesquels on ne pouvait déterminer ni espace temporel ni lieu précis. Selon Harvie et Hurley, cela fait partie de la stratégie créative du Cirque, qui vise à effacer la différence et la spécificité culturelles de ses productions : les nombreux numéros qui figurent dans ses spectacles présentés partout dans le monde « sont dissociés de leur lieu d'origine, puis fermement relocalisés suivant la logique de l'esthétique de production unifiée du Cirque du Soleil » (1999 : 313). L'insertion d'une intrigue dans le spectacle *KÀ* met inévitablement cette stratégie à l'épreuve.

Cela étant dit, les choix de Lepage en ce qui a trait au lieu et à l'espace temporel de *KÀ* sont beaucoup plus suggestifs que précis : la production se situe dans un lieu indéfini, un Extrême-Orient romancé (qui comporte des traits d'autres cultures non occidentales), et semble se dérouler à une époque tirée à la fois d'un passé primitif et d'un futur à la *Blade Runner*. L'intrigue traduit l'intérêt marqué de Lepage pour le récit archétypal : il s'agit d'une quête classique dans laquelle un héros entreprend un voyage où il passera de l'innocence à l'expérience, et où il doit accomplir une tâche extraordinaire après avoir été arraché à son environnement naturel. Ici, nos héros sont un couple de jumeaux, un garçon et une

filles, héritiers de l'Empire où l'intrigue se situe. Leur parcours initiatique débute lorsque leurs parents sont assassinés par les Archers et les Lanciers, faisant irruption lors d'un spectacle festif, qui constitue la pièce de résistance de la seconde scène de la production. Les jumeaux sont séparés et forcés à prendre la fuite, chacun accompagné d'une figure aînée et protectrice ; la Jumelle, par une Gouvernante à la fibre maternelle, et le Jumeau, par le Fou du roi. Les jumeaux font face à une série d'épreuves qu'ils affrontent avec courage ; chacun d'eux tombe aussi amoureux. Une fois réunis, ils affrontent ensemble l'épreuve ultime en combattant les personnages diaboliques qui ont orchestré l'attaque menée contre la famille royale ; les jumeaux en sortent victorieux, et la paix est rétablie au sein de l'Empire.

Lepage a certainement visé juste en adoptant une approche archétypale, puisqu'il est difficile d'approfondir les personnages et de miser sur les détails dans le cadre d'une production à grand déploiement. Les protagonistes sont des personnages types (mis en évidence par l'absence de noms propres), et la familiarité du motif de la quête guide les spectateurs et leur facilite la compréhension. Cela étant dit, l'imprécision du lieu de l'action et le mélange tout aussi flou des cultures placent la production dans la mire des critiques qui lui reprochent de verser dans l'exotisme et dans l'orientalisme, critiques similaires à celles qui avaient visé les précédentes représentations asiatiques de Lepage. *La trilogie des dragons*, par exemple, est une dramatisation des interactions entre une famille de la ville de Québec et des immigrants chinois, anglais et japonais, dont plusieurs présentent des caractéristiques stéréotypées qui sont fréquentes dans les représentations culturelles populaires (par exemple, un Chinois tout droit sorti de *Tintin et le Lotus bleu* et une Japonaise à la « Madame Butterfly »). Pour la chercheuse canadienne Barbara Godard, la représentation des personnages asiatiques dans la *Trilogie* contribue à perpétuer une image fétichiste de l'Orient (« *orientalism* ») qui perdure en Occident lorsqu'il est question d'identités culturelles considérées « autres » (« *othering* ») (Godard, 2000 : 349). Les interprétations de ce genre ont cependant été contredites par d'autres critiques qui, eux, soutiennent que la représentation archétypale est faite de manière consciente et critique, en fait, la fermeture d'esprit qui sévit au Québec face à la différence. Comme Harvie l'explique :

La réponse la plus sérieuse à ces accusations d'une représentation fétichisante asiatique tient au fait que, plutôt que de traduire le racisme de la production, elle serait en fait l'illustration du racisme de ses protagonistes, d'où une représentation naïve et crue des premières instances, qui s'atténue avec le temps (2000 : 114).

Les sept branches de la rivière Ota, présentée entre 1994 et 1997, a aussi été critiquée par certains pour sa représentation des cultures et des lieux asiatiques, jugée objective et fétichisante. Dans ce cas-ci, il est plus difficile de recycler l'explication utilisée dans le cas

de la *Trilogie*, c'est-à-dire une représentation faite en toute conscience, pour contrer ces critiques. En effet, contrairement à la *Trilogie*, le sujet de la pièce n'aborde pas le Québec et les attitudes des Québécois, mais présente plutôt des histoires familiales qui s'entrecroisent et dont le passé ratisse les événements du XX^e siècle comme l'Holocauste, le bombardement d'Hiroshima et l'épidémie du sida. Certains critiques ont considéré que la représentation de la Japonaise Nozomi, une survivante de la bombe atomique abandonnée par son amant, un militaire américain (un autre usage de l'image familière de *Madame Butterfly* présente dans la *Trilogie*), était exotisée et fétichisante. Bien que Harvie admette que la production reconnaît l'aliénation de la perspective québécoise des créateurs par rapport au Japon en mettant en évidence son caractère théâtral, elle estime tout de même que

[...] ces effets sont tristement sous-développés puisque la pièce n'arrive pas à produire une critique convaincante des techniques de représentation, mais produit plutôt – et fétichise, jusqu'à un certain point – une vision du Japon qui est typiquement orientaliste dans son exotisme récidiviste (2000 : 123).

KĀ est manifestement un prolongement de la fascination de Lepage pour l'Extrême-Orient : l'endroit où se déroule la production est une région inconnue qui a quelque chose de vaguement asiatique, un lieu imaginaire qui n'aurait jamais pu exister réellement. Les personnages vêtus de kimono côtoient des performances chinoises *wushu* et de *capoeira* brésilienne, alors que les léotards aux motifs de tatouages et les sarongs multicolores portés par les Archers et les Lanciers évoquent les tribus aborigènes de l'Amérique centrale ou du Sud. Ce mélange d'influences multiculturelles indique qu'aucune culture en particulier n'est privilégiée ; nous avons plutôt droit à un regroupement pêle-mêle de renvois culturels non occidentaux qui sert de condensé de ce qui distingue l'Autre de Soi. Il est frappant de constater qu'il n'y a pas un seul personnage de race blanche dans le spectacle *KĀ* ; cette terre inventée, peuplée d'un amalgame de cultures non européennes, est présentée comme la projection d'une rêverie exutoire, qui s'adresse à un présumé auditoire (blanc) cosmopolite. Le personnage du Fou du roi se démarque tout particulièrement comme étant la personnification d'un fantasme : c'est un homme de race noire, très musclé et portant des *dreadlocks*, qui exécute un numéro de *capoeira* dans la première scène et prend soin du Jumeau avec compassion et courage. Comme il est le seul artiste noir de la production, et le seul aussi dont le corps est exposé⁶, son rôle rappelle manifestement la figure du Noble Sauvage, un type de personnage objectivé dont le rôle en Occident est de représenter une culture plus pure et moins corrompue que la culture occidentale contemporaine⁷.

En plus de verser dans une légère objectivation culturelle, *KĀ* souffre d'une construction narrative confuse ; certains éléments de son intrigue ne peuvent être déchiffrés qu'en

ayant recours à la liste des scènes qui se trouve dans le programme et qui est affichée dans le site Web du Cirque du Soleil. En particulier, le thème de la dualité du feu, qui « peut à la fois unir ou séparer, détruire ou illuminer », est gravement sous-développé (Cirque du Soleil, 2005). Lepage a déclaré dans une conférence de presse, alors que la production entamait les avant-premières, que le « feu est le seul élément qui tienne tout ensemble. Il est le fil conducteur et l'épopée elle-même. Il provoque le conflit et la destruction, alors qu'il donne aussi la vie et apporte la lumière » (Cirque du Soleil, 2004). Ce thème n'est toutefois pas clairement exprimé dans la performance. Il n'est effleuré que lorsque le scénario, vague et difficile à suivre, fait intervenir les personnages diaboliques au cours du périple du Jumeau et de la Jumelle. Les problèmes concernant l'intrigue ont été admis de façon implicite par le Cirque puisqu'un prologue a été ajouté en voix *off* au cours de la période d'essai de trois mois afin de clarifier l'action du spectacle⁸. Le recours à la narration verbale était sans précédent dans l'œuvre du Cirque. Cependant, malgré l'apport du prologue, l'intrigue de *Kā* reste difficile à suivre et elle résiste à l'analyse dramaturgique.

Hormis ces critiques, il est évident que le plus grand centre d'intérêt de *Kā*, pour les créateurs comme pour les spectateurs, ne réside ni dans la représentation culturelle ni dans la dramaturgie. Ici, l'élément central et le lieu des plus grands chocs créatifs se trouvent dans le vocabulaire scénique propre à chacun des genres. La tentative d'associer deux mondes de créateurs allait inévitablement opposer Lepage – qui manipule les éléments de la mise en scène et qui, par le fait même, affiche pleinement sa mainmise sur la production – au Cirque du Soleil qui, de son côté, positionne le corps performant comme principal vecteur de sens. L'article de Hurley « Les corps multiples du Cirque du Soleil » met en relief les multiples façons dont les productions du Cirque invitent les spectateurs à observer le corps des artistes, et soutient que le programme de l'entreprise est de se dissocier de la réputation « monstrueuse » du cirque traditionnel pour se doter des qualités esthétiques du théâtre. Par conséquent – et si l'on suit le système de classification des corps performants de Graver –, les productions du Cirque présentent le plus souvent les artistes comme des « corps personnifiants » ; il est donc entendu que les artistes interprètent des rôles. Cet élément est si important pour le Cirque qu'il insiste pour que les musiciens et les portiers endossent, eux aussi, un rôle⁹. L'attention est portée sur les personnages plutôt que sur l'individualité de l'artiste, de sorte que le départ de certains membres de la troupe n'a pas d'impact sur le spectacle : « La vedette, c'est le spectacle. » Cette attention portée sur les corps personnifiants « rehausse (aussi) le statut du cirque en le faisant passer du domaine de l'artisanat à celui de l'art », et éloigne par le fait même l'œuvre du Cirque du statut de produit (même si, bien sûr, les productions se vendent avec beaucoup de succès sur le marché international du divertissement). Les spectacles du Cirque présentent aussi des

numéros où l'accent est mis sur le côté exceptionnel de l'artiste soumis à l'entraînement (donc acquis) et sur ses habiletés physiques prodigieuses (innées), mettant ainsi en valeur le « corps performant », mais toujours dans le cadre de la continuité narrative du spectacle¹⁰ (Hurley, 2008 : 141, 142, 136-137).

En contrepoids, le style de production privilégié par Lepage met la mise en scène et la scénographie au premier plan, mais parfois (comme le soutiennent certains critiques à son égard) aux dépens de la présence et de la performance d'acteurs vivants. Ludovic Fouquet explique que le « plateau scénique est le vecteur premier de la célébration qu'est le théâtre pour Lepage » (2005 : 7). Lepage est l'auteur multiple de ses spectacles, cumulant les rôles : metteur en scène, scénographe et, souvent, interprète. La conception de la scénographie précède généralement la rédaction du texte et souvent même le début des répétitions. Dans son compte rendu de l'évolution de la pratique théâtrale de Lepage publié dans l'ouvrage *Robert Lepage, l'horizon en images*, Fouquet porte une attention particulière à ses premières expériences de mise en scène pour les Marionnettes du Grand Théâtre de Québec. Il soutient que le travail de Lepage porte des traces importantes de ces expériences formatrices en théâtre de marionnettes, traces qui se voient dans l'usage récurrent d'emboîtements et d'autres effets de mise en abyme de même que dans le traitement des objets et des acteurs en tant que matériau brut qui ne sont insufflés de vie que sous la manipulation du metteur en scène (voir Fouquet, 2005 : 11-77). En d'autres termes, les productions de Lepage rappellent constamment aux spectateurs la présence du metteur en scène ; dans ses productions, c'est le metteur en scène qui est la vedette. La tension créée par ces deux signatures vedettes (le modèle du Cirque, où le personnage est régi par les corps performants, et le modèle de Lepage, régi par les corps manipulés par le metteur en scène) a provoqué quelques-unes des confusions esthétiques et des contradictions apparentes de KÅ.

Les efforts soutenus de Lepage pour dynamiser la forme théâtrale en ajoutant à la narration sur scène les langages formels du cinéma sont un élément crucial du mélange créatif de KÅ. Cet intérêt de Lepage s'est révélé dès le début de sa carrière : ses productions ont souvent utilisé des techniques qui ont cadré l'action de façon cinématographique (comme dans *Coriolan*, *National Capital(e)* *National(e)* et *Elseneur*) ; qui ont créé sur scène des effets rappelant l'avance rapide filmique (*La trilogie des dragons*) ; qui ont superposé des images filmées sur des personnages vivants (*Les sept branches de la rivière Ota* et *Le projet Andersen*) ; et qui ont joué avec les changements de lieux, de perspectives et de points de vue de façon à ce que le spectateur ait à travailler constamment pour établir les relations entre les scènes et les actions (*Circulations*, *Le polygraphe*, *Elseneur* et *Le projet Andersen*) – une technique que Lepage perfectionnera dans KÅ. Cet intérêt pour le langage cinématographique a amené Lepage à devenir lui-même réalisateur. Il a réalisé cinq films entre 1995 et 2003, une expérience qui a certainement eu un effet salutaire sur son théâtre,

même s'il semble avoir été contrarié par son expérience auprès de l'industrie du film¹¹. Depuis qu'il s'est mis à réaliser des films, le mélange des langages cinématographique et théâtral qui se retrouve dans ses productions scéniques est devenu encore plus sophistiqué et accompli, tel qu'il le mentionne lui-même à propos de son travail. Au cours d'une entrevue accordée en 2006, il a décrit son intérêt à « essayer de concilier le langage cinématographique et le langage théâtral » comme étant une « obsession » :

[...] la seule façon dont le théâtre peut évoluer, peut rester vivant, c'est s'il emmène dans son giron le vocabulaire des autres façons de raconter des histoires [...] les gens pensent vite aujourd'hui. Ils sont entraînés par la télévision, ils sont entraînés par le langage cinématographique, ils sont entraînés par le Web, le clip. On se fait raconter des histoires par toutes sortes de façons aujourd'hui. Donc, notre vocabulaire narratif est extrêmement sophistiqué. Les gens savent sans savoir les noms, ils savent « mise en abyme », « *flashback* », « *flash forward* », « *jump cut* » [...] Et nous arrivons au théâtre avec notre méthode très métonymique de raconter une histoire... on rend tout très simple, on ouvre la porte, on ferme la porte... il faut créer un lieu théâtral qui n'est pas juste une scénographie de théâtre ; il faut créer une scénographie de cinéma aussi (cité dans Ex Machina, 2007).

Lepage a perçu *KÀ* comme une occasion de pousser plus loin l'expérimentation cinématographique portée à la scène en l'amenant à une échelle monumentale, un objectif que le Cirque du Soleil – dans une perspective commerciale – a volontiers endossé, jusqu'à en faire l'un des éléments de vente majeurs de la production : « Le spectacle applique le vocabulaire du cinéma à un spectacle en direct et crée une narration vivante qui fait apparaître tout un empire sur scène », annonçait un communiqué de presse (Cirque du Soleil, 2004). « L'objectif » de la production, explique un chroniqueur qui a interviewé le scénographe Mark Fisher, « est d'assister à un spectacle en direct qui est aussi spectaculaire qu'un film d'effets spéciaux : de vraies personnes doivent faire des choses impossibles devant vos yeux » (Pearman, 2005). On peut dire de la mise en scène de *KÀ* qu'elle est influencée par le cinéma, et que certains de ses éléments sont fascinants et extrêmement réussis. Toutefois, je montrerai que, dans l'ensemble, le fait d'amalgamer règles et styles cinématographiques à la narration théâtrale, aux arts martiaux et acrobatiques ainsi qu'aux éléments propres au cirque traditionnel, provoquera à certains moments une surcharge esthétique et rendra l'histoire déjà complexe encore plus difficile à suivre pour certains spectateurs.

L'élément clé de la mise en scène qui distingue *KÀ* des autres productions du Cirque – et qui est, en fait, pratiquement sans précédent dans l'histoire théâtrale contemporaine – est l'absence de plancher de scène, lequel est remplacé par une gigantesque fosse qui se termine 51 pieds (plus de 15 mètres) sous le champ de vision des spectateurs¹². L'action se

déroule sur deux aires de jeu mobiles, et tout autour : la première est la plateforme Tatami, une surface de 900 pieds carrés qui avance et recule, une conception que Fisher appelle un « mécanisme de tiroir de cuisine, mais à plus grande échelle » (dans Productions Conte Inc, 2005) ; la seconde, la pièce de résistance de la production, est la Falaise sablonneuse, un monolithe d'une superficie de 25 sur 50 pieds activé par une grue à portique vertical qui lui permet de tourner sur un axe, de basculer vers l'avant ou l'arrière, de monter ou de redescendre, parfois en même temps que l'autre plateau. Les deux premières scènes du spectacle démontrent l'interaction entre les deux plateformes et établissent le style de narration de la production, qui est influencé par le cinéma. Dans la première scène, la Falaise sablonneuse est élevée au niveau des yeux des spectateurs ; avec des acteurs campés sur elle ou accrochés à ses versants, elle donne l'illusion d'une barque royale en mouvement, vue de profil. La scène suivante fait intervenir, simultanément, la plateforme Tatami, qui représente la même barque, mais vue en plongée. Sur le pont, une fête royale bat son plein. La plateforme glisse vers les spectateurs alors que la Falaise sablonneuse poursuit sa trajectoire jusqu'à se trouver hors champ. On s'attend à ce que le public comprenne que la seconde scène est une sorte de gros plan filmique de la première : d'abord, nous observons une vue de loin de la barque ; ensuite, nous nous concentrons sur l'une de ses parties.

Comme le langage formel est emprunté au cinéma, le style de jeu des acteurs dans les premières scènes est relativement naturaliste : nous sommes invités à adhérer à un récit et on nous encourage à croire que ce monde fantastique est habité par des gens qui agissent, pensent et ressentent comme nous le faisons. Lorsque les Archers et les Lanciers envahissent la fête royale, la Jumelle et la Gouvernante s'enfuient par bateau et l'équipage est rapidement pris dans une violente tempête dont l'effet est créé par les artistes qui font tanguer le bateau grâce au poids de leur corps. Le jeu physique et déterminant des comédiens dans cette première scène renvoie à la notion de corps personnifiants de Graver ; ceux-ci font progresser la narration et aident habilement à construire l'atmosphère générale de la production et à en dévoiler les thèmes. La scène de la tempête présente aussi la première image diégétique des corps en chute¹³ : plusieurs personnages sont jetés hors du bateau qui tanguer. Quelques-uns disparaissent sans laisser de trace, alors que la trajectoire de la Gouvernante et de la Jumelle, qui sont elles aussi jetées par-dessus bord, constitue le lien vers la scène suivante, intitulée « Les profondeurs ».

Un écran translucide est tiré et cache le cadre de la scène sur toute sa hauteur, créant ainsi un bel effet de vagues ; la Gouvernante tombe doucement derrière l'étoffe, sa jupe se gonflant autour d'elle, à un moment où la musique de René Dupéré est particulièrement poignante. La Jumelle – qui, tout comme la Gouvernante, flotte derrière le rideau grâce à un système de poulies – plonge vers la Gouvernante et se porte à son secours, passant ainsi la première épreuve de son épopée héroïque. Encore une fois, la structure narrative est

filmique puisqu'on fait passer le regard des spectateurs d'une scène à l'autre : après avoir assisté au naufrage sur l'eau, le récit se déplace sous l'eau, ce qui donne au public l'impression d'être lui aussi submergé. La scène présente d'autres expérimentations avec des techniques filmiques où des effets sont superposés sur le corps des acteurs et laissent croire que ceux-ci sont à l'écran plutôt qu'en spectacle. Les acteurs, derrière le rideau translucide, se trouvent encadrés et mis à distance par un élément de médiation supplémentaire qui s'interpose entre eux et le public : une vidéo projette des bulles d'air qui suivent les deux personnages lorsqu'ils descendent et remontent dans l'eau. Le résultat est subtil, mais efficace : toute la surface de la scène, cadrée par le rideau, agit comme un écran sur lequel l'action semble tirée d'un film.

Les deux scènes suivantes s'appuient sur une intrigue bien théâtrale, tout en abandonnant les motifs aériens. Dans l'unique scène où le style se rapporte aux numéros de clowns du cirque traditionnel, la Jumelle, la Gouvernante et les deux Valets échouent sur une plage et sont divertis par des créatures marines de taille humaine jouées par des acrobates vêtus des charmants costumes-marionnettes de Michael Curry. C'est alors que l'on rejoint l'histoire du Jumeau et du Fou du roi qui, assis au bout de la scène, se reposent de l'envolée qui leur a permis d'échapper aux Archers et aux Lanciers. Afin d'apaiser le



KÀ, écriture et mise en scène de Robert Lepage ; costumes de Marie-Chantale Vaillancourt. Photographie de Tomas Muscicono. © Cirque du Soleil Inc, 2007.

Jumeau, le Fou du roi lui apprend comment produire des ombres chinoises à l'aide d'une simple source de lumière projetée sur une surface plane. Cette scène est une métonymie du théâtre de Lepage tout comme celles qui font appel à des plateformes mobiles et à des corps en vol. Elle incarne l'image que Lepage évoque souvent en entrevue, soit celle d'un groupe de personnes se réunissant autour d'un feu pour se raconter des histoires, et que Lepage appelle « la naissance de la performance... un jour, un homme se lève et l'ombre qui se forme sur le mur derrière lui est la première utilisation de la technologie dans le but de raconter une histoire » (cité dans Corliss, 2005). Ce moment dans la mise en scène est un clin d'œil métathéâtral à l'artifice et à la forme construite de la représentation elle-même ; sa simplicité extrême, en plein cœur de la mise en scène très élaborée de *KÀ*, donne l'impression, à la fois, d'une autocitation et d'un auto-effacement conscients, et a provoqué des rires complices dans le public les deux soirs où j'ai assisté à la représentation. Plus encore, le moment met en lumière le refus exprimé par Lepage de masquer la mécanique théâtrale. Fouquet le soulignera : « Lepage fait tout pour supprimer l'aliénation : son spectateur peut bouger la tête et voir la source lumineuse. Son "mythe de la carrière" est avant tout une volonté de dévoilement de l'illusion » (2005 : 72).

Ce moment de simplicité assumée dans la mise en scène exprime la volonté de Lepage d'affirmer son autorité de metteur en scène en rappelant aux spectateurs que toutes les images qu'ils voient, aussi grandioses soient-elles, sont des illusions construites et dirigées par le metteur en scène. La présence de celui-ci est sous-tendue par son refus de déguiser les moyens qui servent à créer les illusions. De toute évidence, il s'agit aussi d'un moment atypique du Cirque dans la façon dont il incarne la représentation et la problématise tout à la fois.

Une série de scènes carburant à l'action s'engage, où la Jumelle et la Gouvernante rencontrent une tribu de Montagnards aux caractéristiques empruntées aux Inuits qui les aident à escalader une falaise abrupte afin d'échapper aux Archers et aux Lanciers, alors que plus loin, des corps innombrables tombent du versant de la montagne. Cette scène expose pour la première fois les possibilités de mobilité et d'expression de la Falaise sablonneuse. Alors que la scène s'amorce, la plateforme bascule vers l'avant et déverse le sable de la plage dans le néant, offrant un moment d'une beauté étonnante qui n'est pas sans rappeler l'effet créé par le déroulement du rideau de la scène « Les profondeurs ». La plateforme tourne alors, en plein vol, de l'horizontale vers la verticale et continue de s'incliner à une vitesse de 12 degrés à la seconde, jusqu'à ce qu'elle soit presque perpendiculaire à l'auditoire. C'est une vision incroyable, comme on le reconnaît avec humour, mais aussi avec éloquence, dans le documentaire *KÀ Extrême*, qui nous mène en coulisses ; la distribution et l'équipe technique, regroupées dans les gradins pendant la période d'essai afin d'assister au dévoilement des capacités de mouvements de la plateforme, se laissent emporter en offrant une

ovation (en plus d'un « sacrifice ! » très québécois, poussé par l'un des membres de l'équipe alors qu'il observe la plateforme se dresser et pivoter). Comme l'ont fait remarquer plusieurs critiques, la plateforme devient la véritable vedette de *KÅ*¹⁴, bien plus encore que n'importe quel des artistes dont l'identité est masquée derrière le maquillage et les costumes scéniques moulants et dont le nom, qui figure seul, sans biographie, est caché dans les dernières pages du programme de la production.

Pour ceux qui connaissent le travail de mise en scène de Lepage, un nouvel ensemble de références et de citations est libéré avec l'image de la plateforme mobile, qui évoque la proverbiale image des parois amovibles et changeantes de ses productions, autant dans *Les aiguilles et l'opium*, *Le polygraphe*, *National Capital(e)* *National(e)* et *Erwartung* que dans *La face cachée de la lune*. Comme le soutient Fouquet : « Lepage semble vouloir épuiser toutes les possibilités de modulations des trois parois, dont l'une peut s'incliner jusqu'à l'horizontale » (2005 : 39). Le « monolite », ce panneau central du décor d'*Elseneur*, pouvait basculer vers l'auditoire ou alors s'en éloigner en basculant plutôt vers l'arrière-scène. Cet élément de décor d'*Elseneur*, qui comprenait une section circulaire centrale découpée dans laquelle une porte rectangulaire pouvait tourner, annonçait déjà la Falaise sablonneuse monumentale et, elle aussi, basculante de *KÅ*. Dans le passé, Lepage a utilisé les parois mobiles pour créer des relations entre les lieux et les personnages, et aussi pour arriver à suggérer des liens entre les mondes matériel et imaginaire, entre le passé et le présent ; souvent, il les a utilisées là où, dans des mises en scène plus traditionnelles, on aurait changé le décor. Ici, les parois mobiles, en plus de remplir leur fonction première d'espace de jeu, fournissent du divertissement et de l'émerveillement grâce à une combinaison de volume extraordinaire et de mobilité. La plateforme facilite aussi les déplacements entre les scènes et les différents lieux. Les parois amovibles remplacent les acrobates, qui font habituellement leur apparition pendant les changements de décor, et « dissimulent littéralement les ruptures dans le flux des performances » du Cirque (Hurley, 2008 : 140). L'instinct de Lepage pour la création de liens fluides entre les scènes est du même acabit, mais ses moyens sont tout autres puisqu'il s'en remet aux objets plutôt qu'aux corps humains ; une fois de plus, sa production s'éloigne de la norme de performance du Cirque.

La scène suivante introduit une autre figure de style récurrente dans l'œuvre de Lepage, celle du corps qui s'envole grâce à la magie. Alors qu'au sommet de la Falaise sablonneuse, la tribu de Montagnards, la Jumelle et la Gouvernante sont encore sous la menace des Archers et des Lanciers, la tribu transforme sa tente en une machine volante, une sorte de montgolfière recouverte de peaux et de fourrures et munie de quatre grandes ailes actionnées par des artistes attachés sur les côtés de la nacelle, et qui s'élance au-dessus des spectateurs. Que ce soit avec un Cocteau flottant grâce à un harnais dans *Les aiguilles et l'opium* ou avec des artistes de cabaret performant un tango la tête en bas dans *Zulu*

Time, l'image de l'envol dans l'œuvre de Lepage rend hommage au travail de l'artiste et, plus largement, au pouvoir que possède l'imagination humaine d'atteindre ce qui est littéralement impossible. La toute première représentation faite par Lepage du corps humain en plein vol dans le solo *Vinci* (1985) exprime très clairement l'élan métaphorique derrière cette image récurrente. Après avoir surmonté les blocages intérieurs qui l'empêchaient de faire avancer sa vie et son travail d'artiste, Philippe, le personnage principal de *Vinci*, arborant des ailes gigantesques, fait un saut symbolique dans le vide. À cause des ressources limitées de Lepage à cette étape de sa carrière, *Vinci* devait se terminer au moment où Philippe « prenait son envol », laissant les spectateurs imaginer la montée céleste. Dans *KÀ*, Lepage arrive à recréer une image similaire qui, toutefois, n'est pas aussi riche métaphoriquement que dans les productions précédentes étant donné la simplicité de la trame narrative de la production. Ici, l'envol signifie littéralement la fuite, et malgré l'émerveillement que provoque l'image, elle ne comporte pas de signification métaphorique plus profonde.

Le public assiste ensuite au moment le plus accompli de l'intrigue. Le Jumeau et le Fou du roi se sont fait capturer et sont gardés, dans le repaire des Archers, dans des cages circulaires qui feront partie de la roue de la mort, en construction à l'arrière-plan. La fille du Grand Archer, une belle et jeune Asiatique (Noriki Takahashi), s'éprend du Jumeau, le libère de sa cage et exécute une danse expressive où elle fait tourbillonner un bâton. Ce moment d'une pure beauté est très réussi grâce à la qualité du jeu et à l'adresse impressionnante de l'artiste. Il est inhabituel dans l'œuvre du Cirque de présenter une performance dont les prouesses artistiques sont aussi efficaces que les prouesses techniques. Si l'on suit la thèse de Hurley, ce phénomène se produit lorsque le corps de l'artiste impose une « autorité relevant de la maîtrise technique et de l'engagement qui requiert la démonstration d'une technique très exigeante » (Hurley, 2008 : 143), mais ici le corps performant est indissociable du corps personnifiant. On peut présumer que c'est exactement cette rencontre entre le « nouveau cirque » et le propre du théâtre de Lepage que le Cirque du Soleil attendait d'une production mise en scène par lui.

Il est étonnant, alors, de voir que c'est à la suite de cet instant de fusion créatrice que l'esthétique du spectacle dévie vers un idiome du Cirque bien plus reconnaissable. Le rideau s'ouvre pour dévoiler, en guise de décor, une forêt d'arbres imposants, avec des fleurs et des animaux démesurés, où vit une troupe d'acrobates vêtus de léotards brillants et arborant des coiffures qui font directement écho aux costumes du spectacle *Varekai* du Cirque. La scène, composée de numéros de trapèze et de mâts chinois, expose sommairement une scène de séduction entre la Jumelle et le Garçon luciole – une figure à la Tarzan –, le chef des habitants de la forêt. La scène est suivie du spectaculaire numéro de la roue de la mort, qui se déroule dans le repaire des Archers. Cette roue, un objet



KÀ, écriture et mise en scène de Robert Lepage ; costumes de Marie-Chantale Vaillancourt. Photographie de Tomas Muscionico. © Cirque du Soleil Inc., 2007.

gigantesque et menaçant, est constituée d'un ensemble de rayons rattachés à un moyeu central. Les rayons suivent le mouvement circulaire du moyeu, et chacun d'eux porte une cage ronde à son extrémité. La rotation des cages et de la roue dans son ensemble est contrôlée par deux artistes qui courent tantôt à l'intérieur, tantôt sur les parois extérieures des deux cages individuelles. Le numéro des habitants de la forêt et celui de la roue de la mort portent tous deux la signature du Cirque (une roue de la mort apparaît aussi dans le spectacle *Kooza*) et dépendent des prouesses physiques des artistes, mais ne participent pas de façon significative au développement de l'intrigue et des personnages qui avaient évolué jusqu'alors. Comme le soutient Hurley, la révélation du corps de l'artiste dans toute sa « virtuosité – son irréconciliable singularité – freine le cours du récit » parce que l'attention du spectateur est attirée par le corps lui-même, et non par le corps engagé dans le récit dramatique (2008 : 147). Le style théâtral adopté par Lepage pour *KÀ*, jusqu'à ce point, avait compté sur la combinaison d'un décor scénique fascinant, d'une intrigue de base et de personnages dramatiques simples. Dès la roue de la mort, cet hybride est mis de côté en faveur d'un style spectaculaire plus familier au Cirque. Cette décision donne l'impression que le Cirque a voulu apposer sa signature à la production afin de rassurer l'auditoire (et peut-être se rassurer lui-même) en lui présentant un style qui n'est pas trop éloigné de celui qu'il utilise habituellement.

La scène finale tente, avec un certain succès, d'amalgamer deux traditions scéniques et des styles fort différents. On y retrouve le Jumeau et la Jumelle réunis, le Garçon luciole et les habitants de la forêt qui affrontent les personnages diaboliques, les Archers et les Lanciers, lors d'une bataille spectaculaire qui se déroule sur la surface presque perpendiculaire de la Falaise sablonneuse afin que les spectateurs voient l'action en plongée. Cette utilisation du changement radical de perspective est l'un des moyens employés par Lepage pour recréer les procédés narratifs du cinéma dans ses productions, et ce, depuis le début de sa carrière. L'une de ses premières productions, *Circulations* (1984), comprenait une séquence qui mettait en scène trois personnages en conversation. La scène était présentée deux fois au public : d'abord dans une perspective habituelle, ensuite (après un noir au cours duquel les personnages changeaient de position) en plongée. Les comédiens devaient s'étendre sur le côté afin de donner aux spectateurs l'illusion d'une vue en plongée. Lepage reprendrait l'effet scénique dans *Elseneur* (1995), où les spectateurs observaient de la même manière une conversation entre Claudius et Hamlet. De même, le film *Le Confessionnal* (1995) comporte plusieurs scènes mémorables où la perception du spectateur est déstabilisée par des prises de vue qui montrent l'action en contre-plongée. Ici, l'effet est amplifié et prolongé grâce à des effets de vol ingénieux propres au Cirque. Chaque artiste est attaché par un harnais et fixé à une corde, laquelle est reliée à un treuil situé en haut de l'avant-scène ; l'artiste peut décider de la vitesse à laquelle il monte ou descend à l'aide d'une discrète commande manuelle. Les deux clans se préparent pour la bataille alors que les personnages diaboliques descendent du haut de la plateforme et que le clan des jumeaux amorce son ascension à partir du bas. Lorsque les personnages sont atteints d'une flèche ou qu'ils sont bousculés, ils sont projetés hors de la plateforme avant d'y revenir grâce à leur harnais, ou parfois disparaissent dans le néant. Il n'est pas étonnant d'apprendre que l'une des premières sources d'inspiration du Cirque pour cette production a été le film *Tigre et Dragon*, dans lequel les scènes de combat qui comportent des sauts surhumains esthétisants, comme ceux qui sont réalisés sur scène dans ce cas-ci (voir Weatherford, 2004).

Ceci nous amène à l'image qui demeure, pour les collègues avec qui j'ai assisté à la production et pour moi, l'élément le plus préoccupant, le plus troublant de *KÀ* : celui du corps en chute libre¹⁵.

L'intégration de scènes de combat dans le spectacle était une conséquence naturelle, peut-être même inévitable, de la décision du Cirque de créer un spectacle qui comprendrait une intrigue et des personnages : les histoires comportent naturellement des conflits et, sans avoir recours au dialogue ni même à la création de personnages complexes, il allait

de soi que le conflit présenté devrait être exprimé physiquement. Lepage a expliqué que l'un des plus grands défis auxquels ses collaborateurs et lui ont dû faire face pendant la création de *KÀ* a été d'arriver à présenter le conflit sans perturber les mondes imaginaires idylliques du Cirque : « Comment représenter la violence de façon non violente ? Comment faire d'une attaque, un ballet ? » (cité dans Weatherford, 2004) La réponse, réussie à bien des égards, a été de jouer les scènes de poursuite et de combat dans une perspective inattendue, soit d'en faire des objets esthétiques, voire abstraits. Pendant ces scènes, lorsqu'un personnage est blessé ou tué, il tombe dans la fosse et atterrit, à l'insu des spectateurs (comme nous le confirme le documentaire *KÀ Extrême*), sur un matelas soufflé combiné à un filet, conçus pour amortir les « chutes volontaires » de 60 pieds (18 mètres) et pour protéger les artistes du choc potentiellement brutal d'une « chute involontaire » de 90 pieds (27 mètres) (Productions Conte Inc., 2005).

Bien qu'il y ait une beauté sinistre, abstraite, dans l'image de ces corps en chute libre, la question de leur esthétique et de l'effet viscéral recherché est nébuleuse ; cette représentation d'une violence sans conséquence est inattendue au Cirque du Soleil. Le Cirque a toujours déployé des efforts pour assurer les spectateurs que, grâce à un équipement de sécurité, les artistes des numéros aériens ne courent aucun danger, et ce, afin qu'ils ne soient pas distraits par des questions de sécurité des artistes et qu'ils puissent « mieux apprécier les numéros pour leur beauté formelle et pour ce qu'ils apportent à l'histoire » (Hurley, 2008 : 137). Toutefois, le thème de la mise en danger réelle et assumée a émergé au cours des dernières productions de la multinationale. Le spectacle *O*, bien qu'il soit reconnu, et avec raison, pour l'élégante beauté de ses numéros aquatiques, repose aussi sur l'angoisse causée par les plongeurs vertigineux qui semblent mener les plongeurs tout droit vers le sol ou dans une piscine trop peu profonde. C'est seulement au dernier instant que le plancher s'abaisse (mouvement invisible pour les spectateurs), ce qui donne aux plongeurs assez de profondeur pour leur éviter de se blesser en touchant le fond de la piscine.

Avec ces plongeurs périlleux, on semble vouloir provoquer chez les spectateurs un sentiment fébrile de peur et de plaisir simultanés, mais les chutes libres du spectacle *KÀ* fonctionnent quelque peu différemment. Elles vous hantent parce qu'elles semblent survenir au hasard, sans qu'il n'y ait de conséquences, puisque la production ne s'arrête pas, ou ne semble pas le faire, pour tenir compte des chutes. Cet élément entre en contradiction avec le documentaire *KÀ Extrême*, où le thème dominant est le risque réel que comporte la production : les artistes, le chorégraphe (cité plus haut), les concepteurs et les techniciens apparaissent tour à tour à l'écran pour décrire les dangers sans précédent dans lesquels la production place ses artistes. Dans la scène de la forêt, le directeur de la production, Stéphane Mongeau, explique que

[...] la plupart [des artistes] sont toujours près du point de non-retour que l'on voudrait toujours éviter [...] Dans la scène de la forêt, tous les artistes sont attachés, il y a un grimpeur juché dans la grille, mais s'il commet une erreur, ou si la corde se brise, il n'y a pas de filet [...] [les grimpeurs] tiennent littéralement une vie au bout du fil (Productions Conte Inc., 2005).

Le message qui est communiqué dans le documentaire est que, d'une certaine façon, l'équipe de production ne maîtrise pas parfaitement les risques que la mise en scène fait courir aux artistes, mais qu'elle a tout de même décidé d'aller de l'avant.

Le danger mortel potentiel auquel sont confrontés les artistes de *KÀ* a des répercussions morales qui tiennent de ce que Hurley a nommé « l'insconscience politique de l'esthétique du Cirque nouveau ». Ici serait privilégié « un corps inféodé à la corporation, toujours en expansion avec des spectacles simultanés, un corps essentiellement remplaçable » (2008 : 137). Tel que je l'ai déjà indiqué, les productions du Cirque, incluant *KÀ*, masquent l'identité des artistes pour que le spectacle puisse continuer indépendamment de la personnalité ou du talent d'un ou de plusieurs artistes. Les chutes libres de *KÀ* poussent plus loin cette idée en suggérant que les artistes ne sont pas seulement remplaçables, mais que leur présence n'a pas de portée réelle. Cette affirmation n'insinue pas que le Cirque s'attend réellement à ce que certains des artistes de *KÀ* périssent. Il n'en demeure pas moins qu'une tendance troublante de plus en plus marquée du Cirque consiste à convaincre le public que de véritables risques ont été pris pour son seul bénéfice. Cette tendance est mise en évidence par le rappel constant de la mise en danger réelle et du risque couru par les artistes ; il suffit de visionner *KÀ Extrême* pour s'en convaincre.

Le Cirque, qui est déjà une entreprise extrêmement rentable, a connu un succès et une croissance sans précédent depuis l'arrivée du nouveau millénaire. L'entreprise a, au moment de la publication de cet article, douze productions fixes à Las Vegas, à Orlando, à New York, à Macau et à Tokyo ; neuf productions en tournée et au moins une autre en développement. Le rôle du Cirque dans la création d'attentes chez les spectateurs ne peut pas être sous-estimé ; comme Bennett le soutient, « les spectacles du Cirque du Soleil pourraient bien avoir été vus par plus de personnes autour du monde que tout autre spectacle (plus de 40 millions de spectateurs dans les vingt années du Cirque) » (Bennett, 2005 : 422). Ce succès est propulsé par une stratégie d'entreprise qui met en valeur la prise de risque constante dans la création ; ce que je suggère ici c'est que la constante recherche de nouveaux défis qui s'est infiltrée dans le processus de création de l'entreprise fait de plus en plus prévaloir la présentation de numéros où les artistes doivent adopter un comportement qui semble dangereux. Une déconnexion troublante se produit entre Lepage et les déclarations autocongratatoires du Cirque à propos de leur saut métaphorique dans le vide créatif, et ces corps qui, sur scène, tombent dans le néant sans conséquence apparente.

Il est intéressant de noter que dans ce contexte, *KÅ* n'a pas été la production du Cirque ayant remporté le plus grand succès. Bien que l'entreprise se montre avare de renseignements commerciaux, c'est un secret de Polichinelle dans le milieu que *KÅ* est fréquemment présenté devant des salles qui ne sont pas comblées. Les deux soirs où j'ai assisté au spectacle, au moins 25 % des sièges étaient vides, contrairement aux spectacles *O* et *Love* qui faisaient tous deux salle comble. L'une des raisons qui expliquent ce manque de succès relatif est sans doute que les thèmes sombres de la production, amplifiés par les corps qui tombent, ne semblent pas rejoindre les goûts et les désirs des spectateurs de Las Vegas. Une autre cause, semble-t-il, est attribuable aux incohérences et aux confusions esthétiques énumérées plus haut, à l'impression que la production n'arrive pas vraiment à mêler différents modes de création. L'un des premiers objectifs de la production, soit de raconter une histoire claire et captivante, n'a pas été complètement atteint ; plusieurs critiques ont déclaré que l'intrigue était difficile à suivre et était éclipsée par les effets techniques et technologiques (voir Baillargeon, 2005 ; Isherwood, 2005). Selon un critique, « le Cirque ne crée pas ici du théâtre, mais plutôt un environnement théâtral » (Swed, 2005). Un autre soutient que la tentative d'introduire des techniques de narration filmique à la production n'a pas eu l'effet escompté parce que l'histoire racontée était faible et insipide :

[...] pour toute une génération ayant grandi dans le monde du cinéma, l'esquisse [d'un récit] provoque l'envie d'en savoir davantage. Si le spectacle avait été une adaptation de la mythologie grecque ou du *Seigneur des Anneaux*, le code théâtral aurait été plus facile à interpréter. Entre-temps, les spectateurs passent autant de temps à essayer de suivre les revirements soudains de la fable entre la plage et l'Arctique qu'à admirer les cascades (Weatherford, 2005).

Le Cirque et Lepage ont peut-être simplement voulu trop en faire, et le résultat a été de voir leurs divers programmes de création détonner et entrer en contradiction, donnant lieu à un spectacle aux codes dramaturgiques confus.

Il est très peu probable que le Cirque et MGM Mirage décident de retirer le spectacle *KÅ* prochainement : ils ont trop investi d'argent dans la production, et cette dernière continue néanmoins d'attirer les foules, mais en moins grand nombre que les autres spectacles plus légers du Cirque du Soleil. Il sera intéressant de voir à l'avenir si les conglomerats de divertissement commercial voudront, après l'expérience de *KÅ*, s'aventurer une nouvelle fois dans le domaine du théâtre.

* Cet article a été traduit par Isabelle Savoie dans le cadre d'un travail dirigé de deuxième cycle en traduction à l'Université Concordia sous la supervision de Louis Patrick Leroux.

Notes

1. Le Cirque du Soleil et autres entreprises qui s'inscrivent dans le « nouveau cirque » ont bien pris soin de se positionner à l'écart du cirque traditionnel en utilisant des éléments de mise en scène théâtrale et en misant sur l'interprétation dans le but, selon Ernest Albrecht, de « réinventer le cirque en vue de le faire reconnaître comme une véritable forme d'art au même titre que la musique, la danse et le théâtre » (Albrecht, 2002 : 37). Les spectacles du Cirque ont toujours été composés – tout comme le cirque traditionnel – d'une compilation de performances uniques d'artistes, mais sont construits de façon à conserver une continuité narrative entre les différents numéros. Sans aller jusqu'à parler d'une intrigue, qui serait beaucoup trop fort, on peut dire que chacun des plus récents spectacles du Cirque développe un concept ou un thème (« l'urbanité dans *Saltimbanco* [1992] ; le nomadisme dans *Varekai* (2002) ; l'esprit ludique de l'homme dans *Corteo* (2005) » [Hurley, 2008 : 140]) ; et tous tendent vers le même scénario de base, qui n'est pas raconté en mots, mais qui est plutôt sous-entendu par la mise en scène qui lie les numéros individuels : « [...] un protagoniste ingénu, souvent féminin, reçoit l'aide d'un personnage plus âgé, masculin, pour affronter un périple de taille ou pour l'accompagner dans sa quête identitaire ; au sens plus large, c'est la vieillesse face à la jeunesse » (Tait, 2005 : 128). Avec *KÀ*, le Cirque a cherché – et a, par ailleurs, trouvé dans la mise en scène de Lepage – à pousser un peu plus loin sa tendance à la narration pour obtenir une intrigue et des personnages à part entière.
2. L'autre production, qui deviendra *Zumanity*, a été inaugurée à l'hôtel-casino New York-New York en 2003. La collaboration entre le Cirque et MGM a fait naître jusqu'à maintenant cinq productions : *Mystère*, *O*, *Zumanity*, *KÀ* et *Love*. Une sixième, qui met en vedette le magicien Criss Angel, est en processus de création au moment de l'écriture de cet article.
3. La troisième à figurer sur la liste de Bennett, Céline Dion, a aussi fait avancer sa carrière de star grâce à un spectacle présenté à Las Vegas, sujet que Erin Hurley aborde dans ce numéro.
4. Voyez, par exemple, les commentaires du président et directeur général du Cirque, Daniel Lamarre, cités dans l'article de Tichler (2005 : 52) : « Nous construisons notre nom grâce à la créativité, et si nous ne respectons pas cette valeur primordiale à notre nom, ce serait contreproductif pour nous, à long terme. »
5. Avant le début des années 2000, les pièces de théâtre de Lepage n'étaient publiées que sporadiquement, en volumes séparés ou dans des magazines de théâtre, et bien souvent en anglais. Depuis 2005, L'instant même a publié trois pièces de Lepage/EX Machina : *La trilogie des dragons* (2005), *La face cachée de la lune* (2007) et *Le projet Andersen* (2007). En 2007, L'instant même et Septentrion ont publié *Ex Machina*, *chantiers d'écriture scénique*, un regard sur les coulisses du processus de production, et un examen de « la théorie derrière notre travail » ([En ligne], [http://www.septentrion.qc.ca/catalogue/livre.asp?id=2677] (9 décembre 2007)).
6. Les Archers, les Lanciers et le Jumeau semblent tous avoir le torse dénudé, mais il s'agit d'un effet créé par les léotards (costume particulièrement nécessaire dans le cas du personnage du Jumeau qui est interprété par une jeune femme).

7. Le Fou du roi rappelle la figure du Noble Sauvage zulu qui se trouvait dans le spectacle de Lepage *Zulu Time*, présenté de 2000 à 2002, qui a été très critiqué par des commentateurs anglophones ou immigrants, qui y voyaient un prolongement du stéréotype pernicieux des premières nations primitives, culturellement pures, que j'analyse dans « À l'heure zéro de la culture (dés)unie. Problèmes de représentation dans *Zulu Time* de Robert Lepage et Ex Machina » (Fricker, 2008).
8. « En chemin vers un spectacle donné en leur honneur, les jumeaux de lignée royale se lancent des défis dans l'art ancestral du maniement d'épée. En ce jour de célébration, ils ne connaissent rien des vrais défis qui les guettent... Du tonnerre rugissant qui viendra briser leurs éclats de rire... De la destruction et du bouleversement qui forcera tout un peuple à l'exil, du chaos que provoquera la guerre, elle qui s'apprête à séparer un frère et sa sœur. Voici l'histoire d'un jeune homme et d'une jeune femme propulsés vers l'âge adulte par leur rencontre avec l'amour, avec les conflits, et avec la dualité de *KÅ*, un feu qui peut unir ou diviser, détruire ou illuminer » (Cirque du Soleil, 2005).
9. Dans *KÅ*, les portiers portent des costumes inspirés du Moyen-Orient – palette de tons foncés de brun ; pantalons rentrés dans les bottes ; chapeau de fourrure – et accueillent le public avec un « Bienvenue dans notre village ! ». Plus encore, les portiers de *KÅ* et *Love* (la production du Cirque dédiée à l'œuvre des Beatles, inaugurée en 2007) ont été embauchés pour leur allure ou leurs caractéristiques ethniques qui correspondaient aux mondes fictifs des productions.
10. Le Cirque ne présente que rarement des numéros de contorsion qui exposent le « corps charnel » de l'artiste, parce qu'ils mettent l'accent sur l'étrangeté du corps défiant les lois de l'anatomie. Selon Hurley, le Cirque présente de tels numéros avec parcimonie parce qu'ils portent en eux la marque résiduelle des *freakshows*, ce qui ne correspond pas à l'esthétique du Cirque qui prône l'effort, l'accomplissement et la beauté (Hurley, 2008 : 149-157). Les seules scènes de *KÅ* où l'on présente des contorsionnistes sont « La plage » et les scènes de la forêt. Les corps y sont bien camouflés par des costumes-marionnettes d'animaux, s'assurant ainsi de ne jamais exposer ces anormaux « corps charnels ».
11. En 2006, Lepage a fermé les portes de sa boîte de production, Ex æquo, sous prétexte que les systèmes de financement du Québec sont trop fastidieux et que le processus est beaucoup trop lent pour que la production de film puisse être un acte de création satisfaisant. Lors de la rédaction de cet article, il était toujours difficile de savoir si Lepage avait renoncé de façon permanente à réaliser des films ([Presse canadienne], 2006).
12. On peut avancer que *O*, une production du Cirque présentée depuis 1998 au Bellagio Hotel à Las Vegas, a préparé le chemin pour *KÅ* en matière d'innovation des espaces de jeu. La pièce de résistance du spectacle *O* est, en fait, une piscine de 53 pieds sur 90, descendant 25 pieds sous la scène, qui peut contenir 1,5 million de gallons d'eau (5,7 millions de litres). Une grande part de l'action se déroule au-dessus ou dans la piscine. Les artistes nagent, plongent et interprètent leur rôle dans l'eau, et défient ainsi les conventions du cirque et du théâtre voulant que les productions soient présentées sur un plancher de scène fixe.
13. La chute d'un premier corps survient avant le spectacle, au moment où on demande aux spectateurs de fermer leur téléphone cellulaire. La présentation de cette chute suit certaines

conventions du Cirque du Soleil : elle s'insère dans la trame narrative du spectacle et simule la participation du public. Le Conseiller et son fils, deux des personnages diaboliques qui complotent contre la famille royale, font irruption sur le bord de la scène et s'arrêtent lorsqu'un téléphone cellulaire se met à sonner. Ils agrippent le spectateur offensant qui est, de toute évidence, un employé du Cirque, et le précipitent dans le vide avant de poursuivre leur chemin.

14. Selon la critique du *New York Times*, la Falaise sablonneuse est « l'interprète le plus enlevé » de la production ; *Le Devoir* en parle comme d'une « merveille » tandis que le *Las Vegas Review-Journal* la décrit comme une plateforme « multifonctionnelle qui vole la vedette » (Isherwood, 2005 ; Baillargeon, 2005 ; Weatherford, 2005).

15. J'ai assisté au spectacle *KÀ* le 14 juin 2007 en compagnie d'Erin Hurley et de Louis Patrick Leroux (puis une seconde fois, seule, le 16 juin 2007). Je les remercie d'avoir partagé avec moi leurs observations concernant la production.

Bibliographie

- ALBRECHT, Ernest (2002). « Le nouveau cirque américain », *L'Annuaire théâtral*, n° 32 (automne), p. 37-46.
- BAILLARGEON, Stéphane (2005). « Magnifique et maudite machine », *Le Devoir*, 4 février.
- BENNETT, Susan (2005). « Theatre/Tourism », *Theatre Journal*, vol. 57, n° 3 (octobre), p. 407-428.
- CIRQUE DU SOLEIL (2002). « Cirque du Soleil and MGM Mirage: Partners for New Projects », (communiqué de presse), 13 juin.
- CIRQUE DU SOLEIL (2004). « *KÀ*: The Latest Creation from Cirque du Soleil, at the MGM Grand in Las Vegas », (communiqué de presse), 15 septembre.
- CIRQUE DU SOLEIL (2005). « The Scenes », [En ligne], [http://www.cirquedusoleil.com/CirqueDuSoleil/en/Pressroom/residentshow/ka/presskit/default.htm] (29 novembre 2007).
- CORLISS, Richard (2005). « Bigger than Vegas », *Time*, 7 février.
- EX MACHINA (2007). *La création du Projet Andersen*, DVD inclus dans Robert Lepage, *Le projet Andersen*, préface de Lars Seeberg, Québec, L'instant même.
- FOUQUET, Ludovic (2005). *Robert Lepage, l'horizon en images*, Québec, L'instant même.
- FRICKER, Karen (2008). « À l'heure zéro de la culture (dés)unie : problèmes de représentation dans *Zulu Time* de Robert Lepage et Ex Machina », *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. 11, n° 2, p. 81-116.
- GAGNON, Karine (2007). « Le diamant de Robert Lepage », *Le journal de Québec*, 17 mars.
- GLAISTER, Dan (2005). « Spend! Spend! Spend! », *The Guardian*, 27 janvier.
- GODARD, Barbara (2000). « Between Performative and Performance: Translation and Theatre in a Canadian/Québec Context », *Modern Drama*, vol. 43, n° 3, p. 327-358.

- HARVIE, Jennifer (2000). « Transnationalism, Orientalism, and Cultural Tourism: *La trilogie des dragons* and *The Seven Streams of the River Ota* », dans Joseph I. Donohoe et Jane Koustas (dir.), *Theater sans frontières: Essays on the Dramatic Universe of Robert Lepage*, East Lansing, Michigan State University Press, p. 109-125.
- HARVIE, Jennifer, et Erin HURLEY (1999). « States of Play: Locating Québec in the Performances of Robert Lepage, Ex Machina, and Cirque du Soleil », *Theatre Journal*, vol. 51, n° 3, p. 299-315.
- HURLEY, Erin (2008). « Les corps multiples du Cirque du Soleil », *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. 11, n° 2, p. 135-157.
- ISHERWOOD, Charles (2005). « Fire, Acrobatics, and most of all, Hydraulics », *The New York Times*, 5 février.
- PEARMAN, Hugh (2005). « Suspended over the Abyss », *The Sunday Times*, 23 janvier.
- [PRESSE CANADIENNE] (2006). « Robert Lepage ferme sa boîte de production Ex æquo », *Le Devoir*, 8 et 9 juillet.
- PRODUCTIONS CONTE INC. (2005). *KÀ Extrême*, DVD, documentaire promotionnel.
- SWED, Mark (2005). « Epic, Extravagant », *The Los Angeles Times*, 5 février.
- TAIT, Peta (2005). *Circus Bodies: Cultural Identity in Aerial Performance*, Londres, Routledge.
- TICHLER, Linda (2005). « Join the Circus », *Fast Company* 96, p. 52.
- WEATHERFORD, Mike (2004). « Cirque Tops Itself », *The Las Vegas Review Journal*, 26 novembre.
- WEATHERFORD, Mike (2005). « Tough Act to Follow », *The Las Vegas Review Journal*, 11 février.

Louis Patrick Leroux
Université Concordia

Zumanity : la spectacularisation de l'intime ou le pari impossible d'authenticité au Cirque¹

La fusion Cirque-Vegas

En septembre 2003, tous les yeux étaient rivés sur le dernier-né du Cirque du Soleil à Las Vegas, *Zumanity*, qui célébrait sa première officielle à l'hôtel-casino New York-New York. Le théâtre, rénové au coût de 30 millions de dollars, accueillait une surprenante brochette de vedettes : Michael Schumacher et David Coulthard, pilotes de Formule 1, côtoyaient Hugh Hefner, l'éditeur de *Playboy*, tout comme le designer Roberto Cavalli, les chanteurs et comédiens Jennifer Love Hewitt, Debbie Gibson, Darryl Hannah, Orlando Bloom, ainsi que quelques personnalités québécoises, dont Robert Charlebois et René Angelil. Les flashes d'appareils photos aveuglèrent, les vedettes seraient distrayantes, n'en demeure que le spectacle serait reçu avec une certaine perplexité, malgré un certain nombre de critiques favorables. La création de *Zumanity* a fait l'objet d'un suivi assez méthodique de la part des médias québécois, qui ratent rarement l'occasion de faire étalage des derniers agissements du Cirque et de son fondateur et « Guide », Guy Laliberté. On savait, par exemple, que « dans ses premiers balbutiements [le spectacle] devait être clownesque » avant qu'il ne dévie vers le thème de cabaret érotique (Lavoie, 2003a : B1). Le metteur en scène René Richard Cyr a été embauché pour réaliser la mise en scène. On lui

avait proposé le projet à l'été 2002 et il avait dû quitter la direction du Théâtre d'Aujourd'hui, seul théâtre institutionnel voué à la dramaturgie québécoise, pour prendre les rennes de *Zumanity* (Lamarche, 2002). En avril 2003, Cyr est toujours le seul maître à bord, et on envisage une première le 31 juillet (Beunoyer, 2003 : C5). À dix semaines de la première, on constate l'échec inévitable du spectacle. Stéphanie Bérubé écrit dans *La Presse* : « *Zumanity* : retour à la case du départ ». Laliberté « a dit qu'il était confus après avoir vu ce qu'on lui a montré, admet Andrew Watson, le directeur de la production [*sic : il était plutôt le directeur de création*]. Nous avons décidé de revenir à notre impulsion première » (Bérubé, 2003a : C1). Déjà, on admet avoir fait appel à Dominic Champagne afin d'épauler Cyr. Il contribuait déjà, paraît-il, à l'élaboration de la trame narrative. La première publique est reportée à la mi-août, la première médiatique à la mi-septembre. Dès l'arrivée de Champagne, il ne sera plus question de l'effort solo de Cyr au cours de la première année. Les entrevues et les documents officiels du Cirque feront état d'un tandem fusionnel, une suite logique et cohérente de leurs nombreuses collaborations précédentes. La petite histoire du départ raté du spectacle contribuera à l'anticipation et peut-être à l'appréhension qu'auront les médias et le public québécois pour *Zumanity*. Nathalie Petrowski soulignait, avant même la première, les paradoxes du nouveau cabaret érotique à la lumière de sa réputation alors proprette :

Depuis sa fondation en 1984, le Cirque du Soleil a bâti sa réputation sur le rêve, la magie, la poésie, toutes choses éthérées, propres et délicates, qui fuient l'odeur gênante que dégagent les animaux et les humains en rut. En interdisant la présence des animaux sous le chapiteau, le Cirque du Soleil en a chassé par la même occasion l'animalité, avec tout ce qu'elle comporte de brutal, de sombre et de charnel (2003 : C5).

Et voilà que les odeurs d'humains en rut, des images brutales, sombres et charnelles s'apprêtaient à se retrouver sur une scène du Cirque grâce au concours de gens de théâtre, ceux-là mêmes qui regardaient parfois de haut le genre populaire.

Troisième spectacle de la multinationale québécoise dans la ville du jeu, *Zumanity* visait à renouveler, voire radicaliser l'image du Cirque du Soleil, jugée trop sage, en créant un cabaret érotique réservé aux plus de dix-huit ans. Les deux premiers spectacles, *Mystère* et *O*, ont grandement contribué à redorer l'image de Las Vegas en lui apportant un peu de sérieux, de goût artistique et d'ouverture sur un divertissement accessible aux familles. Dix ans après s'être installé à Las Vegas², le Cirque du Soleil voulait prouver qu'il pouvait être un joueur sérieux, un joueur qui sait prendre des risques³.

Un personnage autoréférentiel fait son entrée au Cirque

On peut s'interroger sur le succès artistique et la probité morale de *Zumanity* ; mais ce spectacle mérite notre attention si ce n'est qu'à cause de la présence d'un personnage autoréférentiel, c'est-à-dire un personnage qui existait et qui était joué par un comédien avant qu'il ne soit récupéré par le Cirque. Après des décennies de figures délavées de la *commedia dell'arte* côtoyant des acrobates, l'entrée en scène d'un véritable personnage a de quoi surprendre. De plus, ce personnage parle. La parole s'immisce au Cirque sur un bruit de fond d'érotisme, quoique cette proposition licencieuse s'avère porter d'avantage sur l'intime, sur les désirs refoulés et les préjugés sexuels des spectateurs. Comment est-il possible de passer à la spectacularisation de l'intime dans le contexte d'un cirque-cabaret à Las Vegas ? « Du début, Cyr et Champagne s'étaient mis d'accord pour effectuer cette recherche d'authenticité. Un objectif qu'ils croient avoir atteint. "On a essayé d'être vrais. C'est tellement artificiel ces shows-là, que personne ne se reconnaît" » (Lavoie, 2003b : B3). Ce désir d'*authenticité* dans le monde du divertissement frivole, présenté dans la capitale du jeu, mérite qu'on s'y intéresse. Malheureusement, l'authenticité visée par les uns ressemble à la spectacularisation de l'intime des autres. L'authenticité sans objet autre que sa propre audace demeure-t-elle de l'authenticité ou est-ce plutôt le dévoilement, par une mise en spectacle de ses désirs refoulés, de son besoin d'appartenir à un jet-set qui trompe ses modestes origines ? Dans le cas d'un cabaret érotique peuplé de performeurs circassiens, cette quête d'authenticité prendra l'allure surprenante d'une série d'exhibitions rappelant un peu les *freakshows* ou *sideshows* popularisés par le promoteur Phineas Taylor Barnum au XIX^e siècle.

Aujourd'hui, la vedette d'un spectacle du Cirque du Soleil ne peut être que le spectacle lui-même, ou plus souvent la *marque de commerce* du Cirque. Le nom du metteur en scène est dûment indiqué et ceux des concepteurs, dont le directeur de création, sont également reconnus dans les pages des programmes et des troupes médiatiques. Les performeurs sont relégués à l'arrière du programme. Ils sont interchangeables et n'ont pas droit à des notices biographiques. Ce sont des exécutants physiques prodigieux à qui on ne donne pas la parole et dont la biographie ne contribuerait pas à apprécier leurs sauts périlleux ou leurs facéties. *Zumanity* présente un cas d'exception avec la présence de Joey Arias dans le rôle de maître de cérémonie du cabaret érotique.

Les spectacles du Cirque mettent généralement en scène une figure rappelant le chef de piste, le Monsieur Loyal d'antan qui aurait perdu son autorité absolue. Celui-ci est un homme vaguement excentrique (échevelé, dépassé par les événements, cloué au sol alors qu'un monde fantasmagique s'active autour de lui), un majordome ringard à qui la parole ne vient pas ou vient difficilement, mais qui commande un certain respect en tant que responsable de l'ordonnancement des numéros. Ils font également appel à un « naïf », qu'il

soit une figure enfantine ou carrément l'avatar d'un spectateur (qui émerge parfois de la salle). Cette seconde figure sera le substitut, le représentant théâtralisé d'un public trop nombreux pour se retrouver sur scène pour le proverbial voyage initiatique où l'on constatera que tout est possible. Le tandem du chef de piste démuni et de l'avatar du spectateur type permet, comme le souligne Ame Wilson, de « subvertir la notion mythique d'un héroïsme particulier au récit de transformation métaphysique collective » (2002 : 135, nous traduisons).

Le chef de piste était traditionnellement près du modèle de l'*actor-manager* théâtral anglo-américain, c'est-à-dire la figure de proue, l'élément rassembleur de la troupe, son gestionnaire et son metteur en scène. Wilton Eckley décrit le *ringmaster* d'office comme étant à la fois « une bête de scène, un régisseur, un général disciplinaire, un diplomate, un conseiller familial, un musicien, un psychologue, un dompteur d'animaux et un devin météorologique » (1984 : 44, nous traduisons). Avec l'avènement du « nouveau cirque » théâtralisé, qu'il soit américain ou européen, le metteur en scène occupera souvent cette fonction sans avoir à se mouiller sur scène. *Zumanity*, le spectacle le moins circassien du Cirque du Soleil, renoue avec la tradition du chef de piste qui serait à la fois régisseur et personnalité emblématique du spectacle. Pas tout à fait Monsieur Loyal ni *ringmaster* des cirques américains, Arias sera plutôt « *Mistress of seduction* » selon ses propres dires.

Le Cirque du Soleil, jusqu'à *Zumanity*, avait toujours misé sur l'universalité en cherchant à transcender la langue. Les clowns laissaient parfois glisser quelques mots, généralement un charabia scénique inspiré de l'idée qu'on se fait de la *commedia dell'arte*. La langue de communication n'était pas verbale autant qu'elle était celle d'un partage des conventions issues de la pantomime, du cirque et de la *commedia* (Boudreault, 1996 : 80 et Wilson, 2002 : 127). Le caractère universel des spectacles du Cirque, d'abord conçus pour des tournées mondiales, se précise et s'américanise dans le contexte de Las Vegas. Arianne Martinez rappelle que le « cirque contemporain a interrogé la prouesse. Celle-ci était auparavant l'élément représentatif du cirque, et celui à partir duquel tout le spectacle s'ordonnait [...]. Aujourd'hui on peut avancer que les autres éléments du spectacle (musique, lumière, ordonnancement de l'ensemble) ne lui sont plus soumis, et que le cirque est passé de la performance sportive à la performance artistique » (2002 : 18). Si le spectacle nautique *O* avait des prétentions à la fois sportives et artistiques, il est évident que le Cirque, en rassemblant des gens de théâtre et en investissant le cabaret – genre à l'origine littéraire (avant qu'il ne soit pastiché) –, met de l'avant ses ambitions artistiques. Dans le documentaire *Lovesick*, on entend Laliberté souffler au metteur en scène Champagne : « C'est un *show* sans filet. Dans les autres *shows* on est protégés par les acrobates... » (Cohen, 2006). Ce spectacle ne portera pas sur les prouesses physiques d'individus surdoués mais sur le principe d'un cabaret à la fois artistique et érotique, un rassemblement

d'artistes et de gens de cirque qui rappellent les exhibitions – les *sideshows* – d'antan et renvoyant l'image rassurante de sa propre normalité aux spectateurs.

Le nom du maître de cérémonie, s'il apparaît dans le programme comme tous les autres, ne se retrouve aucunement dans la trousse destinée aux médias. Malgré la rare parole qu'on accorde à l'un de ses actants, la vedette de *Zumanity* demeurera l'audace commerciale et artistique du Cirque du Soleil. Et pourtant, voici qu'un réel personnage se dégage de l'ensemble des figures typées propres au Cirque. Un personnage autoréférentiel qui renvoie au passé de son créateur, Joey Arias. Travelo vieillissant, vamp au vocabulaire osé, chanteur de cabaret imitant les grandes chanteuses, ce personnage nous semblerait rebutant si son extrême fragilité n'était pas perceptible derrière ses pointes verbales visant à déstabiliser les spectateurs bien-pensants. Le Cirque n'a pas eu à créer ce personnage. Il a trouvé le cabaretier travesti et chantant dans son *East Side* de prédilection, où son incarnation de Billie Holiday aura donné au Bar d'O new-yorkais ses lettres de noblesse et fait de Arias une figure d'icône à la fin des années 1980⁴ (Friess, 2003). Le personnage existait, son costume, son maquillage, son discours et sa manière de s'exprimer étaient tous déjà fixés avant qu'on ne l'invite à Vegas pour participer à la création du cabaret érotique. On sait que Arias a été le fidèle compagnon de Klaus Nomi à l'époque où celui-ci s'imposait à New York dans un mouvement qu'on appellera rétroactivement le « *New Wave Vaudeville* »⁵.

Le Cirque s'approprie la voix et la personnalité que Arias a développées au Bar d'O. Son personnage palimpseste et porteur d'une tradition artistique bien new-yorkaise devient, sur la scène de l'hôtel-casino New York-New York, la vamp vegasienne aux accents new-yorkais. La maîtresse de séduction raille les spectateurs, elle dira tout haut ce que personne ne pense, elle répétera *ad nauseam* son désir de briser les tabous et de se livrer à divers actes sexuels. Le maître de cérémonie vise à sortir les spectateurs de leur complaisance bourgeoise et à s'amuser devant le florilège de numéros à saveur érotique. Il choque souvent par ses propos, et un spectateur qui n'aurait pas l'habitude des expressions consacrées et colorées des clubs de travelos risquerait d'être décontenancé. Le documentaire *Lovesick* présente un Arias fragilisé par une entrée en scène chaotique et l'arrivée d'un nouveau metteur en scène. Il relate la première, lorsqu'il s'est approché d'un spectateur qui l'a rabroué violemment avec un « *Get the fuck away from me, faggot!* » (Cohen, 2006). Ce « *faggot* » résonne, parce qu'il est porteur d'une accusation, du reproche d'avoir troublé la conception homogène, voire hétérosexuelle, de la société que se faisait le spectateur pourtant conscient d'être dans la salle où l'on présente un cabaret érotique à saveur « artistique ». Il rappelle à la vedette de cabaret qu'il est « autre » non seulement par son travestissement et son personnage, mais surtout par rapport au spectateur perturbé par sa prestation sexuelle hétérodoxe. Le spectateur dont il est question ici n'a pas forcément

envie d'être interpellé par cette représentation polymorphe d'un homme, d'une sexualité, d'une présence scénique, qui vient le troubler par le *double étonnement* de constater la différence d'une part, mais surtout, de constater sa perte de repères devant cette altérité qu'il n'arrive pas à comprendre (il est troublé par le fait d'être « surpris d'être surpris », et sa réaction sera le rejet violent de l'élément perturbateur). Éric Méchoulan écrit justement que « l'altérité ne se contente pas d'un étonnement, il lui en faut deux. Deux instances qui dédoublent ainsi l'instant pour en faire un événement. Ce double étonnement est ce qu'on appelle ordinairement un "problème" ou une "énigme" » (2007 : 156). L'énigme du travesti vantant les sexualités hors du commun perd sa qualité d'objet d'étude lorsqu'elle se transforme en interaction, en interpellation visant à faire du spectateur un complice. Ce spectateur aurait préféré observer de loin. Il est venu voir des exhibitions et il tient à ce qu'on maintienne la distinction entre « eux » et « nous ». Bête de scène, sans doute *freak* dans son esprit, le maître de cérémonie appartient au monde de ceux que l'on montre. Elizabeth Grosz écrit que l'être d'exception, le *freak* en vernaculaire péjoratif américain, est depuis toujours objet d'horreur et de fascination, comme il demeure essentiellement un être ambigu dont l'existence remet en cause les catégories et les oppositions sociales normalement constituées (1996 : 55). *Zumanity* se plaira à remettre en cause les normes hétérocentriques avec ses numéros d'érotisme à la carte sur le mode de l'exhibition (et d'exhibitionnistes, en quelque sorte).

Érotisme à la carte (les exhibitions)

Le *freakshow* ou *sideshow* n'est jamais bien loin du cirque traditionnel. Il s'est développé, comme son nom l'indique (« *side show* »), à côté, en greffage ectoparasitaire. À la foire médiévale, déjà, on attisait la foule grâce à la présence de nains, de femmes à barbe, de fakirs et autres variétés d'êtres d'exception. « Les exhibitions sont les à-côtés du cirque. Si elles sont déjà montrées au cœur de la piste, elles sont rapidement devenues assez importantes pour être un spectacle en soi, un *side show* disent les Américains qui sont les plus férus de cette tradition » (Boudreault, 1996 : 40). Julie Boudreault ajoute qu'on compte quatre types d'exhibitions traditionnelles : ethnologiques (Amérindiens, Africains, Asiatiques), zoologiques (animaux étranges ou non dressés), mythologiques (squelettes « authentiques » de sirènes et de licornes) ou tératologiques (siamois, géants, nains). Le légendaire Barnum, depuis son arrivée à New York au début des années 1830 jusqu'à sa mort en 1891, a fini par dominer et, en effet, régir les goûts de la culture populaire américaine du XIX^e siècle (Fretz, 1996 : 97). Barnum est arrivé à créer des phénomènes d'attraction insoupçonnés, depuis cette vieille esclave affranchie qu'il déclara centenaire et fille illégitime d'Abraham Lincoln, jusqu'à la chanteuse d'opéra suédoise Jenny Lind, qu'on acclama en vedette avant qu'elle ne chante une seule note, en passant par cet être hybride –

« chaînon manquant entre l'homme et le singe » –, l'énigmatique « *What is It?* », qui faisait accourir les foules mais qui n'était qu'un pauvre Afro-Américain en costume primitif (Cook, 1996 : 139). Barnum a essentiellement porté au paroxysme le « *Dime Museum* » ou, ce qu'on appellera cyniquement plus tard le « *American Museum* », c'est-à-dire des exhibitions où, pour un seul billet modique, on pouvait se laisser épater par des dioramas, des panoramas, des géoramas, des cosmoramas, des reliques, des êtres d'exception (*freaks*), des animaux mystérieux empaillés, des ménageries, des statues de cire et des performances théâtrales (Dennet, 1996 : 315). « Rien de tel n'avait existé auparavant. Aucun divertissement n'avait suscité l'intérêt d'un public aussi hétéroclite ni n'avait intégré autant de distractions en un seul lieu. » (p. 315, nous traduisons). De ces musées ambulants qu'on nommerait bientôt *sideshow*, c'est celui de Barnum qui, par sa rhétorique, par son panache et par sa réputation, dominait tous les autres. Il faut se souvenir du titre ampoulé qu'il donnait à ses exhibitions de cirque pour saisir l'ampleur de la démesure oratoire : Barnum's « *Great Traveling World's Fair, Museum, Menagerie, Polytechnic Institute and International Zoological Garden* » !

Qu'ont-ils d'attrayant, les *freaks* qu'on exhibe ainsi ? Tout d'abord, ils sont l'antithèse de ce que l'on définit comme étant « normal ». Rachel Adams, dans *Sideshow USA: Freaks and the American Cultural Imagination*, explore cette attraction-répulsion à la base des exhibitions. « Une part importante du frisson du spectacle d'exhibition tient à la limpidité avec laquelle le public se rend compte de l'arbitraire de la frontière qui sépare le *freak* de la personne dite normale. » (2001 : 9, nous traduisons). En somme, c'est l'effet miroir déformant – l'effet pervers de réplication appréhendée – qui sera à la base de notre fascination pour l'être d'exception. Un certain érotisme s'en dégage. En soi, les corps circassiens sont étrangement érotiques – disjoints et repliables, ceux des contorsionnistes allument l'esprit explorateur ; athlétiques, sveltes et légers, ceux des acrobates laissent planer le doute quant à leur matérialité terrestre. Erin Hurley (2008), tout en reprenant la distinction entre « corps caractérisés » (*character bodies*) et « corps charnels » (*fleshy bodies*) de David Graver (2005), explore de manière convaincante l'intérêt du Cirque du Soleil pour les premiers types de corps, soit ceux qui tiennent du « prodige cultivé » plutôt que ceux qui relèvent d'anomalies de la nature, ceux qu'on nommera *freaks* ou êtres d'exception⁶ (voir Hurley, 2008). Le corps « extrême », ou plutôt « en situation extrême », est la figure de style corporelle première du Cirque. Ce n'est que dans *Zumanity* qu'on admettra des performeurs obèses, un nain, un contorsionniste inélégant et que la nudité sera présentée comme telle. Leslie Fiedler, dans son ouvrage qui fera œuvre de pionnier dans le domaine, *Freaks: Myths and Images of the Secret Self*, rappelle que l'observation des êtres d'exception qui s'exhibent volontairement n'est pas sans susciter une part d'attraction ambivalente. « Tous les *freaks* sont perçus, d'une façon ou d'une autre, comme étant érotiques. En effet, l'anomalie excite parfois chez les gens "normaux" une curiosité qui les pousse à aller par-

delà le regard porté sur le phénomène et vers sa rencontre charnelle » (1978 : 137, nous traduisons). Ces gens qui virevoltent d'un trapèze à l'autre, qui narguent et trompent la mort sur des engins invraisemblables, ces corps domptés par un entraînement hors norme et révélés avantageusement par des costumes moulants, exercent un pouvoir d'attraction. Dans le cas de *Zumanity*, ces gens sont à demi nus, ils brandissent des fouets, leurs seins, leur sexe, leurs fesses, dans certains cas, dénudés, sont encadrés et soulignés par divers éléments costumiers en cuir. De plus, ils recréent des situations à connotation sexuelle. Ce ne sont pas forcément des *freaks* physiques, comme on l'entendait autrefois, mais plutôt des figures de *freaks* psychologiques : des gens qui incarnent une sexualité débridée selon un échantillonnage « démographique » des perversions et des préférences polymorphiques. En cela, la proposition de *Zumanity* reprend, en surface, les éléments fondamentaux du *freakshow* : « Les exhibitions reposaient – et reposent toujours – sur la qualité du spectacle. C'est un lieu qui magnifie, habille, coiffe et met de l'avant la déviance humaine pour le public payant en quête de distractions. Ce *freakshow* repose sur une relation très claire : la mise en opposition du "nous" et du "eux", entre les gens normaux et les déviants » (Dennett, 1996 : 325, nous traduisons). Dans ce cas, les spectateurs seront appelés à jouer la convention des gens « normaux » devant les êtres d'exception.

Les proverbiaux clowns du début du spectacle sont vêtus comme des spectateurs conservateurs du Midwest. Peut-être ont-ils toujours le regard rivé sur l'Amérique des années 1950. Leur candeur le suggère. Ce sont là « Jane » et « Dick », à la manière du proverbial couple solide qui refoule tout de même des secrets. Malgré leur apparence anodine, ces clowns ont plus d'un truc dans leur sac, notamment des instruments érotiques, tels des vibrateurs, des fruits et légumes dont l'usage est connoté. Ils impliquent tout de go les spectateurs en les mettant en état de danger, c'est-à-dire aux aguets, puisqu'ils choisissent au hasard des victimes à embarrasser dans la salle. Dans les autres spectacles du Cirque, les clowns versent des paniers de maïs soufflé sur la tête des spectateurs, ils imitent leur démarche, ils les mettent dans des positions plus ridicules que compromettantes. Dans *Zumanity*, ils font de même en misant sur la suggestion et la honte relative d'être devant des objets intimes. Leur numéro tombe à plat, puisque les spectateurs n'arrivent pas rougir devant leurs manèges. Mais, ils redoublent d'ardeur et finissent par ridiculiser les clowns prudes. À la création de *Zumanity* en 2003, le rôle des clowns était du ressort de la troupe de bouffons Spymonkey. Leur humour noir, déstabilisant comme seuls les Britanniques savent le faire, n'a d'abord pas gagné la faveur des critiques, mais ils ne donneraient pas moins de 900 représentations d'août 2003 à août 2005 pour ensuite reprendre ailleurs leur carrière de dilettantes de l'humour. Leur présence, plus que celle du nouveau duo comique peut-être, renvoyait aux spectateurs tels qu'ils sont avec leurs corps non épilés, grassouilleux ou trop maigres. Leur nudité n'attisait rien, sinon l'embarras de se voir, soi-même, ridiculement nu sur scène, entouré de tant de belles personnes.

On parle de déjouer les tabous, on brandit des godemichés, on se fait bondir les seins, et pourtant, le florilège érotisant de *Zumanity* rend las. Par exemple, le numéro « 2Men ». Les deux hommes, qu'on retrouve dans une cage, rappellent tous les clichés de la séduction masculine : l'un dominant forcément l'autre. L'érotisme masculin est réduit à une chasse à la proie où il n'y a que deux chasseurs. Si le principe du numéro n'est pas sans mérites, son exécution amorphe (presque malhabile) et sa sensualité feinte en font un pastiche du genre. Difficile de savoir si le numéro est inspiré de l'exquis *Bagne* de Pierre-Paul Savioie Danse, mais la chorégraphie de référence s'est vite substituée, dans mon esprit, à celle, malhabile, qu'on nous proposait⁷.

Les amateurs de musculature gonflée aux stéroïdes ne sont pas négligés, puisque l'on a prévu un numéro d'effeuillage masculin, « Rose Boy ». Le beau corps athlétique taillé au couteau s'inscrit tout à fait dans une logique d'exhibition circassienne. Cecile Lindsay va jusqu'à écrire que le culturisme (*bodybuilding*) serait le *freakshow* postmoderne en ce qu'il implique une confusion entre les genres. Ainsi, le corps, poussé au-delà des limites, devient un objet étrangement détaché du *bodybuilder*, à la fois sculpteur et objet sculpté.



Zumanity, écriture et mise en scène de Dominic Champagne et de René Richard Cyr ; costumes de Thierry Mugler. Photographie de Tomasz Rossa. © Cirque du Soleil Inc., 2007.

Le numéro aquatique « Waterbowl », s'il met en valeur deux plongeuses contortionnistes étonnantes, n'en demeure pas moins un fantasme lesbien aquatique puéril. Le numéro « Dislocation » met en scène un pauvre homme qui se disloque les articulations et se contorsionne dans des positions invraisemblables « pour le plaisir de ses sirènes sadiques » (selon la trousse à l'intention des médias).

Deux vraies jumelles latino-américaines, obèses, en costume de bonne révélateur, visent à éveiller la concupiscence. Les formes adipeuses ne sont pas exceptionnelles à Las Vegas, ville connue pour ses « buffets à volonté » ; mais ces formes n'ont généralement pas leur place sur scène, surtout pas en tant qu'objets érotiques. Les

sœurs Botero sont bien portantes, mais elles dégagent effectivement une sensualité qui émane de l'acceptation de leur corps et, surtout, de leur confiance en soi et d'une urbanité qui les rend désirables. La simplicité de leur personnage rassure après les numéros, tel celui de l'autoflagellation intitulé « Straps ». Que font-elles, concrètement, dans le spectacle ? J'ai mémoire qu'elles remettaient des fraises enrobées de chocolat au début du spectacle, qu'elles se blottissaient les seins sur le visage d'hommes distraits et qu'elles étaient là pour les changements de scène, un rappel visuel de la diversité physique ou bien un contrepoint accentuant la minceur des acrobates et des contorsionnistes.



Zumanity, écriture et mise en scène de Dominic Champagne et de René Richard Cyr ; costumes de Thierry Mugler. Photographie de Phillip Dixon. © Cirque du Soleil Inc., 2007.

Dans le numéro éponyme de « tissus », la belle aryenne Abigail Troy prend son envol, propulsée par une habile manipulation de tissus pendus au plafond. Devant les tours de haute voltige de sa « déesse⁸ », le pauvre nain Alan Jones Silva est cloué au sol et, de ce fait, rapetissé d'avantage. Il arrivera éventuellement à maîtriser les tissus pour retrouver Abigail dans un envol rassurant pour les tenants du rêve américain, qui laisse croire que tout est possible à ceux qui le désirent profondément et qui travailleront fort pour atteindre l'objet de leur désir. La déesse Abigail et le nain (parvenu au rang de demi-dieu peut-être ?) s'embrassent et repartent entrelacés, leur situation s'étant normalisée. La présence du nain, ici, n'est pas fortuite. Le nain est traditionnellement la figure de réussite chez les *freaks*. Fiedler les décrit comme « les favoris, les plus heureux, les plus visibles et articulés ; mais,

du même coup, les plus craints et détestés, non seulement selon la rumeur et les médias, mais dans les œuvres d'art » (1978 : 90, nous traduisons). Les nains se démarquent des autres exhibés et bénéficient de la proximité et des faveurs des « grands » de ce monde. Songeons aux nains de collection de Catherine de Médécis ; les miniaturisés Merlin, Mandricart, Palavine, Radomot et Majoski occupaient ses loisirs, tout comme les rois éclairés se trouvaient un fou du roi brillant et diminutif pour le plaisir de la cour⁹.

L'image de la blonde Abigail et du diminutif Alan évoque celle du « Petit Hans et sa Grande Femme », soit l'accouplement inattendu d'une belle grande femme et d'un homme-enfant dans le film culte hollywoodien *Freaks* de Ted Browning (1932). L'image est saisissante : une belle blonde aryenne s'éprend d'un petit homme ; il est assis sur elle, tel un enfant, et ils s'embrassent. Dans le film, elle sera éventuellement réduite à l'état de femme-poule en guise de malédiction. Lors du tournage et à sa sortie, *Freaks* causa tout un émoi. Les comédiens, tous des êtres d'exception jouant leur propre rôle, avaient été bannis de la cafétéria du studio parce que leur présence indisposait les autres. Le film serait tombé dans l'oubli s'il n'avait été présenté à nouveau, en 1962, au Festival de Venise. Il provoquera des réactions fascinantes chez plusieurs artistes et intellectuels, dont Leslie Fiedler, Diane Arbus et Katherine Dunn, légitimant du coup l'étude sérieuse de ces phénomènes.

Le *freakshow* contemporain se trouve à la télévision, revendiquant un « réalisme » et un souci d'« authenticité » par le truchement d'émissions de télé-réalité ou de *talkshows* qui se donnent des pouvoirs d'inquisition. Ainsi, nous assistons à la fétichisation de l'être d'exception. Cette unicité demeure relative depuis la déclaration d'Andy Warhol qui revendique la démocratisation du vedettariat, à savoir que chaque individu aurait droit à ses quinze minutes de gloire. En plus des émissions de télé-réalité, qui contribuent à ce phénomène de spectacularisation de l'intime, il y a également le phénomène des blogues et des pages Web personnelles (souvent nourries aux cybercaméras). Se pourrait-il que nous assistions, avec ces dernières, à des manifestations, un peu désespérées, de récupération « d'une identité en passe de se décomposer, et qui toujours veut être reprise, réhabilitée, ravaudée » (Cauquelin, 2003 : 90) ? Si nous sommes tous exceptionnels, si chacun de nos récits personnels mérite sa tribune, si nos travers, nos perversions, nos fantasmes les plus refoulés ont droit de Cité, où se situe donc la norme ? Devons-nous alors contribuer à la surenchère exhibitionniste ? Anne Cauquelin, dans *L'exposition de soi : du journal intime aux Webcams*, poursuit sa réflexion sur le phénomène de l'exhibition de soi (sans l'artifice de l'art) :

[C]e qui est le plus troublant, dans cette quête, c'est l'arrière-fond métaphysique qui semble la conduire, et qui apparaît même sous les déguisements les plus osés de l'exposition de soi. [...] La morale n'est pas loin, qui est tenue des deux côtés comme un flambeau. Classique, elle réprimande les excès d'exhibition sans

frein, lance des accusations de pornographie, d'impudicité, ou, ce qui est plus grave, de narcissisme, d'individualisme et de sottise. Plus moderniste, elle réclame le droit à l'ordinaire du temps, et donne vertueusement des leçons de transparence aux citoyens frileux (p. 90-91).

Il y a donc là l'exercice d'un relativisme moral, une paradoxale volonté de normalisation par l'être d'exception marginalisé. Devant la figure anormale, qu'elle soit phénomène bizarroïde ou prodige, l'être dit normal est confronté à l'idée qu'il se fait de sa propre normalité. On peut aisément glisser d'un statut à l'autre (Adams, 2001 : 9). Les obsédés sexuels de *Zumanity* – travelos, nains épris de grandes blondes flottantes, lesbiennes aquatiques, homosexuels incarcérés, jumelles obèses affranchies, contorsionnistes éveillant les fantasmes gymnastiques, clowns au physique ingrat comme le nôtre – sont nos doubles scéniques. Afin de s'assurer que le message passe, les membres de la troupe, dont la plupart sont à moitié nus, invitent un homme et une femme du public à se joindre à eux pour le tableau de l'orgie. Le soir où j'assistais à la représentation, on a sélectionné un homme dans la cinquantaine, assez élégant (la cible préférée des clowns des spectacles du Cirque) et une femme quelconque, avec quelques kilos en trop (ce qui la distinguait nettement des performeurs, hormis les jumelles Botero). Ces spectateurs ont été invités à se joindre à une séance intime sur une scène qui pivotait comme un plateau de fromages qu'on fait tourner sous les yeux des convives. Trois femmes déshabillèrent l'homme langoureusement alors qu'un surhomme musclé mimait le coït avec la spectatrice d'abord figée d'embarras puis, éventuellement, emportée par le va-et-vient résolu du comédien et enhardie par les exhortations de la foule.

Cette mise en scène publique d'une action qu'on espère provoquer chez les spectateurs dès qu'ils rentrent à la maison n'est pas sans rappeler certaines expériences de Fernando Arrabal¹⁰. Bien sûr, *Zumanity* n'ira jamais aussi loin que le préconisait Arrabal, les lois particulières et précises régissant la moralité dans l'État du Nevada obligent¹¹. On devine néanmoins cette même impulsion morale à la transcendance, à la catharsis collective. Sauf que l'état d'être qu'on nous propose n'est pas transcendant, sensuel, désirable, il est plutôt cynique, triste et seulement érotique.

La parole s'immisce mais tombe à plat

On préfère voir s'exécuter les *freaks* (ou les prodiges) que de les entendre. Ce sont des êtres agissants à notre service, puisqu'ils choisissent d'exhiber leur différence, d'en faire un métier. En cela, l'attribution de la parole à un maître de cérémonie travesti, chef de piste d'une troupe d'acrobates et d'artistes épanouis dans la sexualité qu'ils affichent, aussi bigarrée soit-elle, détonne. La formule du cabaret, ou du moins l'idée que les Américains

s'en font dans son incarnation viennoise ou berlinoise décadente, propose déjà un maître de cérémonie blasé, mondain, pour établir un minimum d'ordre dans la séquence des numéros. Les cabarets satiriques parisiens (le Chat noir, les Quat'z'arts) et viennois (les cabarets Nachtlicht et Fledermaus) étaient conçus comme une sorte de pied de nez à la bourgeoisie par les artistes de l'avant-garde, qui remettaient en cause les valeurs acceptées et jugées acceptables. À l'origine, ces spectacles demeuraient confidentiels et axés sur la parole. Comment *Zumanity*, produit à coup de dizaines de millions de dollars, présenté deux fois par soir, cinq soirs semaine des années durant – jusqu'à saturation –, peut-il prétendre s'inscrire dans cette lignée ? Les vedettes font leur pèlerinage, les touristes font de même. Les performeurs s'exécutent sans ajouter du leur, sans prendre parole. Peut-être s'agit-il plutôt d'un descendant du cabaret-jazz des années 1920, alors qu'on évacuait la prétention intellectuelle et revendicatrice pour plutôt miser sur le caractère spectaculaire et interdisciplinaire de la manifestation artistique ? *Zumanity* aurait alors pour ancêtre des spectacles comme *Le bœuf sur le toit* de Cocteau – qui comprenait de la danse, des acrobaties, de la pantomime, de la musique, du drame et une prise de parole teintée d'ironie et du plaisir de déraper – tout en se donnant l'illusion de descendre du cabaret berlinois licencieux de l'entre-guerre. Ce dernier, Lisa Appignanesi le décrit comme suit :

Le mot d'ordre était à la gaité frôlant l'hystérie. Et pour un trop bref moment, Berlin a accueilli à bras ouverts et de manière démocratique tous les nouveaux venus : les artistes expressionnistes comme les agitateurs politiques, les danseurs nudistes et les sexologues, les spoliateurs et les fournisseurs, les drogués, les travestis, les courtisanes, les homosexuels et les prophètes, bien sûr, qu'ils soient végétariens, occultes, ou apocalyptiques (1975 : 94, nous traduisons).

Plus près de nous, *Zumanity* s'inspire largement de *Cabaret neiges noires* de Dominic Champagne, Jean-Frédéric Messier, Pascale Rafie et Jean-François Caron, mis en scène par Champagne en 1992 au Théâtre Il va sans dire. J'ai déjà traité de ce spectacle ailleurs (Leroux, 2006), mais je reprendrai ici l'essentiel de l'exemple cité. Ce cabaret satirique donnait suite à *La cité interdite* de Champagne, où il avait exploré les événements d'octobre 1970 et leurs conséquences relatives sur la société contemporaine. Tirant son titre de la dernière œuvre d'Hubert Aquin, *Cabaret neiges noires* était une revue sardonique, baveuse et, surtout, à point de l'épuisement des idéologies au Québec au début des années 1990¹². *Cabaret neiges noires* déboulonnait les mythes du Québec contemporain, le spectacle se moquait de l'esprit défaitiste et de la mentalité d'assiégés des Québécois. La parole de *Cabaret neiges noires* était celle qu'on revendiquait en réaction à celle qui avait tout dominé. C'était une parole qui rappelait à l'ordre, tout en se permettant tous les outrages. L'esthétique du spectacle tenait de celle du cabaret de sa période décadente, précisément celle que nous retrouvons dans *Zumanity*. Dès les premières minutes du spectacle vegassien, le spectateur qui a vu *Cabaret neiges noires* peut encore espérer retrouver ce moment de grâce. Malheureusement, il se détrompera assez vite. Malgré l'enveloppe

visuelle et musicale rappelant le cabaret satirique, malgré la parole revendiquée et brandie par un maître de cérémonie, *Zumanity* ne transcendera jamais l'idée que le Cirque se fait de sa propre audace, sans jamais pour autant proposer quoi que ce soit d'audacieux.

Jusqu'à tout récemment, le Cirque du Soleil était reconnu pour son mode de communication analogique plutôt que ses exploits verbaux. Boudreault, qui a suivi de près la création de *Salimbanco*, dirigée par Franco Dragone, écrivait à ce sujet que les personnages de cet univers « n'ont donc pas à redouter l'obstacle de la langue. Leur "vocabulaire", pour reprendre le mot du metteur en scène désignant le langage analogique des artistes, est universel. C'est la communication du corps, de la posture, des manières, du chant, etc. » (1996 : 80-81). Wilson écrira que le langage du Cirque du Soleil est d'abord culturel, qu'il s'inscrit dans un dialogue où les conventions théâtrales (et leurs origines multiples) se substituent aux paroles (2002 : 127). C'était avant qu'on ne parle sur les scènes du Cirque du Soleil : d'abord avec *Zumanity*, puis avec l'ajout d'un prologue enregistré pour *K4*¹³, ensuite les clowns s'approprièrent la parole dans *KOOZA* (dont un pickpocket particulièrement loquace – du genre *conversation man*, tel que Herman Melville l'a immortalisé) et, en novembre 2007, Jim Corcoran signera des textes de liaison pour *Wintuk*, à New York¹⁴. Dans tous ces cas, la parole se prend en anglais avec l'accent américain.

Soulignons que l'avènement de la parole au Cirque du Soleil n'est pas marquant à cause de la qualité ou de l'intérêt de ce qui est dit sur scène, mais plutôt à cause de son articulation dans un contexte qui l'aurait normalement tue. Le maître de cérémonie de *Zumanity* accumule les platitudes qui visent à titiller ou à choquer en soulignant son déguisement hermaphrodite : « *Are you feeling horny? Do you want to feel my tits?* » Il/elle cherche à séduire les spectateurs en leur lançant des invitations qui tomberont forcément à plat : « *Look at all these beautiful faces. I'd like to fuck every single one of you.* » On se hasarde même du côté du lyrisme pompier sadomasochiste comme en témoigne la réplique suivante : « *Have you been to that place where rules are broken, limits are stretched and pleasure dances with pain? Light a torch and follow me to your darkest places. Just be careful you don't get burned*¹⁵. »

La parole qui s'imisce dans ce spectacle du Cirque du Soleil est d'abord de langue anglaise et elle est portée par un couple générique américain friand de sexe et par un travesti vieillissant new-yorkais, un « Hosanna » qui, contrairement au personnage de la pièce de Michel Tremblay, n'a pas subi d'humiliation. Ce maître de cérémonie, au contraire, se montre bien à l'aise dans son rôle de « grande folle » arrivée. Elle n'est pas vêtue en Cléopâtre, elle *est* Cléopâtre dans la ville où le kitsch est porté aux nues. Elle rayonne et savoure délicieusement les mauvais mots qu'elle arrive à placer. Étrangement, la parole

de ce spectacle sera celle de la relativisation propre aux hippies, dont le slogan « *Freak out!* » leur permettait de revendiquer la marginalisation propre à ceux qu'on affublait du terme de *freak*. Ainsi, la contre-culture des hippies s'est approprié un terme d'opprobre pour en faire une commodité enviable. Rachel Adams, dans le sillon de Fiedler, explique le phénomène : « La contre-culture, qui s'était d'abord forgée en réaction au matérialisme d'une génération précédente, a très vite été récupérée sous forme de produits de masse avec ses souvenirs, ses accessoires, ses vêtements à la mode » (2001 : 155). Le nouveau cirque américain, mouvance dans laquelle s'inscrit résolument le Cirque du Soleil, a largement été nourri par cette matérialisation de la marginalité (à ce sujet, voir l'introduction d'Albrecht, 1995 : 5).

La multinationale québécoise a fait appel à des gens de théâtre québécois, des metteurs en scène fougueux et talentueux. L'un était directeur artistique du seul théâtre institutionnel voué exclusivement à la création d'œuvres québécoises ; l'autre est connu pour ses pièces audacieuses et intelligentes, des pièces politiques qui ont marqué le théâtre québécois des années 1990. Et ils proposeront un spectacle qui prêche le relativisme des années 1970, le credo d'usage chez les psychologues populistes : « *I'm okay, you're okay*¹⁶ (Moi ça va, toi ça va).

Las Vegas – « Bienvenue à *Zumanity*, bienvenue dans un zoo humain », lance le maître de cérémonie. À moins que ça ne soit la maîtresse ? Dans ce cabaret érotique du Cirque du Soleil, on ne sait trop. Sur scène, des corps de toutes les couleurs et de toutes les tailles se mêlent et se dévêtent, pour peu qu'ils soient vêtus : un homme embrasse une femme, une femme embrasse une femme, un homme embrasse un homme, une femme embrasse un nain. Et la foule en veut encore. Encore plus. [...] On annonce un spectacle sur l'amour, mais sur la scène, c'est de sexe qu'on parle (Bérubé, 2003b : B1).

J'ose croire que le spectacle ne se résume pas à cela. Comme à son habitude, le Cirque du Soleil, cherchant à contrôler le discours porté sur ses spectacles, proposera un documentaire de qualité et d'une étonnante intégrité. Ce documentaire jette un nouvel éclairage sur *Zumanity* et convainc presque que l'œuvre d'origine comporte une trame narrative inespérée. Pris ensemble, comme un diptyque de l'intermédialité, *Zumanity* et *Lovesick* sont, en effet, complémentaires.

Le diptyque *Zumanity* – *Lovesick* (Indécences)

Lovesick (Indécences, dans sa version doublée en français) n'est pas un document de propagande, comme on aurait pu le penser. Il s'agit d'un véritable documentaire « d'auteur », qui aurait très bien pu s'inscrire dans la tradition de l'Office national de film

du Canada par ses prises de vue soignées, son côté cinéma réalité et, surtout, la confiance entière que le cinéaste, Lewis Cohen, réussit à établir entre ses sujets et lui.

Malade d'amour, amour maladif ou malade d'une carence d'amour, le mot-valise *Lovesick* permet les trois interprétations sans toutefois que l'une ou l'autre ne prédomine. Car s'il s'agit d'un « *making of* » du processus créateur des artisans de *Zumanity*. Le film met l'accent sur cinq protagonistes, leurs rapports amoureux et affectueux ainsi que sur leur relation avec la production, qui attise la curiosité sexuelle chez les uns ou un refoulement pudique chez les autres.

Lovesick réussit là où *Zumanity* échoue. Le documentaire laisse entrevoir des individus dignes d'intérêt et d'empathie plutôt que des types d'un bestiaire sexuel, tels qu'ils sont présentés dans le cabaret : le maître de cérémonie, Arias, qu'on arrache à son milieu new-yorkais et qui se trouve bousculé par une entreprise qui engage son personnage mais qui voudrait en faire une version édulcorée ; la fiancée montréalaise Jonel Earl, qui s'émancipe et qui se découvre une passion dévorante pour le sexe ; le gigolo de Miami Alex Castro, qui accumule les aventures et engrosse les femmes en série ; Laetitia Ray, la modeste ballerine britannique que cette aventure sexuelle trouble profondément ; et, finalement, Andrew Watson, directeur de création du spectacle (une figure qui ressemble à la fois au directeur artistique d'un projet et à son instigateur), qui se trouve en état de perturbation et de gestion de crise continuelle. Le film nous permet d'entrer dans l'intimité du processus créateur, chaotique, et dans celle des cinq « personnages » du film. L'intimité telle que révélée est parfois gênante, par l'impudeur de la caméra qui ne se détourne ni ne sera censurée.

La période désastreuse précédant l'arrivée de Champagne, alors que Cyr dirigeait seul la destinée du spectacle, ne fait pas partie du documentaire, mais on sent tout de même l'activité frénétique et inquiète qui entoure ce spectacle érotique qui ne lève pas. Les artistes, déboussolés par tant de changements à quelques semaines de la première soudainement remise à plus tard, arrivent mal à s'ajuster à l'arrivée du nouveau metteur en scène. Hérault du roi, Champagne a l'oreille du « Guide », Guy Laliberté, celui dont le jugement est incontesté mais qui accepte volontiers de discuter. Watson, le directeur de création, perd la maîtrise de son équipe. Il n'arrive pas à lui rappeler le projet d'origine. Les concepteurs ne trouvent pas le spectacle « bandant » ; l'érotisme de l'un n'est pas celui d'un autre. On s'en rend amèrement compte alors qu'on s'insulte. On constate que monter un spectacle érotique, dans le contexte d'hyperproduction du Cirque du Soleil à Las Vegas, n'est pas sans remuer ses propres sensibilités. Le vécu des concepteurs présage ce que ressentiront plusieurs spectateurs ; le même questionnement, les mêmes malaises, le même sentiment de ratage devant cet objet, somme toute désolant, où l'amour est troqué contre le sexe d'abord gratifiant. Watson, en réunion de concepteurs, s'inquiète : « J'ose espérer

que ce spectacle est porteur de quelque chose d'important, sinon, nous ne faisons qu'un simple divertissement » (Cohen, 2006, nous traduisons). Cette inquiétude, bien fondée, pourrait me servir de reproche envers le spectacle que j'ai vu en juin 2007.

Le film rappelle que le geste d'onanisme collectif de *Zumanity* avait pourtant un projet artistique, un fondement moral qui alimentait la création de cet étrange et détonnant spectacle du Cirque du Soleil. Cependant, ce n'est pas parce qu'on nous rappelle le message qu'il convaincra.

Paradoxalement, *Zumanity* et *Lovesick* se complètent admirablement bien. Par contre, la vaste majorité des spectateurs du cabaret érotique n'aura pas le réflexe de compléter son expérience en visionnant le film. *Lovesick*, en tant que documentaire d'auteur, permet d'éclairer un certain nombre de pistes dans le brouillard grâce à un habile ordonnancement des événements et à la mise en lumière de trames narratives et de personnages attachants. En revanche, un cabaret érotique, par sa nature même, a plutôt comme fonction d'émousser le bas du corps et de brouiller l'esprit – de le détourner de ses *a priori* habituels et de ses réserves contraignantes.

L'audace corporatiste plutôt qu'artistique

Ce qui m'a d'abord emmené à Las Vegas, c'est la présence inusitée de gens de théâtre québécois en sol américain. J'étais intéressé au succès qu'on leur prêtait, aux moyens qu'on leur octroyait, aux nouveaux outils et au savoir-faire acquis qu'ils ramèneraient au Québec. Je m'intéressais également à ce que ces artistes apportaient à la culture américaine. Quelle parole prenaient-ils, malgré eux, en notre nom ? Comment le Québec se présentait-il, théâtralement, en sol étranger ? Ces artistes, collectivement, s'inscrivent dans un mouvement de séduction et de positionnement commercial d'une multinationale qui, un jour, est née au Québec. Le Cirque du Soleil étend ses tentacules, il multiplie les projets et saisit toutes les occasions. Il fait vivre de nombreux créateurs et permet aux médias et aux gouvernements québécois successifs de se gonfler le torse de fierté. Ses vastes salles sont remplies de touristes. La parole s'immisce au Cirque par la voix salée d'un travesti new-yorkais vêtu de cuir qui nous convie à accepter le *freak* en soi. Et pourtant, en sortant de *Zumanity*, j'étais désolé, déconfit devant tant de gesticulations érotiques sans but, sans joie ni allégresse. Le sexe ainsi représenté est quelque chose de désespéré, quelque chose à consommer, à brandir, à exhiber ; il demeure, selon les numéros et les susurrements voluptueux du maître de cérémonie, quelque chose qui ne nourrit ni ne rend heureux.

Reprocher au cabaret érotique sa vacuité, c'est du même coup critiquer celle de notre société consommatrice et superficielle, représentée en un condensé caricatural à Las Vegas. *Zumanity* a le mérite de servir de miroir déformant, de grossir nos traits, de révéler ou d'extérioriser des pans entiers de notre vie intime en nous confrontant à des prodiges, à des êtres d'exception bien mis et à des obsédés sexuels jouant les *freaks* pour notre plus grande distraction. Hugues Hotier a écrit du cirque que sa particularité tient au fait que ce n'est pas du théâtre.

Vérité de premier ordre ou constat d'évidence, cette affirmation se doit d'être répétée car elle entraîne immédiatement une conséquence : le cirque n'a pas de décor. En fait, le cirque se passe de décor parce qu'il en possède un naturel : le public. Il y a là un paradoxe impressionnant : vous payez votre place pour voir les saltimbanques vous présenter leurs tours et voilà que vous êtes transformés en acteurs. Vous vous imaginiez voyeur et vous voilà exhibitionniste. Vous êtes un décor animé par les gens d'en face (Hotier, 2005 : 66).

Avec *Zumanity*, le Cirque du Soleil s'est éloigné du cirque pour frayer avec l'idée américaine du cabaret allemand de l'entre-guerre, tout en ayant comme décor et comme complice essentiel le public. En prêtant la gouverne à des gens de théâtre, le Cirque s'est donné la permission de dévier, encore une fois, des préceptes du genre circassien tout en cherchant à renouveler son style et son bassin de créateurs et d'artisans. Le discours de *Zumanity* demeure étrangement métathéâtral (ou métacircassien ?), dans la mesure où il affirme la volonté et la capacité du Cirque du Soleil de révéler ses atouts sans gêne ni honte. Le spectacle se targue d'en être un sur l'intime – l'intimité du sexe, le dévoilement de ses désirs, de ses perversions et de ses préférences. En réalité, c'est le Cirque qui s'exhibe. Non pas un individu ni un regroupement, mais une entreprise à vocation culturelle qui révèle son désir de faire américain, d'être vu par et avec ceux qui comptent, de défrayer la chronique mondaine, de souligner son audace, à la fois commerciale et artistique. Le pari de l'authenticité que se sont donné les créateurs ne sera pas relevé. À vouloir tout représenter, on aura plutôt un spectacle d'exhibitions, cadrant bien avec la logique exhibitionniste de ce début de siècle, où tout est révélé sans pour autant qu'on entre en rapport réellement intime avec l'être dévoilé. La spectacularisation de l'intime aurait pu être intéressante si les concepteurs avaient représenté une intimité authentique et s'ils n'avaient pas été obnubilés par leur propre audace et la place qu'ils cherchaient à lui donner aux yeux des autres. L'authentique geste aura été celui de l'entreprise, le Cirque du Soleil, qui visait à élargir son offre et à repousser les frontières de son « imagi-nation » (pour reprendre l'expression de Harvie et Hurley), laquelle était demeurée, jusqu'à *Zumanity*, candide et propre. C'est l'intimité du Cirque du Soleil qui a été révélée : il nous a laissé entrevoir ses petites culottes et ses goûts sybaritiques.

Notes

1. La rédaction de cet article a été rendue possible grâce à une bourse de recherche de l'Université Concordia. Le Cirque du Soleil a généreusement offert des places à l'auteur pour *Zumanity*, depuis la cabine de régie et aux quatre autres spectacles de Las Vegas en juin 2007. Le Cirque du Soleil a également rendu possible des entrevues et des visites de ses lieux dans le cadre de cette recherche.
2. Le premier spectacle du Cirque du Soleil présenté à Las Vegas était *Nouvelle expérience*, en 1992-1993, suivi, l'année suivante, de *Mystère*, qui sera son premier spectacle permanent à l'hôtel-casino Treasure Island.
3. Il a su attirer les vedettes de l'heure, se trouver une place dans les émissions sérieuses (*60 Minutes*) tout comme les plus frivoles (*Entertainment Tonight*). En août 2005, soit deux ans après la première, après une série de départs importants au sein de la troupe, on relancera *Zumanity* en s'assurant une place à l'émission populaire *The Tonight Show*, de Jay Leno, tout en « permettant » à la revue érotique iconique *Playboy* de photographier nus les artistes du cabaret en performance. Cela donnera lieu à dix pages de photos ainsi qu'à une entrevue avec Guy Laliberté.
4. Ces performances de Joey Arias sont immortalisées sur l'album *Strange Fruit - Joey Arias Live Channeling Billie Holiday*, distribué artisanalement.
5. Klaus Nomi, un contre-ténor formé selon la tradition de l'opéra classique allemand, sera reconnu pour ses performances stylisées combinant le bel canto, souvent chanté en *falsetto*, et la musique punk électro « *new wave* », le tout assorti de costumes fantasques et de performances surréelles. Figure culte, Klaus Nomi alimente toujours les sites Web, où l'on peut retrouver de nombreuses photos de Nomi et Arias en costumes néo-futuristes, dont celle, en performance à l'émission *Saturday Night Live* avec David Bowie, à l'époque où il flirtait avec la marginalité tout en maintenant sa place dans l'univers pop. Nomi sera l'une des premières personnalités à mourir du SIDA, en 1983. L'entourage de Nomi comprenait, outre Joey Arias et le peintre haïtien Jean-Michel Basquiat, tout ce qui comptait dans la faune artistique homosexuelle du *East Village* de New York (voir Hager, 1986).
6. L'auteur tient à remercier Erin Hurley de lui avoir fait parvenir son article inédit ainsi que pour ses commentaires sur le présent article.
7. *Bagne*, comme « 2Men », mettait en scène un duo d'hommes emprisonnés dans une grande cage. La chorégraphie était homo-érotique, sans toutefois verser dans les facéties usuelles. Le duo créé par Pierre-Paul Savoie et Jeff Hall à Montréal en 1994 et présenté en tournée pendant cinq ans, sera ensuite repris, après pas moins de 75 représentations, dans une version féminine (Howe-Beck, 2000).
8. Le terme divin provient de la trousse promotionnelle : « Bien que Alan tente désespérément d'attirer son attention, la ravissante déesse Abigail ne le remarque pas » (Cirque du Soleil, 2007, nous traduisons).

9. Individu devenu objet d'inféodation et souvent de ridicule, le nain a souvent été représenté en peinture et en littérature (voir Fiedler, 1978 : 69-90). Les tableaux de Raphaël, de Bronzino, de Velasquez, de Carreno, de Van Dyck, de Veronese et de Goya présentent quantité de nains en accouplement animalier humiliant. Les nains sont en compagnie de singes, d'oiseaux tropicaux et de chiens afin de bien représenter les proportions ; mais les nains sont là également pour suggérer une origine commune monstrueuse et comique. Les nains ont leur place à la foire, au cirque (souvent comme clowns ou comme « boule de canon humaine ») et dans les exhibitions depuis fort longtemps. On montrait déjà des nains à la foire Saint-Germain dès 1751 (un Hollandais), puis des nains « exotiques » dès 1775 (un nain des Indes) et en 1779 (un nain « géant »). Au sujet du premier nain, Émile Campardon reproduisait, dans *Les spectacles de la foire*, l'affiche du spectacle conservée aux Archives nationales : « Le sieur Albert Nivenoge, Hollandais, est arrivé en cette ville et y fait voir un homme sans pareil, âgé de 36 ans, de la hauteur de 2 pieds 4 pouces. La grosseur de sa tête fait la longueur de son corps. Il a un très-beau visage et les cheveux frisés naturellement, et parle plusieurs langues. On le verra depuis 10 heures du matin jusqu'à 10 heures du soir à la foire Saint-Germain-des-Prés, rue Traversière, à la descente du jeu des grands danseurs de corde, vis-à-vis la chapelle. Il y a des places à 12 et 24 sols » ([1877] 1970 : 147).
10. Je pense ici à ses « cérémonies *paniques* » (non pas d'épouvante, mais du dieu Pan), notamment l'épilogue de la pièce... *Et ils passèrent des menottes aux fleurs* où l'auteur-metteur en scène proposait un cérémonial qui visait à intégrer et à responsabiliser les spectateurs après qu'ils eurent assisté à la pièce au thème carcéral. « La pièce est terminée. Le haut-parleur incite les spectateurs à s'en aller et suggère que restent ceux qui voudraient continuer à célébrer "un rite" » (1971 : 255). Après l'accouplement des spectateurs cagoulés, un exercice de proximité au cours duquel ils se frottent doucement l'un contre l'autre, on demande aux spectateurs devenus actants : « Voulez-vous être fouetté ? » et « Voulez-vous fouetter quelqu'un ? » (p. 256). La didascalie se poursuit : « Les acteurs prépareront la victime et le bourreau (volontaires) pour la cérémonie. Ils placeront les deux volontaires (victime et bourreau) dans la position requise pour donner et recevoir les coups de fouet. Ils pourront demander à deux spectateurs de tenir les mains de la victime. Ils donneront au bourreau la consigne de frapper fort. Cris » (p. 256). Dans une improvisation qui intègre les spectateurs, les comédiens « mettront dans la bouche des spectateurs des petits morceaux d'orange et les baiseron chaste ment sur les lèvres. Enfin, ils les laisseront agir seuls, hors de la présence de tout "professionnel" du théâtre » (p. 257). Révolutionnaires boaliens, les spectateurs auront d'abord assisté à l'acte libérateur pour ensuite le répéter et se l'approprier.
11. Par exemple, on peut dénuder les seins et les fesses, mais le sexe doit demeurer caché. On peut tenir dans sa main un sein, à condition qu'elle demeure immobile.
12. On y ridiculisait tendrement un émule de Martin Luther King qui, lorsqu'il pérorait, ne se rendait jamais au-delà de « *I have a dream...* » avant de recevoir une tarte à la crème en pleine figure. Un trio comique de pompiers invraisemblables venait en aide à la victime dès qu'on le lui demandait, mais il procédait à la ridiculiser. Dans l'univers de *Cabarets neiges noires*, le cinéaste amnésique Claude Jutra, symbole s'il en est un d'un Québec qui s'oublie, évoquait la devise provinciale : « Je me souviens... / Ah oui, je me souviens... / Non... / Je ne me souviens

plus... » (Champagne *et al.*, 1994 : 202). Après une séquence de numéros hauts en couleur et en intensité, après tant de gens malheureux et vêtus de cuir, après des numéros de rock et des numéros de clowns pompiers cruels, cette incursion inattendue et étrangement *candide* faisait son effet. Un sentiment euphorique s'emparait de la salle. On riait aux éclats, un rire cathartique.

13. Au sujet de l'ajout du prologue au spectacle (sinon non verbal), voir l'article de Karen Fricker portant sur *KÀ* dans le présent dossier.
14. Un article sur *Wintuk*, spectacle présenté au prestigieux Madison Square Garden, relatait – à tort – qu'il s'agissait là du premier spectacle du Cirque comprenant du texte (voir Blais, 2007).
15. J'ai retenu cette réplique tirée du film *Lovesick*. La réplique est imposée à Joey Arias par un scribe de la production à qui on a demandé de nettoyer le monologue du maître de cérémonie, jugé vulgaire. La scène nous montre la rencontre du scribe anonyme (« *a writer from Montreal* »), au visage impassible, et de Joey Arias, bon joueur malgré son aversion perceptible à l'égard du nouveau texte.
16. Pour reprendre une phrase qui est devenue un cliché chez les Nord-Américains depuis la parution du très populaire ouvrage de vulgarisation du même titre de Thomas A. Harris (1969) et qui a trôné sur la liste des best-sellers du *New York Times* jusqu'en 1972.

Bibliographie

- ADAMS, Rachel (2001). *Sideshow USA: Freaks and the American Cultural Imagination*, Chicago, University of Chicago Press.
- ALBRECHT, Ernest (1995). *The New American Circus*, Gainesville, University Press of Florida.
- APPIGNANESI, Lisa (1975). *The Cabaret*, Londres, Studio Vista.
- ARRABAL, Fernando (1971). *Théâtre panique et théâtre de guérilla (L'architecte et l'empereur d'Assyrie, ... Et ils passèrent des menottes aux fleurs, L'aurore rouge et noire)*, Paris, Christian Bourgois et Dominique de Roux.
- BEAUNOYER, Jean (2003). « *Zumanity* promet d'éveiller les sens », *La Presse*, 24 avril, p. C5.
- BÉRUBÉ, Stéphanie (2003a). « *Zumanity* : retour à la case départ. Le nouveau spectacle du Cirque du Soleil doit retrouver son "étincelle du début" », *La Presse*, 5 juin, p. C1.
- BÉRUBÉ, Stéphanie (2003b). « *Zumanity* à Las Vegas : affriolants préliminaires », *La Presse*, 17 août, p. B1.
- BLAIS, Marie-Christine (2007). « *Wintuk*, une suite de premières », *La Presse*, 7 novembre, p. 2.
- BOUDREAU, Julie (1996). *Le Cirque du Soleil : la création d'un spectacle : Saltimbanco*, Québec, Nuit blanche éditeur.
- CAMPARDON, Émile ([1877] 1970). *Les spectacles de la foire : théâtres, acteurs, sauteurs et danseurs de corde, monstres, géants, nains, animaux curieux ou savants, marionnettes, automates, figures de cire*

et jeux mécaniques des Foires Saint-Germain et Saint-Laurent, des Boulevards et du Palais-Royal, depuis 1595 jusqu'à 1791 : documents inédits recueillis aux Archives nationales, Genève, Slatkine Reprints, t. I.

- CAUQUELIN, Anne (2003). *L'exposition de soi : du journal intime aux Webcams*, Paris, Eshel.
- CHAMPAGNE, Dominic, et al. (1994). *Cabaret neiges noires*, Montréal, VLB éditeur.
- CIRQUE DU SOLEIL (2007). *Zumanity: The Sensual Side of Cirque du Soleil*, trousse promotionnelle préparée par le bureau de marketing du Cirque du Soleil à Las Vegas.
- COHEN, Lewis (2006). *Lovesick*, Galafilm Productions et Créations Musca, 99 min.
- COOK JR., James W. (1996). « Of Men, Missing Links, and Nondescripts: The Strange Career of P. T. Barnum's "What is It?" Exhibition », dans Rosemarie Garland Thomson (dir.), *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, New York, NYU Press, p. 139-157.
- DENNETT, Andrea Stulman (1996). « The Dime Museum Freak Show Reconfigured as Talk Show », dans Rosemarie Garland Thomson (dir.), *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, New York, NYU Press, p. 315-326.
- ECKLEY, Wilton (1984). *The American Circus*, Boston, Twayne Publishers.
- FIEDLER, Leslie (1978). *Freaks: Myths and Images of the Secret Self*, New York, Simon and Schuster.
- FRETZ, Eric (1996). « P. T. Barnum's Theatrical Selfhood and the Nineteenth-Century Culture of Exhibition », dans Rosemarie Garland Thomson (dir.), *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, New York, NYU Press, p. 97-107.
- FRIESS, Steve (2003). « Heavenly Host: Gender-bending Artiste Joey Arias has Spent a Lifetime on the Edge, but as Emcee of Zumanity, he's a Perfect fit », *The Advocate*, 11 novembre.
- GRAVER, David (2005). « The Actor's Bodies », dans Philip Auslander (dir.), *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, New York, Routledge, p. 157-174.
- GROSZ, Elizabeth (1996). « Intolerable Ambiguity », dans Rosemarie Garland Thomson (dir.), *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, New York, NYU Press, p. 55-65.
- HAGER, Steven (1986). *Art After Midnight: The East Village Scene*, New York, St. Martin's Press.
- HARVIE, Jennifer, et Erin HURLEY (1999). « States of Play: Locating Québec in the Performances of Robert Lepage, Ex Machina, and the Cirque du Soleil », *Theatre Journal*, vol. 51, n° 3 (octobre), p. 299-315.
- HOTIER, Hugues (2005). *L'imaginaire du cirque*, Paris, L'Harmattan.
- HOWE-BECK, Linde (2000). « Dance: Fleeting Isolation for the Bonds of Humankind », *The New York Times*, 1^{er} octobre, [En ligne], [<http://www.nytimes.com/2000/10/01/arts/dance-fleeing-isolation-for-the-bonds-of-humankind.html>] (15 novembre 2007).
- HURLEY, Erin (2008). « Les corps multiples du Cirque du Soleil », *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. 11, n° 2, p. 135-157.
- INNES, Christopher (1993). *Avant Garde Theatre, 1892-1992*, Londres, Routledge.

- LAMARCHE, Bernard (2002). « Une absence de 16 mois : René Richard Cyr part pour Vegas », *Le Devoir*, jeudi 15 août, [En ligne], [http://www.ledevoir.com/culture/theatre/7173/une-absence-de-16-mois-rene-richard-cyr-part-pour-vegas] (3 mars 2007).
- LAVOIE, Kathleen (2003a). « *Zumanity* : un bain d'érotisme », *Le Soleil*, 5 juin, p. B1.
- LAVOIE, Kathleen (2003b). « *Zumanity* à Las Vegas : le Cirque du Soleil sort du placard érotique », *Le Soleil*, 22 septembre, p. B3.
- LEROUX, Louis Patrick (2006). « A Nation of Distinct Selves: From Collective Identity to the Individual in Québec Drama », *Canadian Theatre Review*, n° 125, p. 62-68.
- LINDSAY, Cecile (1996). « Bodybuilding: A Postmodern Freak Show », dans Rosemarie Garland Thomson (dir.), *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, New York, NYU Press, p. 356-367.
- MARTINEZ, Arianne (2002). « La dramaturgie du cirque contemporain français : quelques pistes théâtrales », *L'Annuaire théâtral*, n° 32 (automne), p. 12-21.
- MÉCHOULAN, Éric (2007). « Outre l'autre », dans Pierre Ouellette et Simon Harel (dir.), *Quel Autre ? L'altérité en question*, Montréal, VLB éditeur, p. 153-162.
- PETROWSKI, Nathalie (2003). « Sex and the... Cirque », *La Presse*, 9 juin, p. C5.
- WILSON, Ame (2002). *Cirque du Soleil Reimagines the Circus: The Evolution of an Aesthetic*, thèse de doctorat, University of Oregon.



Simon Harel
Université du Québec à Montréal

Un Las Vegas du Nord ? Le brutalisme architectural du Cirque du Soleil

Le Cirque du Soleil représente un haut fait économique et culturel du Québec contemporain. Il exprime l'idée que la société québécoise n'est pas condamnée au déclin, qu'elle ne privilégie pas les formes désuètes de l'enracinement dans un espace natif. Ainsi, le Cirque du Soleil est le signe d'un succès incontestable depuis le début des années 1990. Il traduit la valeur d'une industrie qui exporte des « contenus culturels », une *image de marque* du Québec international. En effet, le Cirque du Soleil a permis l'éclosion d'une forme d'art scénique à grand déploiement. Dans cette perspective, l'art circassien n'est plus la description d'un univers qui intéresse avant tout les spécialistes du théâtre expérimental. Pour complexifier les choses, le Cirque du Soleil s'est développé en marge des grandes foires du spectacle populaire qui étaient présentées autrefois dans les arénas et autres Forums d'Amérique du Nord.

Ainsi, le Cirque du Soleil nous fait voir une réalité fascinante. Il est l'expression d'une industrie culturelle dont la productivité proverbiale est souvent citée, le créateur de contenus culturels spectaculaires, puisque les spectacles du Cirque du Soleil se déploient sur plusieurs continents. Dans ce contexte, la performance du Cirque du Soleil échapperait-elle aux formes locales de l'espace montréalais ? Notre article abordera le récent projet d'installation du Cirque du Soleil au bassin Peel, à Montréal, au début des années 2000. À propos de l'investigation des modes de représentation spectaculaires du Cirque du Soleil, nous n'avons pas l'intention d'étudier la performance qui voit le jour sous le chapiteau.

Au contraire, nous étudierons la mise en scène du Cirque du Soleil dans l'espace urbain, la constitution d'une *image de marque* qui se veut sans défauts. Le choix de cette dernière expression n'est pas anecdotique. Une étude concluait que le Cirque du Soleil tenait lieu de modèle d'entreprise aimé par les Québécois. Au même titre que les fameux Jean Coutu et Alimentation Couche-Tard, le Cirque du Soleil fait partie d'un théâtre identitaire cher à la société québécoise. Le sujet minoritaire d'autrefois s'est émancipé, il a créé des multinationales dans les domaines de la fabrication manufacturière et des services. La référence au Cirque du Soleil est de mise à propos du Québec contemporain. Comme on le verra au cours de cet article, la valorisation de la festività, de la débrouillardise et de la créativité est à l'avant-scène. À lui seul, le Cirque du Soleil fait appel à un répertoire de significations complexe : la petite société québécoise serait devenue un lieu de création de haute voltige.

Qu'on ne se méprenne pas sur la valeur économique de cette *image de marque*. Celle-ci se calcule en dollars, revendique une place de choix dans les médias internationaux, conquiert des parts de marché grâce à une stratégie d'expansion mondiale que le Cirque du Soleil maîtrise avec brio. L'étude indiquait que le nom du Cirque du Soleil apparaissait de manière prédominante lorsqu'il était question d'associer un nom d'entreprise, de créateur à l'*image de marque* du Canada ou du Québec. Avec les firmes SNC-Lavalin et Bombardier, le Cirque du Soleil était l'une des composantes de cette *image de marque* mondialisée. Pour d'autres, la pertinence de cette mise en scène identitaire tiendra lieu d'hérésie. Quoi ! Le Cirque du Soleil serait-il autre chose qu'un nouvel empire Disney, la forme exécrée d'un art populaire qui séduit, hypnotise, fabrique un art sirupeux qui recourt, sans mauvaise conscience aucune, aux formes les plus bêtes du spectacle de masse ? En d'autres termes, le Cirque du Soleil n'aurait rien en commun avec les formes anciennes du théâtre qui promeuvent la mise en relation d'un auditoire et d'une communauté d'acteurs dans un espace scénique. Le Cirque du Soleil aurait renié ses origines (que l'on fait remonter à Baie-Saint-Paul au début des années 1970) pour adopter un style multimédiatique qui abuse des images et des sons, des prouesses corporelles et technologiques. Nous ne retiendrons pas ce point de vue sévère au cours de notre réflexion.

Rien n'indique, pourtant, que ce point de vue est totalement injustifié. Le Cirque du Soleil n'hésite pas à faire vibrer les cordes d'un pathos qui fait sourire, qui provoque parfois la dérision. Mais cette critique, qui a pour projet de situer l'existence du Cirque du Soleil en regard des formes plus nobles de l'art circassien, est inopportune. Qu'on le veuille ou non, les aires de jeu du Cirque du Soleil voient le jour à Macao, à Shanghai, à Singapour. Ce sont là les théâtres de cette *image de marque* que nous voulons explorer de façon substantielle. Le Cirque du Soleil privilégie une stratégie de déploiement international qui fait peu de cas des anciennes métropoles mondiales (et culturelles) que furent Paris,

Londres ou New York. Il ne prétend pas tenir lieu de référence dans l'agora du théâtre expérimental ou de la performance. Bien sûr, l'Europe et l'Amérique du Nord demeurent des sites de choix. C'est le cas du spectacle d'hiver intitulé *Wintuk*, qui fut présenté pour la première fois en novembre 2007 au Madison Square Garden. C'est le cas de la présence importante du Cirque du Soleil à Las Vegas, cet empire du jeu qui a connu au cours des dernières années de profondes mutations.

Quelle bizarre complicité que cette mise en œuvre des activités du Cirque à Las Vegas ! À lire les spécialistes qui étudient les formes de l'univers urbain, Las Vegas est le symptôme d'une périurbanité qui fait mainmise avec violence sur le territoire désertique du Nevada. Las Vegas tient lieu de moloch, un espace en perdition qui correspond à un monde sans âme. Pourtant, la crainte ou l'espoir de la débauche ne suffisent pas pour décrire les nouvelles configurations de l'imaginaire urbain. La diffusion de la sphère récréotouristique est devenue un bien commun qui nous conduit à revendiquer le plaisir : de jouer, de perdre sa mise, de prétendre que cette perte ne nous touche pas, nous indiffère. Las Vegas est, de plus, le symptôme d'une architecture bon enfant qui sied bien au discours que défend le Cirque du Soleil dans ses faits et gestes.

Au cours des années 1960, l'architecte Robert Venturi percevait avec un esprit iconoclaste l'architecture vernaculaire de Las Vegas. Nous aurons par ailleurs l'occasion de mieux saisir la singularité de Las Vegas au cœur même de l'espace montréalais. Ainsi, le jeu, la festivité sont de nouvelles icônes qui furent proposées lors du récent débat montréalais à propos de l'installation du Cirque du Soleil au bassin Peel. Cette controverse fit la manchette des médias, suscita de nombreuses prises de parole d'organismes communautaires, de groupes de défense des citoyens, d'associations de protection du patrimoine. Le Cirque du Soleil annonçait, par l'entremise d'un projet immobilier de Loto-Québec, la construction d'un immense complexe récréotouristique. Ce projet, dont le coût dépassait le milliard de dollars, allait transformer la trame urbaine d'un quartier à l'abandon. Il était la promesse d'une renaissance urbaine, autre lieu commun des maires des grandes cités états-uniennes qui veulent atténuer l'image négative de villes sans âme, de lieux inhabités. En somme, ce projet récréotouristique allait redonner un supplément d'énergie à Montréal, cette ville échaudée par de vastes projets immobiliers et culturels qui s'imposèrent dans les années 1960 et 1970. À la suite de l'Exposition universelle de Montréal, puis des Jeux olympiques d'été de 1976, il fallait bien trouver un nouvel idéal... La création du casino au bassin Peel semblait l'occasion inespérée.

Pourtant, ce casino ne vit jamais le jour. Il demeura une fantaisie d'idéateurs, d'architectes, d'aménageurs urbains qui prétendent gérer la ville, la dessiner, la tracer. D'autres diront que le projet mis en place par le Cirque du Soleil et Loto-Québec était un éléphant

blanc, à moins d'avancer une proposition nostalgique : le Cirque du Soleil incarnait un potentiel de création inespéré qui, aujourd'hui, condamne Montréal à ressasser une existence anomique. Nous nous intéresserons, dans le cours de cet article, aux lieux communs qui façonnent l'univers des discours à propos de Montréal, aux tensions identitaires qui animent cette ville, au bien-fondé de ce projet urbain, à son intégration dans l'univers urbain (de Pointe-Sainte-Charles) qui était le site limitrophe de cette immense aventure immobilière. Dans cette perspective, nous avançons que l'abandon du projet du Cirque du Soleil représente un avantage de taille. Ainsi, le Cirque du Soleil et la société d'État Loto-Québec auront créé de toutes pièces le simulacre urbain d'un développement récréotouristique à grande échelle dont rien ne témoigne aujourd'hui. À l'exception de nombreux dossiers de presse, de lettres de citoyens qui parurent dans les quotidiens de Montréal, le projet de casino au bassin Peel fut une fiction. Mais cette fiction provoqua des antagonismes, suscita des espoirs.

Cette fiction urbaine que représenta le projet de casino du Cirque du Soleil nous permet de comprendre de quelle manière Montréal habite les récits de la postmodernité architecturale, cette pluralité des formes qui est perçue aujourd'hui, dans un contexte de forte compétition métropolitaine, comme un passage obligé. À partir de ce point de vue, il est possible d'aborder la représentation « à la Vegas » du Cirque du Soleil dans l'univers montréalais. Nous étudierons les représentations du discours social qui permirent la création d'un discours antagoniste à propos de cet aménagement du bassin Peel. Fidèle à cette idée de zones de tension qui sont à l'œuvre dans l'univers des discours, nous pensons que les infortunes qui entourèrent la mise en œuvre du projet du Cirque du Soleil sont l'expression vive de la pensée architecturale. Celle-ci prétend créer un lieu propice qui favorise le bonheur des habitants, permet des relations harmonieuses entre sujets qui peuvent vivre au cœur d'un espace choisi. Ainsi, la prétention des architectes et des aménageurs se mesure toujours à leur certitude d'avoir raison, tant l'espace qu'ils proposent rend heureux, accentue des interactions croissantes entre citoyens qui revendiquent un droit de parole, une agora.

Un simulacre urbain

Paradoxe du projet du Cirque du Soleil, un casino (lieu d'exploitation et de souffrance) allait devenir un carrefour de spectacles, d'expérimentations dans le domaine des arts visuels et de la scène. Le Cirque du Soleil, par l'entremise de ce projet, allait insuffler à un quartier en déshérence (Pointe-Sainte-Charles) une nouvelle vigueur qui métamorphoserait les filles et les fils d'ouvriers en nouveaux bateleurs et artistes d'un cirque ayant pignon sur rue à Montréal ! On voit bien que le simulacre urbain des architectes et des

aménageurs coïncidait avec le discours des décideurs politiques et économiques qui prétendent circonscrire le progrès, le loisir, le bien commun. Dans le cas précis du Cirque du Soleil, on doit manifester notre étonnement à propos de cette bavure que représenta le projet du bassin Peel, si l'on tient compte de l'*image de marque* notable que cette multinationale du festif possède au Québec. Certains parlèrent d'une erreur de gestion, d'une tentative maladroite d'intégrer les activités internationales du Cirque dans l'espace urbain montréalais qui lui donna naissance. Certains virent dans la volte-face de Guy Laliberté, qui sonna la fin de la récréation et la faillite de ce projet, une attitude responsable qui concrétisait sa perspicacité d'homme d'affaires et de *jet-setter*. Quoi qu'il en soit, le Cirque du Soleil représente aujourd'hui une référence importante dès qu'il est question, dans le contexte métropolitain, des embûches qui sont l'envers de tout développement culturel ou économique de grande ampleur. Il suffit de lire les dépêches des journaux de cette époque récente pour constater que le projet du Cirque du Soleil à Pointe-Sainte-Charles allait vite devenir un récit légendaire. Quel avenir radieux nous attendait que nous avions gâché ? Quel potentiel de développement avions-nous ignoré sans intelligence ? Le projet de casino du Cirque du Soleil au bassin Peel est l'exemple d'un antagonisme majeur qui sied à l'univers métropolitain montréalais. Alors que l'érection de la Place-Ville-Marie, à la fin des années 1950, a créé de toutes pièces le cœur du Montréal moderne, le projet avorté du Cirque du Soleil tient lieu d'impensé, de bavure, tant la défaite de tout projet d'envergure semble de mise.

Ce discours n'est pas nouveau. À vrai dire, il accompagne de manière systématique les représentations d'une cité métropolitaine marginale, dont il est trop souvent annoncé qu'elle est en butte à l'affaiblissement économique, à l'étiollement identitaire. Les discours élitistes insistent à loisir sur cette agonie lente d'une ville qui était autrefois une métropole de plein droit. Sous cet angle, Montréal est un univers urbain dont le cœur doit être revitalisé. Malgré la densité urbaine bien réelle du centre-ville, de nombreux aménageurs préférèrent voir dans cet espace animé une suite de terrains vagues, de zones industrielles en friche, de lieux sans âme. Il semblerait que Montréal souffre d'un déficit d'attention chronique et que seuls ces aménageurs, nostalgiques d'une colonisation industrielle du territoire, soient invités à restructurer un centre-ville défait.

Ce discours explique en partie l'attitude expéditive dont firent preuve le Cirque du Soleil ainsi que Loto-Québec dans la gigantesque entreprise d'arasement urbain que représentait le projet du bassin Peel. Il fallait recoloniser le territoire de l'intérieur, donner un cœur et un corps à une ville en souffrance, puis insuffler à Montréal une allégresse créative dont Las Vegas formait le modèle rêvé. Ironie consommée, le Montréal bien vivant des quartiers disparates de la vraie diversité culturelle, à l'instar de cette cohabitation parfois malaisée des « gens d'en haut » et des « gens d'en bas » (populations « gentrifiées »

et « ouvrières » de Saint-Henri et d'autres quartiers « populaires »), devait laisser place au précepte d'une ville qui renaissait de ses cendres.

Ainsi, la figure du siège convient à notre propos. Dans cette « légende urbaine » que représenta le désir d'aménager le bassin Peel, nous observons le souhait de posséder un espace informe pour mieux lui redonner vie. Le siège consistait ici à imposer à des « populations réfractaires » des normes d'aménagement urbain respectueuses du postmodernisme triomphant que représente aujourd'hui à l'échelle planétaire la multinationale du spectacle. Dans ce projet, il n'était pas question d'infrastructures urbaines mises à mal qu'il fallait reconstruire. Il n'était pas envisagé de rénover à grands frais de monumentales autoroutes urbaines, comme c'est le cas aujourd'hui de l'échangeur Turcot ou de l'autoroute Ville-Marie. Le projet du Cirque du Soleil, ce n'était pas l'aménagement de nouvelles voies de communication, comme ce fut le cas du canal Lachine au XIX^e siècle, de l'aéroport Mirabel, de sinistre mémoire, au début des années 1970. Au mieux, le Cirque du Soleil mettait de l'avant le principe d'une voie de communication transnationale et festive dont Montréal allait représenter l'aire de lancement.

Le Cirque du Soleil offrait à Montréal un brillant avenir qui tablait sur une mobilité culturelle de surface, la mise en valeur de la virtualité du jeu et des profits, bien réels cette fois, capitalisés dans l'antre d'un casino. À l'âge du virtuel, il importait de créer un nouveau quartier. Bien sûr, ce fantasme n'est pas nouveau. Toutes les entreprises d'aménagement urbain tentent de faire mieux ! Elles veulent remplacer des infrastructures défailtantes, créer de nouveaux parcs, des boulevards urbains, des pistes cyclables. La science de l'aménagement implique un discours réformateur qui met de l'avant le bien commun. Les espaces publics se doivent d'accueillir les citoyens. Les normes d'hygiène et de salubrité sont rehaussées. Les miasmes de l'univers urbain doivent être éliminés. Ainsi, la lumière naturelle et l'air pur incarnent un univers qui accroît la qualité de vie des citoyens.

Ce discours réformateur, matrice de l'aménagement urbain, a connu de nombreuses métamorphoses dans l'histoire récente de Montréal. De la construction des Habitations Jeanne-Mance au cours des années 1950, sans oublier l'érection de la Place-Ville-Marie, jusqu'à l'édification du Quartier international de Montréal et, aujourd'hui, du Quartier des spectacles, le discours social promeut cette bienfaisance qui promet une mobilité citoyenne sans violence. En fait, le discours urbain valorise cet aménagement réformateur qui affirme que le monde va mieux, que le bâtiment respecte une échelle de valeurs qui prend la mesure exacte de la vie des habitants de la ville. Comment pouvons-nous alors expliquer cette bataille rangée qui intervint, par médias interposés, lors des réflexions qui devaient conduire à l'aménagement du bassin Peel ?

Nous avons souligné que la figure du siège convenait à notre propos. Nous faisons valoir que le siège constituait une figure à la fois urbanistique et militaire. Dans les pièces de théâtre de Shakespeare – que l'on pense au cycle du roi Richard –, il s'agit de prendre d'assaut une ville qui résiste à l'envahisseur. La formule est connue : l'état-major se réunit devant la cité assiégée, il offre la clémence à qui donnera les clefs de la ville et menace de destruction ceux qui résisteront au siège. Bien évidemment, dans ce discours les frontières sont réelles et les menaces ne sont pas de vaines simulations ! En somme, les armes sont disponibles pour tuer qui résiste à l'envahisseur. Sur cette question, nous avons fait de nets progrès puisque l'assiégé, en témoigne l'épisode de l'aménagement du Cirque du Soleil, appartient au monde de la virtualité culturelle. Dans ce contexte, les habitants de Pointe-Sainte-Charles prenaient l'aspect de citoyens rébarbatifs, d'altermondialistes enragés, d'adeptes de groupes populaires et communautaires qui ne voulaient décidément rien savoir du « progrès ». Au flux efficace du transnationalisme conquérant que le Cirque du Soleil incarnait, il fallait opposer un monde à échelle réduite, l'univers pauvre et médiocre des habitants du quartier Pointe-Sainte-Charles. Le siège était entrevu comme un geste généreux qui faisait valoir une réelle noblesse d'intention. Loto-Québec et le Cirque du Soleil allaient permettre à un quartier déshérité de profiter d'une manne soudaine, de recevoir la plus-value monétaire que concrétisait ce projet de casino. Dans ce contexte, il est étrange que ce siège virtuel (puisque le projet du Cirque du Soleil fut abandonné du jour au lendemain) soit resté muet à propos des formes concrètes de l'aménagement urbain dans un site précis (le bassin Peel), qu'il ait ignoré les conséquences réelles de ce projet sur Pointe-Sainte-Charles. En d'autres termes, rien ne fut vraiment énoncé à propos de l'avenir de ce quartier populaire.

À la place de Pointe-Sainte-Charles, l'univers de Vegas était certes plus seyant. Du Cirque du Soleil à Céline Dion, cet espace urbain est devenu une référence mythique. Vegas a pris la place des figures désuètes et « quétaines » de la Florida canadienne-française, de Fort Lauderdale et de Miami Beach, qui n'ont plus la cote tant ils décrivent l'univers caricaturé à souhait des *Snowbirds* qui séjournent dans le Sud afin d'y édifier un autre « Petit Canada ». À propos de Las Vegas, les références sont différentes. Elles renouent avec l'imaginaire collectif de la conquête américaine, un messianisme refoulé qui habite un tant soit peu tout Québécois revanchard et bon enfant qui veut ravoïr toute cette Amérique qui lui a appartenu un jour. La représentation d'un Vegas fait de strass, d'immeubles démesurés, de kitsch contre nature, fait partie de notre encyclopédie culturelle. Mais de quel Las Vegas parle-t-on alors ? S'agit-il d'un univers fantaisiste que nous voyons sous la forme de casinos érigés au cours des années 1940 et 1950 ? En d'autres termes, s'agit-il d'un univers apparenté au fameux « *Rat Pack* » des années 1960 ? Ou bien du rôle joué par les représentations démesurées du Cirque du Soleil à Vegas ? Autrement dit, le Las Vegas qui fut évoqué à propos du Montréal régénéré de Pointe-Saint-Charles appartient-il à l'univers

exotique d'une Amérique patrimoniale et sympathique que défendait autrefois l'architecte Venturi ? À moins d'avancer que Las Vegas, c'est, en fait, Macao, Singapour ou Dubaï : ces nouveaux empires du transnationalisme à l'ère de l'économie des services, du commerce électronique et des jeux en ligne.

Notre hypothèse de travail fait valoir que le projet récréotouristique promu par le Cirque du Soleil se voulait un univers autocréé, un espace urbain qui mettait à l'écart toute expression d'une architecture vernaculaire montréalaise. En d'autres termes, le projet du Cirque du Soleil, tel que nous l'offrent à voir les rares indices visuels disponibles, détruisait la trame urbaine montréalaise pour y substituer un espace propre, sans saveur et sans âme. L'échec du projet de casino au bassin Peel peut être attribué, en partie, à l'expression d'une monumentalité architecturale qui faisait *tabula rasa* de l'univers urbain montréalais. Pointe-Saint-Charles était perçu comme un lieu ingrat qu'il fallait bien côtoyer, tant sa proximité avec le bassin Peel était évidente. De ce bassin, site d'une activité industrielle aujourd'hui révolue, les aménageurs du Cirque du Soleil revendiquaient l'urgence d'une destruction pure et simple, ou, comme il est coutume, la restauration de quelques friches industrielles. Ce point de vue nous semble avoir été la source du conflit qui opposa les tenants d'un développement industriel agressif (chambres de commerce, décideurs économiques, promoteurs d'un Montréal en phase avec le marché américain) aux défenseurs de la vie communautaire, de la valorisation de quartiers à échelle humaine.

Formalisme et architecture

Sur ces questions, Venturi nous propose un enseignement qui est toujours d'actualité. La publication de *Learning from Las Vegas* en 1972, parue en français sous le titre *L'enseignement de Las Vegas* en 1978, fut l'expression d'un manifeste architectural iconoclaste. À cet égard, quelques passages de l'ouvrage méritent d'être cités :

Pour remplacer l'ornement et le symbolisme explicite, les architectes modernes s'adonnent à la distorsion et à la surarticulation. La distorsion violente à grande échelle et l'articulation « sensible » à petite échelle ont pour effet d'aboutir à une expression qui, pour nous, est insignifiante et non appropriée, un vaudeville architectural dans lequel, pour être progressiste, il faut paraître bizarre. D'une part, considérez tous ces bâtiments résidentiels, officiels et institutionnels dont les complexités minimales (terrasses à étages ; coupes, plans, ou élévations en accordéon ; claires-voies en porte-à-faux ; flèches diagonales, striations texturées et ponts ou arcs-boutants mobiles) équivalent presque aux distorsions criantes d'une échoppe de hamburgers McDonald même s'il y manque le programme commercial et le cadre fourmillant qui justifient la stridence de l'architecture de la rue commerçante (1978 : 154).

Dans ce passage, Venturi affirme que l'ornement et le symbolisme ont une fonction conative qui s'appuie sur un langage référentiel, ce qu'il nomme l'architecture vernaculaire. Venturi reproche aux architectes de construire des bâtiments inutilement compliqués dont la distorsion et la surarticulation produisent des bizarreries. En somme, Venturi admoneste les architectes modernes pour avoir délaissé la compréhension de l'espace en tant que lieu. Plus encore, il souligne que les architectes modernes ont négligé la sacralité du lieu dans cet acte singulier qui consiste à construire au cœur de l'espace.

L'architecture articulée d'aujourd'hui est comme un menuet dans une boîte de nuit parce que, même hors de la route, nos sensibilités restent accordées à son échelle audacieuse comme à ses détails. Il est possible que, dans le contexte cacophonique de notre paysage réel, nous ne supportions plus aucun détail architectural. En outre, l'articulation subtile est un luxe coûteux qu'il vaut mieux éliminer avant l'arrivée des soumissions. Le porte-à-faux de 60 cm sur la façade d'un bâtiment, disposé là pour s'adapter à une nuance subtile du programme qui n'est discerné que par l'architecte, est une survivance de temps plus stables. Aujourd'hui, les programmes peuvent changer au cours de la construction. Nous ne pouvons pas nous permettre des conjonctions pas trop littérales de la forme avec des fonctions passagères. En somme, tandis que les formes d'aujourd'hui sont trop stridentes pour leur fonctionnement dans notre environnement, les détails d'aujourd'hui sont trop subtils pour le timbre de notre environnement (p. 154).

Le propos de Venturi peut sembler contradictoire : d'une part, l'architecte plaide pour une revalorisation de l'ornement, du symbolisme qui correspond à l'expression vernaculaire et populaire qu'il entrevoit dans le Las Vegas des années 1960. D'autre part, il énonce que l'acte symbolique, qui accompagne toute construction architecturale, est sans doute désuet. Venturi met en relief le fait que la fatigue perceptive du sujet urbain, en butte à de multiples expressions sensorielles, ne lui offre pas le repos nécessaire pour mieux contempler le détail, la complexité architecturale de temps anciens. Dans ce contexte, Venturi étudie l'architecture de Las Vegas, trop souvent méprisée, voire ignorée par la confrérie des architectes qui y perçoivent l'expression d'un kitsch sans avenir.

Bien sûr, le propos de Venturi a vieilli. La référence au Las Vegas des années 1960 est le témoignage d'une architecture qui était déjà condamnée à la disparition. Venturi reprochait aux aménageurs de Las Vegas d'avoir délaissé le *Strip*, cette voie commerciale au cœur de la ville, les enseignes criardes de néon, qui avaient pour rôle de séduire le client, de l'attirer dans ces royaumes du jeu. À suivre le propos de Venturi, nous notons que la valorisation de l'architecture commerciale et vernaculaire est affichée sans détour. Il écrit que cette architecture commerciale n'est pas de mauvais goût.

Ces architectures, qui acceptent si facilement les leçons d'une architecture vernaculaire primitive, si aisément assimilable dans une exposition comme celle de « L'Architecture sans Architectes », ceux qui les prennent d'une architecture

industrielle vernaculaire si facilement adaptable à un langage spatial et électronique comme mégastructures néo-brutalistes ou néo-constructivistes poussées, reconnaissent moins aisément les uns et les autres la validité du langage commercial. Pour l'artiste, créer du nouveau peut signifier choisir de l'ancien ou du déjà existant. Les artistes Pop l'ont réappris. Notre acceptation de l'architecture commerciale existante à l'échelle de l'autoroute s'insère dans cette tradition (p. 20).

Si nous acceptons de mettre de côté le propos quelques fois alambiqué de Venturi, il faut retenir que la mise en relief de l'architecture commerciale, en témoigne le Las Vegas des années 1960, réhabilite le geste simple de construire dans un espace symbolique singulier. Nul ne peut décréter dans l'absolu la valeur d'un symbole selon le principe d'une échelle qui va du vulgaire au sacré. À ce sujet, Venturi écrit :

Les architectes se sont laissé ensorceler par un seul élément du paysage italien : la piazza. Il est plus facile d'aimer son espace traditionnel, clos et enchevêtré, à l'échelle du piéton, que de savourer l'étalement spatial sur la Route 66 ou à Los Angeles. Les architectes ont été gavés d'espaces et l'espace clos est celui qui est le plus facile à manier. Durant les 40 dernières années, les théoriciens de l'architecture (excepté parfois Wright et Le Corbusier) se sont concentrés sur l'espace dans l'acception où il est l'élément essentiel qui sépare l'architecture de la peinture, de la sculpture et de la littérature. Leurs définitions s'enorgueillissent du caractère unique de ce moyen d'expression ; quoiqu'on concède parfois des caractéristiques spatiales à la sculpture et à la peinture, une architecture sculpturale ou picturale est jugée inacceptable – car l'Espace est sacré (p. 21).

Ainsi, Venturi soutient que l'architecture contemporaine promeut la figure de la mobilité culturelle. L'architecte aurait trop souvent le défaut de tracer un plan, un *templum*, qui tient lieu d'échelle fixe grâce à laquelle il est loisible de percevoir le monde. Selon ce discours, l'architecture serait la création d'une nature morte, d'un espace fixe, ou d'un espace propre, comme l'envisageait Michel de Certeau dans *L'invention du quotidien* (1990). Ce point de vue, on l'aura compris, ne concorde pas avec le discours qui fut tenu lors du projet d'établissement du Cirque du Soleil au bassin Peel. La création d'un casino, cet immense projet urbain qui allait bénéficier de la signature du Cirque du Soleil, tenait lieu d'espace fixe, de brutalisme architectural dans un univers environnant qu'il fallait nier. Qu'on mesure l'ampleur du paradoxe : alors que Venturi affirmait au cours des années 1960 la nécessité, pour tout architecte, d'être à l'affût de formes hybrides (Venturi comparait en effet la *piazza* de Rome au *Strip* de Vegas), la réflexion affichée par les promoteurs de la destruction du bassin Peel faisait valoir la nullité d'un lieu qu'il convenait de saccager. Au même titre que les thuriféraires de la salubrité de la ville moderne (l'exemple du baron Haussmann vient à l'esprit), le discours social asséné à propos du réaménagement du bassin Peel justifiait une *tabula rasa*, puis la construction d'un palais à la fois prétentieux et monumental. N'y avait-il pas, dans cette conception « à la Vegas » d'un empire du jeu montréalais, une imposture de taille ?

Dans un autre contexte, Venturi écrit :

Les critiques et les historiens qui mirent en évidence le déclin des symboles populaires dans l'art soutinrent les architectes modernes orthodoxes qui évitaient tout symbolisme des formes qu'ils considéraient comme une expression ou un renforcement du contenu : car la signification ne devait pas être communiquée à travers des allusions à des formes déjà connues, mais par des caractéristiques physiologiques inhérentes à la forme. La création de la forme architecturale devait être un processus logique, dégagé de toutes les images déjà expérimentées, déterminé uniquement par le programme et la structure, avec le concours occasionnel, comme le suggère Alan Colquhoun, de l'intuition (p. 21-22).

Venturi met en relief le caractère physiologique de la création architecturale, sa forme conative. Il reconnaît que certains architectes se sont inspirés du langage industriel de l'époque, en témoigne la référence architecturale à l'univers aérospatial. Il reste que l'art commercial a été négligé, qu'il est réduit à une iconologie grossière, alors que ce réservoir de symboles éclectiques possède une grande valeur symbolique. Enfin, Venturi interroge le silence des architectes envers les formes de symbolisation populaire. Si nous ignorons l'apport du mouvement Pop Art, rendu célèbre par Andy Warhol, toute référence commerciale a été méprisée. Bien sûr, le discours de Venturi (comme le Pop Art) trahit son âge, qu'on songe à ce passage :

Las Vegas est l'apothéose de la ville du désert. Visiter Las Vegas au milieu des années 60 correspondait au voyage à Rome de la fin des années 40. Pour de jeunes Américains des années 40 qui ne connaissaient que la ville quadrillée à l'échelle de l'automobile et les théories anti-urbaines de la génération architecturale précédente, les espaces urbains traditionnels à l'échelle du piéton et les mélanges de style qui, sur la piazza italienne, forment néanmoins des continuités, apparaissaient comme une révélation significative. Ils redécouvrirent la piazza. Après une vingtaine d'années, les architectes sont peut-être prêts à recevoir des leçons similaires concernant le grand espace ouvert, les grandes proportions et la grande vitesse. Las Vegas est au Strip ce que Rome est à la Piazza (p. 32).

Venturi note à propos de Las Vegas la complémentarité du mouvement et de l'immobilité. Le vieillissement progressif du cadre bâti, la construction de nouveaux hôtels et enseignes, l'ajout de stationnements, ce qui fait le caractère tonitruant de l'architecture commerciale, indiquent que le monde bouge, que l'ornementation n'est pas seulement un discours abstrait à usage restreint (pour la coterie des architectes). Au contraire, ce mouvement est une pulsion qui transforme la ville, anime un espace dans lequel la confrontation des styles et des références est à l'avant-plan. À ce sujet, Venturi écrit encore :

Henri Bergson a appelé le désordre un ordre que l'on ne voit pas. L'ordre qui se manifeste sur le Strip est un ordre complexe. Ce n'est pas de l'ordre facile et rigide comme celui des projets de rénovation urbaine ou « total design » à la mode de la mégastucture, mais, au contraire, une manifestation en sens opposé

à la théorie architecturale: un travesti de Broadacre City peut-être mais, en quelque sorte, la justification des prédictions que fit Frank Lloyd Wright au sujet du paysage américain (p. 65).

L'œil mobile

Ce mélange de styles apparemment incongru traduit ce que Venturi nomme « l'œil mobile dans le corps mobile » (p. 65). Cette mise en relief du mouvement a pour fonction de saisir ce que Venturi nomme aussi « une variété d'ordres juxtaposés et changeants, à l'instar des configurations changeantes d'une peinture de Victor Vasarely » (p. 65). La tonalité architecturale de Las Vegas provient de ces zones de tensions formelles dont l'apparent éclectisme condense des préoccupations anthropologiques fondamentales. Venturi nous dit qu'il faut protéger le Las Vegas des années 1960. La confrontation de références architecturales apparemment disparates, sous l'influence d'un discours commercial explicite (qui consiste à vendre l'empire du jeu), lui apparaît profondément cohérente. Venturi ne fait jamais référence à l'architecture de Las Vegas comme s'il s'agissait d'une vulgarité plaisante dans l'univers policé des architectes. Il ne perçoit pas dans Vegas un symbolisme primaire et bon enfant. Il engage les architectes à faire preuve d'audace puisque l'acte architectural est impur, tout comme les lieux que nous habitons. À ce propos, il ajoute :

Les premiers architectes modernes méprisèrent la remémoration dans l'architecture. Ils refusèrent que l'éclectisme et le style fussent des éléments d'architecture tout comme l'historicisme qui eût minimisé le caractère révolutionnaire plutôt qu'évolutif de leur architecture fondée presque exclusivement sur la technologie. [...] Ces architectes [cette deuxième génération d'architectes modernes telle que décrite par Venturi], préoccupés qu'ils étaient de considérer l'espace comme la qualité architecturale, leur fit lire les bâtiments comme des formes, les piazzas comme de l'espace et les graphismes et la sculpture comme de la couleur, de la texture et des proportions. Cet ensemble produisit une expression abstraite dans l'architecture au moment où l'expressionnisme abstrait dominait dans la peinture (p. 113).

Ainsi Venturi conteste-t-il la prétention formaliste d'une architecture qui s'en remet à des jeux de texture et de matériaux, un maniérisme qui refuse l'apport singulier du geste architectural. À l'encontre de l'expressionnisme abstrait de la forme, il avance qu'il faut prendre au sérieux la dimension vivante de l'architecture commerciale.

On aima l'architecture néo-classique non parce qu'elle faisait une utilisation romantique des associations, mais pour sa simplicité formelle. Les architectes aimèrent le dos des gares de chemins de fer du dix-neuvième siècle – en fait, les hangars – et tinrent les façades pour des aberrations inconséquentes, bien qu'amusantes, de l'éclectisme historique. Ils refusèrent les systèmes de symboles développés par les artistes commerciaux de Madison Avenue qui constituèrent l'ambiance symbolique de l'extension urbaine (p. 113).

Sur ces questions, Venturi valorise le rôle du *Decorated Shed* (le hangar décoré), forme prototypique de l'architecture commerciale de Las Vegas qui est rejetée par les architectes formalistes. Relisons attentivement la citation qui précède. Venturi mentionne que les architectes aimèrent le dos des gares de chemins de fer dans la mesure où cette référence formelle tenait lieu de vocabulaire abstrait et anodin. Venturi nous demande de mettre un terme à ce profond mépris envers l'architecture commerciale, puis de prendre au sérieux les univers de façade qui possèdent des affinités avec les mondes de la *piazza* ou du *Strip*, sans oublier la fameuse Route 66.

À ce propos, il est étonnant que le projet du bassin Peel, près de trente ans après la publication de *L'enseignement de Las Vegas*, ait ignoré la mémoire culturelle du lieu. Qu'on en juge par quelques expressions du discours journalistique qui accompagnèrent le débat public.

Selon Alexandre Shields, dans l'édition du *Devoir* du 11 mars 2006 :

« L'essence même de notre projet était liée à la présence dynamique du Cirque du Soleil, à sa signature distincte, au cachet particulier dont il allait doter toutes les composantes du complexe, à sa créativité remarquable ainsi qu'à sa capacité d'attirer des partenaires privés », a déclaré le président de Loto-Québec, Alain Cousineau, après que le conseil d'administration eut entériné cette décision de la société d'État (p. A1).

Il est ici question de signature, de cachet, de créativité remarquable. Le président de Loto-Québec fait mention, toujours dans cet article du *Devoir*, « d'un formidable outil de développement ». Dans ce contexte, les références abondent qui font du Cirque du Soleil une organisation multimillionnaire qui représente la direction artistique du projet. Le président-directeur général de Loto-Québec vante la créativité du Cirque du Soleil et souligne « l'apport de son attrait international ». Dans ce contexte, les opposants, certains groupes communautaires du Sud-Ouest de Montréal, voudraient empêcher cette formidable occasion de développement économique.

Qu'on lise encore cet extrait d'un article signé par Philippe Mercure dans *La Presse* du 16 mars 2006 et intitulé « Le Cirque du Soleil mise sur Singapour » :

Montréal, non. Mais l'Asie, peut-être. Quelques jours après avoir annoncé son retrait du projet du casino au bassin Peel, le Cirque du Soleil s'associe à l'entreprise MGM Mirage pour tenter de décrocher un lucratif contrat de casino à Singapour. Quatre équipes se battent pour la construction d'un immense complexe à Marina Bay, à Singapour. Le projet, évalué à 3 milliards de dollars américains, comprendra un casino, un hôtel, plusieurs restaurants, une ou deux discothèques et un centre de congrès. [...] Quatre spectacles du Cirque du Soleil sont actuellement présentés dans des casinos exploités par MGM

Mirage : *KÀ* au Grand à Las Vegas, *O* au Bellagio, *Zumanity* au New York-New York, et *Mystère* au Treasure Island. Un cinquième, mettant en vedette la musique des Beatles, sera aussi présenté à l'été au Mirage Resort, toujours à Las Vegas (p. A1).

Dans cet article, dont l'un des sous-titres s'intitule « Question d'identité », on voit bien que la référence récréotouristique, le modèle à suivre à propos du projet du bassin Peel, n'est plus Las Vegas, mais l'Asie du Sud-Est. Las Vegas représenterait-il alors une référence vieillotte, une mythologie que nous revendiquons avec aisance alors que les véritables défis du mondialisme touristique se jouent ailleurs ? Il est permis de le penser. Notre soumission identitaire à l'égard du voisin états-unien nous conduit sans doute, comme ce fut le cas des succès bien réels de Céline Dion à Las Vegas, à magnifier un univers dont Venturi indiquait, dès les années 1960, qu'il était condamné au déclin. À ce titre, Las Vegas est l'image d'un universalisme de pacotille, un empire du spectacle « local ». Pierre Thérout écrit dans le magazine *Les Affaires* du 23 décembre 2006 :

Le Cirque du Soleil a habitué ses admirateurs à des projets audacieux. Mais, en 2006, l'entreprise dirigée par Guy Laliberté a atteint de nouveaux sommets. Que ce soit la présentation de *Love*, un spectacle inspiré de l'univers des Beatles – une collaboration rare avec un groupe qui gère soigneusement son héritage –, le succès de ses spectacles itinérants, de nouveaux projets à New York, en Asie et en Amérique du Sud, tous les événements se sont conjugués pour que le Cirque réalise une année record. [...] La vision de Guy Laliberté, qui se voit toujours comme le « guide créatif » du Cirque du Soleil, est acclamée sur toute la planète (p. 4).

Que signifie cette valorisation du Cirque du Soleil dans un magazine pour lequel les questions culturelles sont peu importantes ? Au même titre que lesdites industries culturelles (du Quartier des spectacles au Parc des festivals), le Cirque du Soleil n'est pas l'expression d'un artisanat de la forme, l'exemple rare d'une marginalité scénographique ou théâtrale, la mise en valeur d'une créativité braconnière qui recycle restes, bouts de ficelle et chiffons. Non, le Cirque du Soleil est la nouvelle figure monumentale de complexes récréotouristiques que le site du bassin Peel à Montréal incarna pour une brève période. Dans ce contexte, le Cirque du Soleil exprimait un nouvel imaginaire mondialisé de la fête à grand déploiement. Qu'on en juge encore une fois par une citation de Thérout :

En novembre 2007, Guy Laliberté concrétisera un autre rêve en s'installant à New York dans un lieu emblématique, le Madison Square Garden. Dix semaines par année, pendant quatre ans, le Cirque y présentera un spectacle thématique sur l'hiver. Puis, après les Beatles, le Cirque s'attaquera à un autre monument, le roi du rock'n'roll, Elvis Presley (p. 4).

Sous la plume de Thérout, le Cirque du Soleil est un concepteur, un promoteur, un diffuseur qui s'approprie avec brio, faut-il le dire, les différents espaces mondiaux du divertissement. Autrefois Las Vegas, aujourd'hui la Chine – en témoigne Macao –, le Cirque du Soleil promeut cette alliance du « local » et du « global », la figure d'une citoyenneté

globale. Qu'on en juge encore par ce commentaire de Thérout : « À mesure que s'écrivent les nouveaux chapitres, le petit cirque de Baie-Saint-Paul qui plante son célèbre chapiteau jaune et bleu partout sur la planète se transforme de plus en plus en une entreprise mondiale du divertissement » (p. 4).

On ne saurait mieux dire. Daniel Lamarre ajoute, dans cet article consacré à Guy Laliberté :

« Guy se souvient toujours que c'est le Québec qui a lancé le Cirque du Soleil, et il s'efforce de renvoyer l'ascenseur. L'une de ses grandes contributions est d'avoir permis à des Québécois de rayonner dans le monde entier », souligne Daniel Lamarre. « Il a également contribué à faire de Montréal une capitale internationale des arts du cirque et inspiré la création de compagnies comme le Cirque Éloize et Les 7 doigts de la main » (cité dans Thérout, p. 4).

Le propos est juste. De toute évidence, Montréal est un lieu qui compte dans la création de ces nouveaux réseaux récréotouristiques. De l'industrie du multimédia au monde des jeux vidéo (d'Ubisoft à Electronic Arts), il est vrai que Montréal s'est engagé avec détermination dans l'univers sophistiqué de l'industrie tertiaire avancée. Thérout mentionne que « [l]e Cirque, [qui] reçoit annuellement plus de 50 000 curriculum vitae, est d'ailleurs à l'étroit à son siège social qui fait présentement les frais d'un agrandissement majeur, le troisième depuis son établissement dans le quartier Saint-Michel en 1997 » (p. 4).

Faut-il en conclure que l'avenir de Las Vegas se joue à Montréal ? L'interrogation pourra surprendre tant il semble évident que Montréal a tout à gagner de cet empire du jeu que représente Vegas. À moins d'avancer, comme je le fais de façon un peu provocante, que le Disney du postmodernisme spectaculaire est *déjà* installé à Montréal. Encore une fois, l'entrevue de Laliberté est riche en renseignements. À une question directe qui l'engage à préciser les modèles qui l'inspirent, Laliberté souligne :

Plusieurs personnes ou organisations m'ont inspiré, pour différentes raisons. Il y a 20 ans c'était Disney, pour ce qu'ils ont réussi à accomplir avec leur marque. Et P. T. Barnum, qui a inventé le marketing moderne. Il avait le don de faire des stunts promotionnels qui faisaient parler, en bien ou en mal, mais lorsque son cirque arrivait en ville, il ne passait pas inaperçu. J'aimais bien aussi la stratégie d'Enzo Ferrari, qui a bâti sa société en respectant la règle très simple : celle de l'offre et de la demande. Selon la demande pour ses produits, il en construisait une de moins, d'où la notion de rareté et d'exclusivité (p. 4).

On mesure bien l'ampleur de la vision commerciale, la volonté de percer de nouveaux marchés économiques. Qu'en est-il alors de ce paradoxe que représente aujourd'hui le Cirque du Soleil dans l'univers montréalais ? À première vue, l'univers circassien qui s'est

emparé de Montréal (car le Cirque du Soleil est aujourd'hui l'une des nombreuses compagnies ayant pignon sur rue) semble un phénomène énigmatique. Comment peut-on expliquer que le Cirque du Soleil soit devenu en peu d'années une référence mondiale incontestable dans un domaine culturel que les Montréalais revendiquent haut et fort ?

Peut-on suggérer, et l'affirmation n'est pas ridicule, que les formes anciennes du burlesque, le théâtre expérimental d'un Jacques Languirand, les innovations ti-pop des plasticiens au cours des années 1960, ont ouvert la voie au Cirque du Soleil ? Dans tous les cas, il demeure difficile de comprendre en profondeur les motifs qui expliquent que le Cirque du Soleil soit devenu un empire du spectacle. Alors, l'avenir de Las Vegas se joue-t-il à Montréal ?

Sur ces questions, le débat à propos de l'installation du Cirque du Soleil au bassin Peel nous offre des réponses contrastées. Lysiane Gagnon, dans un article publié le 15 octobre 2005 dans *La Presse*, écrit :

Ça y est, la locomotive est en marche, et le Casino est dans le train. Ainsi donc, un projet qui associera l'image de Montréal à celle du jeu, qui nous donnera un centre de foires et de spectacles qui risque de faire double emploi avec les équipements existants, et dont nul ne sait s'il ne s'agira pas d'une aventure encore plus ruineuse que le Stade olympique, Mirabel ou le métro de Laval, vient de recevoir les bénédictions de nos élites, et le peuple n'a plus qu'à embarquer (p. A28).

Le propos est clair tant le modèle d'un univers montréalais, simulacre de Marina Bay, est condamné à l'échec. Ainsi, il conviendrait de rejeter ce discours grandiloquent qui veut créer de toutes pièces un nouveau Montréal en phase avec la postmodernité. Gagnon affirme que ce discours représente la forme éculée du kitsch urbain. Comme toujours, c'est l'argument financier qui prévaut.

De son côté, Nicolas Bérubé écrit dans le journal *La Presse* :

Selon des calculs de la CCMM (Chambre de commerce du Montréal métropolitain), la région de Toronto compte au total plus de trois millions de pieds carrés en centres de foires, alors que la région montréalaise est limitée à quelque 600 000 pieds carrés. « Il faut qu'Ottawa comprenne que Montréal doit augmenter son offre », estime Madame Hudon. Le contexte de divertissement est le bon projet pour y arriver (2005 : A5).

Une représentation grandiloquente

Construire, aménager, détruire s'il le faut une « zone » urbaine dont l'inutilité est remarquée sans relâche par les décideurs socioéconomiques, tel est l'objectif. Le Las Vegas

du Nord, tel que l'énonce Gagnon, doit se réaliser. Ce projet correspondrait aux nouvelles valeurs de la mondialisation dans le domaine culturel, valeurs que le Cirque du Soleil exprime avec conviction. Il serait aussi le lieu d'énonciation d'une fierté nécessaire dans un climat d'inquiétude, que Montréal incarne pour les besoins de la cause. Pourtant, Gagnon écrit :

On ne le dira jamais assez, les métropoles intéressantes n'ont pas de casino. New York n'en a pas, ni Paris, ni même Toronto. Là où on les tolère, il s'agit de petits établissements discrets qui ne font pas partie de l'image de la ville. En règle générale, ce sont dans de petites localités touristiques que l'on implante des casinos, pas dans les grandes villes qui ont d'autres choses à offrir. Veut-on vraiment que Montréal devienne « La Vegas » du Nord (2005 : A28) ?

Le propos est clair : l'aménagement d'un quartier (le bassin Peel) est une opération immobilière. En effet, l'industrie hôtelière et touristique se voyait offrir sur un plateau d'argent un espace qui aurait été le fer de lance d'un nouveau pôle touristique pour Montréal, en partenariat avec le Cirque du Soleil. Mesurons l'ampleur du projet. Claude Turcotte écrit dans *Le Devoir* du 29 septembre 2005 :

Loto-Québec préfère passer à l'attaque avec un complexe intégré de 1,175 milliard au bassin Peel, comprenant un hôtel de 300 chambres, un spa spectaculaire, une salle de spectacles de 2 500 places, une scène extérieure pouvant accueillir 10 000 personnes, une marina, des parkings sous-terrains et de surface et, bien sûr, un casino. Enfin « l'âme de ce complexe sera le Cirque du Soleil », explique Monsieur Cousineau (p. B1).

On voit bien que le gigantisme est à l'ordre du jour et que l'architecture vernaculaire, promue par un Venturi, est ici inopportune. Il faut faire du neuf ! La démesure est de mise et le Cirque du Soleil, moins qu'un promoteur, devient un interlocuteur qui vend sous la forme de produits dérivés une *image de marque*. Ainsi Alain Cousineau écrit-il dans *Le Devoir*, cette fois le 22 juin 2006 :

Nulle part ailleurs dans le monde le Cirque n'a-t-il investi dans une salle de spectacles. Pourquoi aurait-il fallu qu'il en soit autrement à Montréal ? Le droit d'utiliser le logo, la signature et les marques de commerce du Cirque du Soleil représentent des sommes importantes qu'il est difficile de quantifier mais qui ont une valeur considérable qui doit être prise en compte autant que la brique et le mortier. En agissant comme concepteur et directeur artistique du projet, le Cirque lui aurait donné une remarquable force d'attraction qui lui aurait permis de se démarquer (p. A7).

En somme, la mise en valeur du *branding*, au cœur du projet de casino au bassin Peel de Montréal, comptait bien plus que la brique et le mortier. Le partenariat avec le Cirque du Soleil accentuait cette image d'une festivité triomphale qui fait la gloire de la compagnie

de Guy Laliberté. À ce compte, Vegas ne tenait même plus lieu de référence urbaine crédible dans ce nouveau *festiscape*, alors que les forces émergentes du pouvoir économique représentées par Macao, Shanghai et Dubaï étaient rassemblées. On doit alors interroger de nouveau le rôle joué par l'image de Vegas dans toute cette entreprise, dont le potentiel évocateur était manifeste. Ce Las Vegas du Nord n'était-il pas l'expression d'un discours retardataire qui faisait l'éloge du neuf, du triomphalisme architectural, alors que Venturi remarquait avec amertume que les promoteurs de Las Vegas détruisaient peu à peu l'architecture vernaculaire sans gêne et débridée de Las Vegas ? Faut-il ajouter que les promoteurs urbains et les architectes sont les moins bien placés pour construire et pour rêver ? Faut-il conclure que cette référence à Las Vegas est l'aveu d'un *branding* vieillissant que le Cirque du Soleil ne respecte même pas, tant ses projets ambitieux le font s'installer en Asie du Sud-Est et au Proche-Orient ?

À partir de ces remarques, il est aisé de constater que le projet du Cirque du Soleil au bassin Peel était voué à l'échec. La Direction de la santé publique du Québec affirmait en février 2006 que l'accroissement de la fréquentation du casino, souhaité par Loto-Québec, toucherait directement les quartiers de Pointe-Saint-Charles, de la Petite-Bourgogne, de Verdun et de Saint-Henri. Aussi que le Casino de Montréal, depuis sa création, n'avait pas réussi à franchir la barre des 12 % de clients étrangers. Alors que de nombreux promoteurs du Cirque du Soleil au bassin Peel faisaient valoir l'objectif de 25 % de clients « internationaux », la Direction de la santé publique du Québec soulignait le caractère illusoire de cette augmentation. À ce sujet, Richard Lessard, médecin associé à la Direction de la santé publique, énonçait :

« Si on s'associe au casino, c'est pour augmenter le marketing du projet. Si on augmente le marketing du projet, c'est pour attirer plus de monde. Et si ça attire plus de monde, ça va créer plus de problèmes de jeu. Cette association avec le Cirque du Soleil visant une plus grande visibilité, une plus grande acceptabilité sociale, va créer plus de problèmes. Dis autrement, ce serait un excellent projet s'il n'y avait pas de casino », a tranché Richard Lessard (cité dans Lévesque, 2006b : A1).

L'analyse de la Direction de la santé publique était sans équivoque. Que venait faire le Cirque du Soleil dans ce projet de Loto-Québec ? N'était-ce pas une erreur de taille tant l'*image de marque* du Cirque du Soleil, excellente au demeurant, perdait de sa crédibilité ? Une enquête récente auprès de 12 000 répondants dans une trentaine de pays, conduite par la firme Crop, soulignait la reconnaissance positive de près de 90 % des répondants dès qu'il était question de l'image du Cirque du Soleil. À n'en pas douter, il s'agit dans les domaines du marketing et des affaires d'un succès remarquable. Il en va de même au Québec où la réputation du Cirque du Soleil est excellente. Ce dernier peut compter sur un capital de sympathie qui coïncide avec la représentation d'une multinationale fondée

par un individu excentrique, un décrocheur qui, d'avaleur de feu, s'est transformé en brillant gestionnaire qui côtoie le jet-set international. Bien sûr, notre article n'a pas pour rôle d'énoncer un jugement éditorial définitif à propos de la pertinence du Cirque du Soleil, la validité de cette *image de marque*.

Il reste que le lecteur aura noté un profond scepticisme à l'égard de l'épisode du bassin Peel qui nous semble avoir été une erreur de taille dans la mise en forme montréalaise de cette *image de marque*. Si l'on fait le décompte des réussites architecturales du Cirque du Soleil dans le complexe Saint-Michel, la surprise est plus nette. N'est-ce pas Dan Hanganu qui a créé le premier bâtiment du siège social international à proximité de l'autoroute Métropolitaine ? N'est-ce pas Éric Gauthier qui, prenant le relais de Dan Hanganu, a conçu l'agrandissement du siège social du Cirque du Soleil en 2005, sans oublier l'ajout de 115 studios pour les résidents du Cirque, et une tour de huit étages, nouvelle annexe au siège social international inaugurée cette fois en 2007 ? Dans ce dernier cas, l'édifice, qu'il est possible de voir de l'autoroute Métropolitaine, impressionne. À ce sujet, Stéphane Baillargeon écrit dans *Le Devoir* du 24 mai 2007 :

Une nouvelle rallonge de huit étages avec, en son cœur, un collecteur d'eau de pluie de la taille d'une piscine. C'est comme si un géant en goguette avait déposé sa gigantesque coupe de champagne à travers le toit du nouvel immeuble. Seulement, ce cristal ne retient pas les liquides : il les évacue vers un drain placé à la base de l'immense cône transparent, haut d'environ sept mètres, large de six et fort de quelques tonnes. Ce collecteur liant l'éthique et l'esthétique amassera assez d'eau pluie et de neige fondue pour rendre autonome une partie du complexe du Cirque du Soleil à Montréal, où travaillent 1 700 employés (p. B6).

Baillargeon souligne que le « verre chauffé, enrichi d'effets lumineux, traverse et embellit les deux derniers locaux fusionnés de la nouvelle construction, avec un foyer à l'éthanol pour l'ambiance des soirées d'hiver, un grand écran de projection et des cuisines » (p. B6). À lire Baillargeon, à revoir les projets architecturaux et les réalisations de Hanganu et Gauthier de la firme FABG, on se prend à rêver. Et si le projet du bassin Peel avait été de cette qualité ? Et si le rejet de l'immense complexe récréotouristique, devant voir le jour au bassin Peel, avait été de cette teneur ? Un Moshe Safdie a pu concevoir puis réaliser Habitat 67. L'architecture moderniste, fort présente à Montréal à la suite de l'Exposition universelle de 1967, est souvent de grande qualité. Dans cette perspective, le capital financier est toujours le fer de lance de projets architecturaux d'une certaine ampleur. Faut-il alors avancer, comme bien des commentateurs l'affirmèrent, que Montréal est devenu une métropole frileuse qui recule devant tout développement économique ou touristique de taille ? Avons-nous perdu, depuis la Révolution tranquille, toute ambition ? Ce discours est à mon avis simpliste. Les enjeux posés par l'aménagement du bassin Peel de Montréal demandent de tenir compte de plusieurs critères d'interprétation.

La référence au Las Vegas du Nord, expression de Gagnon, sous-entendait que le Cirque du Soleil était prêt à se vendre aux intérêts d'une société d'État, en l'occurrence Loto-Québec, pour mieux exploiter (la référence au jeu n'était quand même pas anodine) l'univers montréalais qui lui avait donné naissance. L'offre du Cirque du Soleil était chiche : elle se résumait à l'exploitation (grâce à de généreux deniers publics) d'un auditoire captif qui croyait à l'intégrité du Cirque du Soleil, qui admirait la créativité de cette multinationale de l'art circassien. Comment était-il alors possible de concilier l'image sympathique du Cirque du Soleil, ces nouveaux aventuriers qui exportent des contenus culturels « québécois » et « mondialisés », et l'aspect commercial de ce *deal* qui associait le Cirque du Soleil à Loto-Québec par l'entremise de fonds publics ? Le Cirque du Soleil donnait l'impression de se prêter au chantage, ce qu'il fit d'ailleurs lors de son association à Loto-Québec, puis au moment de l'abandon brutal du projet par Guy Laliberté qui reprocha aux Montréalais leur manque d'envergure.

Une image de marque ternie

Dans tous les cas de figure, l'entreprise était maladroite. Il va sans dire que le Cirque du Soleil a parfaitement tiré les conséquences de ce méfait. Disons-le ainsi : les Montréalais aiment dans le Cirque du Soleil une image d'aventurier qui conquiert des parts de marché en Asie, au Moyen-Orient, en Europe. Ils aiment moins que le Cirque du Soleil, dans sa démesure, s'installe à Montréal et impose un rêve « créatif » sous la forme d'un immense casino ! Personne ne sera surpris de constater que Lamarre et Laliberté aient décidé, à la suite de cet échec, de « repositionner » avec conviction le rôle de Montréal à titre de siège créatif international, alors que les affaires courantes, la présentation de nouveaux projets, verront le jour ailleurs dans le monde. En d'autres termes, Las Vegas ou Macao ne correspondent pas aux références identitaires montréalaises.

Je soulignais que le Cirque du Soleil représente une *image de marque* qui répond aux nouvelles références identitaires du Québec tant l'entreprise fait jouer, à la manière d'un SNC-Lavalin, ces balises du local et du global. Qu'en est-il alors de Las Vegas dans toute cette histoire ? Est-il opportun de croire que les Montréalais aient pu faire preuve de sagacité tant ils refusèrent un projet massif qui allait bouleverser de manière durable la forme de leur ville ? Est-il possible que les Montréalais aient boudé le faux triomphalisme d'une architecture conquérante et sans doute médiocre que le Cirque du Soleil aurait mis en place dans ce bassin Peel pour mieux répondre à des critères de rentabilité économique ?

Si la réponse est affirmative – et nous le croyons –, Montréal aura évité la création d'un cirque à la Vegas qui aurait reproduit, sous la forme d'un monstre *high-tech*, les

fameuses communautés enclavées, ou *Gated Communities*, qui voient le jour aux États-Unis et ailleurs. Mesurons l'ampleur des remaniements urbains et sociaux qu'imposait la création de ce vaste projet au bassin Peel.

Dans un article intitulé « Le RESO émet des réserves au sujet du projet de casino », paru dans *Le Devoir* du 26 janvier 2006, la journaliste Kathleen Lévesque écrivait :

Le promoteur fait valoir l'accessibilité du site et ses liens avec le centre-ville tout en soulignant qu'il sera enclavé, ce qui permettrait de limiter les impacts négatifs sur la population environnante. Ou bien le projet est centré sur lui-même et vise à s'autosuffire en offrant « aux visiteurs une expérience unique qui les retiennent le plus longtemps sur place et qui, d'une certaine façon, tourne le dos à la ville », ou bien il est intégré au quartier et, plus largement, à toute la ville. De plus, « le design architectural, qui ressemble à un vaisseau intersidéral [...], n'a rien avoir avec l'historicité du lieu et son environnement » souligne-t-on (2006a : A2).

Les objections de l'organisme communautaire RESO étaient justifiées. On ne peut à la fois enclaver un site pour éviter l'influence d'un casino dans les quartiers populaires avoisinants, et prétendre intégrer ce vaste projet à la trame urbaine ! Qu'en est-il alors d'un casino qui tourne le dos à la ville ? N'est-ce pas le contenu de la critique virulente que Venturi formulait dans le domaine architectural à propos de l'abandon de l'architecture vernaculaire ? On se rappellera que la critique indiquait la friolité des emprunts aux formes commerciales et industrielles dans le vocabulaire formaliste des architectes. Venturi affirmait que les emprunts à l'architecture industrielle prenaient l'aspect de traits formels atténuant ainsi la dimension conative des lieux habités de la vie quotidienne. Au cours des années 1960, Venturi écrivait qu'il était loisible de construire un siège social, voire un espace à vocation culturelle qui reprenait certains motifs de l'architecture industrielle du XX^e ou du XIX^e siècle, dans la mesure où cette continuité de motifs correspondait à un vocabulaire patrimonial bien identifié. Il est admis que l'architecture industrielle, bien qu'elle ne soit pas de « noble » origine, est aujourd'hui respectée par la communauté des architectes qui admirent l'expression d'une grande ingéniosité formelle. De la ville de Chicago à Buffalo dans l'État de New York, sans oublier le Vieux-Montréal, les constantes de cette architecture ont inspiré de très nombreux créateurs.

Toujours dans le contexte des années 1960, Venturi osait poser une question fondamentale : qu'en est-il de l'architecture commerciale que tous méprisent dans la mesure où elle correspond au règne du factice, du consumérisme, de la rapidité des échanges sociaux ? Dans cette perspective, le Las Vegas mis en valeur par Venturi serait-il l'impensé de la réflexion architecturale contemporaine ? Venturi souhaitait que Las Vegas devienne un *locus loci*. À le suivre, Las Vegas représentait un nouveau patrimoine mondial de

l'humanité. On peut sourire devant cette affirmation. Elle a le mérite de suggérer que nos références patrimoniales, dans le domaine de la culture et de l'architecture, sont souvent conservatrices. En effet, l'architecte aime étudier des sites qui représentent, selon l'expression de Michel de Certeau, des espaces propres. Il privilégie des domaines de sens, des balises spatiales qui souscrivent au principe de la propriété privée du territoire, à la nécessité d'un aménagement formel qui offre une valeur renouvelée à des lieux qu'il faut répertorier.

Ce constat nous conduit à formuler une autre question : qui aurait habité ce casino ? Qui aurait habité ce Spa gigantesque ? Qui aurait habité ces lieux promis aux artistes que le Cirque du Soleil aurait accueillis avec générosité ? Comme l'indique l'organisme communautaire RESO, il était bien difficile de créer un espace urbain de toutes pièces, de l'enclaver afin de protéger lesdites populations fragiles et défavorisées des quartiers limitrophes, puis de prétendre être ouvert à la ville dans sa totalité. De plus, les quelques esquisses architecturales soumises au public donnaient l'impression d'une créativité médiocre puisque le projet semblait nier son environnement immédiat : le bassin Peel, une zone industrielle abandonnée qui, malgré son aspect délabré, est aussi un patrimoine culturel.

Faut-il de nouveau mettre en relief la figure de la colonisation du territoire ? Voilà un projet mis en marché par Loto-Québec et le Cirque du Soleil qui prétendaient faire de Montréal un nouveau Las Vegas. Nous percevons cependant que cette référence « à la Vegas » était désuète, que le Las Vegas des années 1950 et 1960 n'existe plus. Ainsi, Venturi notait, dès la fin des années 1960, le mépris exprimé envers l'architecture vernaculaire du *Strip*. À cette époque, les aménageurs de Las Vegas voulaient faire de leur ville un espace touristique à la mesure des normes de grandiloquence en vigueur. En somme, le Las Vegas auquel nous faisons référence est très souvent une fiction, un non-lieu. Il n'existe plus. L'hôtel-casino Hacienda est aujourd'hui le site du Mandalay Bay !

Montréal, un Vegas du Nord ? À notre avis, il s'agissait là d'une supercherie, un argument de vente spécieux qui reposait sur un malentendu de taille. À chaque fois que le Cirque du Soleil et Loto-Québec tentèrent de justifier l'installation du Cirque du Soleil au bassin Peel, le territoire reprenait ses droits ! Les friches industrielles du bassin Peel possédaient quelque valeur ; les organismes communautaires, représentés par le RESO, indiquaient leur insatisfaction envers cette *tabula rasa* qui méprisait l'existence de populations ouvrières enracinées depuis des décennies dans ces quartiers.

Lévesque écrivait dans un article intitulé « Casino : Québec reporte sa décision à l'an prochain » :

Plusieurs aspects du projet doivent être approfondis. Hier, *Le Devoir* révélait que le futur casino serait construit sur un site archéologique marqué par le passage des Amérindiens d'avant la colonisation ainsi que par la révolution industrielle canadienne dont le canal de Lachine a été l'épine dorsale. Loto-Québec sera obligée de faire des fouilles pendant plusieurs mois et d'en payer la note, laquelle pourrait s'élever à plusieurs centaines de milliers de dollars. « On ne croit pas qu'il y ait des artefacts et des vestiges sur l'ensemble du terrain qu'on aimerait utiliser pour le casino. Mais c'est sûr qu'on va s'assurer que tout se déroule selon les règles de l'art », a affirmé hier le porte-parole de Loto-Québec, Jean-Pierre Roy (2005 : A1).

On croit rêver... Quelle ironie ! Le projet de casino au bassin Peel aura-t-il permis de découvrir le refoulement originaire qui accompagne tout brutalisme architectural, la pluralité concrète des enracinements montréalais au détriment d'un discours de façade qui mettait en scène une copie conforme de Vegas au bassin Peel ?

Bibliographie

- BAILLARGEON, Stéphane (2007). « Le Cirque du Soleil s'agrandit (encore !) », *Le Devoir*, 24 mai, p. B6.
- BÉRUBÉ, Nicolas (2005). « Des gens d'affaires appuient le déménagement du casino », *La Presse*, 13 octobre, p. A5.
- DE CERTEAU, Michel (1990). *L'invention du quotidien*, t. I, *Arts de faire*, Paris, Gallimard.
- COUSINEAU, Alain (2006). « Projet bassin Peel : une réflexion en profondeur pour la réussite des grands projets s'impose », *Le Devoir*, 22 juin, p. A7.
- GAGNON, Lysiane (2005). « Las Vegas du Nord », *La Presse*, 15 octobre, p. A28.
- LÉVESQUE, Kathleen (2005). « Casino : Québec reporte sa décision à l'an prochain », *Le Devoir*, 28 octobre, p. A1.
- LÉVESQUE, Kathleen (2006a). « Le RESO émet des réserves au sujet du projet de casino », *Le Devoir*, 26 janvier, p. A2.
- LÉVESQUE, Kathleen (2006b). « Le bassin Peel, le pire endroit pour un casino : l'analyse de la Direction de la santé publique est sans équivoque », *Le Devoir*, 22 février, p. A1.
- MERCURE, Philippe (2006). « Le Cirque du Soleil mise sur Singapour », *La Presse*, 16 mars, p. A1.
- SHIELDS, Alexandre (2006). « Loto-Québec jette l'éponge : le retrait du Cirque du Soleil enterre le projet », *Le Devoir*, 11 mars, p. A1.
- THÉROUX, Pierre (2006). « Aujourd'hui Las Vegas, demain le monde », *Les Affaires*, 23 décembre, p. 4.
- TURCOTTE, Claude (2005). « Loto-Québec veut "prendre de l'avance" dans son projet du bassin Peel », *Le Devoir*, 29 septembre, p. B1.
- VENTURI, Richard, Denise SCOTT BROWN et Steven IZENOUR (1978). *L'enseignement de Las Vegas ou le symbolisme oublié de la forme architecturale*, Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur.



PRATIQUES & TRAVAUX

*Sous la direction
de Sébastien Ruffo*



Jean-Claude Vuillemin
The Pennsylvania State University

Réflexions sur la réflexivité théâtrale

Toujours un pli dans le pli, comme une caverne dans la caverne
Gilles DELEUZE, *Le Pli. Leibniz et le baroque* (1988 : 9)

A lors que la manifestation de la réflexivité théâtrale est passablement ancienne – le titre du dernier ouvrage de Tadeusz Kowzan, *Théâtre miroir : métathéâtralité de l'Antiquité au XXI^e siècle*, est à cet égard révélateur¹ –, la réflexion théorique qu'elle a suscitée est relativement récente. Avant l'écriture contemporaine qui, pour citer Michel Foucault, « n'est pas marquée comme résultat mais dominée comme pratique² » (1994a : 792), et la prédilection postmoderne pour toutes les manifestations de métafiction, la théorisation de la réflexivité théâtrale trouve une possible origine dans la problématique de l'esthétique spéculaire formulée par le romantisme allemand, notamment par Friedrich Schlegel (Schaeffer, 2002 : 15-17), ou encore dans l'effort des formalistes, notamment Roman Jakobson, pour mettre au jour une évanescence « littérarité » de la littérature. Relevant de la forme plutôt que de toute autre considération hétérotélique, cette fameuse « littérarité » devait résulter, je le rappelle, de la prédominance au cœur du processus de communication analysé par Jakobson d'une fonction dite « poétique » – ou encore « rhétorique » ou « textuelle » – mettant l'accent « sur le message pour son propre compte » (1963 : 218). Au lieu du concept analogue de « théâtralité », tout indiqué pour dénoter un phénomène similaire au théâtre, on adopta pourtant le terme de « métathéâtralité ». Il est vrai qu'à la différence de « littérarité », néologisme libre de toute connotation contraignante, la notion déjà existante de « théâtralité » était entachée d'un tel flou sémantique qu'elle avait peu de chance d'acquiescer une valeur conceptuelle efficace. « Mot de sens si confus », résume Anne Ubersfeld à propos de la « théâtralité », « qu'il finit par être un cache-misère, et ne plus désigner que... le théâtre » (1996 : 83). Et cela à la différence notable des notions de « performance » et de « performativité » qui gagnèrent en investissement théorique ce que « théâtralité » perdit en précision conceptuelle. « Métathéâtralité », en revanche, pouvait clairement indiquer un retour du théâtre sur lui-même,

pour « son propre compte », et correspondait en outre à « *metatheater* », le concept forgé par Lionel Abel et vraisemblablement inspiré de « métalangage » tel que l'avait défini le linguiste Louis Hjelmslev : « des langages qui traitent de langages³ » (1968 : 161).

Aussi simple que discutable, la thèse d'Abel postule qu'à un théâtre « naïf », que serait la tragédie grecque – tout particulièrement l'*Œdipe roi* de Sophocle, qui manifeste un développement continu de pitié et de terreur, *éléou kai phobou* (ἐλέου και φόβου), les deux ingrédients requis par Aristote dans *La poétique* (1980 : 6, 53) –, ferait suite un théâtre qui aurait pris conscience de soi, et cela de façon quasi définitive. Au lieu de renvoyer au monde, ce « *metatheater* », du fait de sa lucidité (*self-consciousness*) – lucidité à la fois des dramaturges et de leurs personnages « *aware of their own theatricality* » (Abel, 2003 : VI) –, serait incapable d'entretenir un quelconque rapport avec le hors-scène et ne renverrait donc plus qu'à lui-même. Alors que la tragédie renverrait au réel, le métathéâtre ainsi compris glorifierait les pouvoirs infinis de l'imagination face aux limites que lui imposerait le monde. Cette théorie permet à Abel d'affirmer que les dramaturges occidentaux qui ont voulu produire des tragédies se sont tous fourvoyés. Seules deux pièces feraient exception : *Macbeth* de Shakespeare, capable pour sa part d'induire pitié et terreur, et *Athalie* de Racine, « *one of the greatest tragedies ever written* » (2003 : 86-87), grâce à la *catharsis* qu'elle provoque en suscitant de la sympathie à la fois pour le bourreau et pour sa victime. Irrémédiablement prises dans la conscience qu'elles ont d'elles-mêmes, les autres tentatives auraient inéluctablement débouché non sur une réflexion de la condition humaine – si telle doit être la nature de la tragédie⁴ – mais au contraire sur une projection poétique de la conscience humaine à travers un commentaire sur le genre tragique lui-même. Les travaux de Florence Dupont ont toutefois remis en question la vulgate de la tragédie grecque « comme texte lisible et comme incarnation première du tragique » (2001 : 15). En tant que « performance ludique » (2007 : 10), la tragédie grecque n'aurait pas relevé, selon Dupont, du genre littéraire et, contrairement à la *doxa* relayée par Abel – mais aussi par Jean-Pierre Vernant –, elle n'aurait nullement renvoyé au réel social de la Cité. Le fondement historique de la tragédie grecque proposé par Vernant serait « une belle théorie » que Dupont s'efforce de remplacer par « une raison esthétique » (2001 : 193-194). Le théâtre grec en tant que lieu du débat politique serait tout simplement un mythe, un « grand fantasme » : « Cette idée que la tragédie est la façon dont la cité athénienne se regardait et se remettait en cause, est devenue le grand fantasme de nos démocraties modernes et de leurs théâtres subventionnés. Notons qu'Aristote est indirectement responsable de ce dérapage » (2007 : 14-15). Plutôt qu'avec le politique, c'est par conséquent avec l'esthétique que l'efficacité spectaculaire souhaitée aurait eu partie liée. La tragédie romaine, de même, aurait été « perçue comme un mensonge, et cela sans illusion, sans ressemblance » (2000 : 152). Quant à la comédie, il est postulé que son intrigue « se défait par « ludification » et alimente ainsi le spectaculaire ludique » (2007 : 242). Le plaisir du

spectateur et la réussite de la performance n'auraient donc pas dépendu de la *mimesis* d'un quelconque *muthos* originaire, mais auraient au contraire reposé sur des « jeux verbaux et sonores issus de la parole éloquente, *verba*, *sententiae*, *numeri*, avec parfois, en plus, leur exploitation chantée, *cantus* » (2000 : 152). Considérant que la métathéâtralité est constitutive de la comédie ancienne, Dupont ne théorise pas la question spécifique du « théâtre dans le théâtre ». Quant à Abel, étant donné sa conception particulière du *metatheater*, il est logiquement enclin à n'accorder qu'une place somme toute restreinte à un phénomène qu'il considère comme un simple procédé et non comme une structure parfaitement définie, « *only a device, and not a definite form* » (1963 : 60 ; 2003 : v-vi).

Alors que d'un point de vue dramaturgique les notions de « métathéâtre » et de « théâtre dans le théâtre » se rejoignent en ce qu'elles manifestent toutes deux la même propension du théâtre à représenter moins un référent hétérogène qu'à pointer vers lui-même, il est légitime que d'un point de vue théorique ces concepts soient nettement distingués. Si tout texte spectaculaire, c'est-à-dire toute représentation théâtrale qui contient une pièce ou un spectacle interne, peut être qualifié de métathéâtral, la métathéâtralité n'implique pas nécessairement la présence d'une pièce enchâssée. La métathéâtralité intègre certes la manifestation du « théâtre dans le théâtre », elle ne saurait pourtant être réduite à ce phénomène particulier.

En effet, à la différence de la métathéâtralité – ou du « métadrame⁵ » – qui relève de ce que l'on pourrait appeler le « théâtre *du* théâtre » et qui revêt de multiples aspects, le phénomène du « théâtre *dans* le théâtre » dépend d'une structure dramatique précise. Celle-ci consiste dans l'enchâssement d'un spectacle dans un autre afin de donner l'occasion à un personnage au moins de la pièce-cadre de devenir spectateur de la pièce enchâssée. Le « théâtre dans le théâtre » relève donc d'une « réflexion de l'énonciation », l'une des modalités de mise en abyme analysées par Lucien Dällenbach (1977), à qui l'on doit une description minutieuse ainsi qu'une typologie précise du procédé. Nul besoin, en effet, que l'action de la pièce enchâssée reflète celle de l'action enchâssante pour que l'on soit en droit de parler de mise en abyme. Si la mise en abyme peut impliquer l'énoncé⁶, elle peut aussi être *metatextuelle*, c'est-à-dire en mesure de s'appliquer au code, à l'énonciation. Cette mise en abyme du code est d'autant plus marquée lors du phénomène de « théâtre dans le théâtre » qu'il est extrêmement fréquent que les commentaires des personnages-spectateurs soient eux-mêmes métadramatiques. C'est-à-dire que ces commentaires portent moins sur l'action de la pièce intérieure observée que sur les aspects dramaturgiques de celle-ci, en particulier sur le jeu de ses personnages, ou sur les conditions matérielles de cette représentation enchâssée.

Certains, comme Georges Forestier ou Richard Hornby, veulent que pour qu'il y ait « théâtre dans le théâtre », la pièce-cadre et la pièce emboîtée ne partagent pas la même continuité dramatique. Cet impératif demande, c'est le cas de le dire, réflexion. Je prétends en effet que le « jeu de rôle » constitue lui aussi une variante parfaitement légitime du « théâtre dans le théâtre ». Ce que récuse Forestier (1996 :12) en arguant du prétexte que le « jeu de rôle », sous sa forme la plus habituelle du déguisement, participe à l'action de la pièce qui le suscite et, de ce fait, n'entraîne pas un changement de niveau dramatique.

Si, dans une certaine mesure, le degré d'autonomie de la pièce intérieure par rapport à la pièce-cadre peut s'avérer pertinent pour discriminer entre différents types de spectacles enchâssés, la dépendance dramatique de la première à l'égard de la seconde n'est pas incompatible, loin de là, avec l'instauration d'un nouveau niveau théâtral. En reflétant le code d'une manière aussi efficace que le « théâtre dans le théâtre » tel que l'envisagent Forestier et Hornby, le « jeu de rôle » ménage fréquemment un moment de suspens dans le déroulement de l'intrigue. Sans présenter, je le concède, une véritable métalepse dramatique, le « jeu de rôle », du fait de son extrême théâtralisation, rompt néanmoins l'uniformité esthétique du niveau commun et, ce faisant, y ménage une certaine profondeur. Celle-ci se traduit par une indéniable rupture de niveau sur le plan théâtral, lors de la réception du texte spectaculaire et/ou dramatique par le spectateur et/ou lecteur de la pièce.

Souvent d'une totale gratuité du point de vue de l'action dramatique, les « jeux de rôle » qu'enveloppent le regard et les commentaires d'un personnage-spectateur peuvent aisément se métamorphoser en spectacles autonomes. Il convient par conséquent de distinguer le « jeu de rôle » du « jeu de masque », c'est-à-dire du simple déguisement. Si, de par sa nature éminemment théâtrale, le « jeu de masque » – comme d'ailleurs le mensonge, qui en est l'équivalent linguistique – constitue bien un marqueur implicite de réflexivité dans la mesure où le masque tend à l'emporter sur le visage, le rôle joué à prévaloir sur le personnage, il demeure toutefois plus utilitaire que véritablement méta-théâtral. Je pense en particulier ici à tous ces déguisements qui, après avoir fait preuve de leur extrême efficacité dans le roman, envahissent le théâtre baroque. Éminemment efficaces pour récupérer un amant ou une amante, ces déguisements se distinguent de ceux mis en scène dans les « jeux de rôle » par le simple fait qu'ils ne bénéficient pas du regard et des commentaires de spectateurs internes chargés, à l'intention des véritables spectateurs et spectatrices de la pièce, d'en souligner, comme dirait Ubersfeld, les « signes-théâtre » (1981 : 115). Tout en étant des indices indéniables de réflexivité, les regards muets qui enveloppent souvent ces « jeux de masque » demeurent non suffisamment marqués pour octroyer aux épisodes observés le statut de « théâtre *dans* le théâtre ». Comme je le proposais précédemment, il vaudra mieux parler dans ces cas de « théâtre *du* théâtre ». Davantage

que l'hétérogénéité du spectacle enchâssé par rapport à la pièce-cadre, c'est donc la présence d'une instance réceptrice interne *active* qui valide le phénomène du « théâtre dans le théâtre ».

Inséparables de la structure dramatique du « théâtre dans le théâtre », ces personnages-spectateurs mis en scène ne sont pas sans rappeler ces spectateurs mis en toile recommandés jadis par Leon Battista Alberti pour faciliter la réception des tableaux :

[...] il est bon que dans une histoire il y ait quelqu'un qui avertisse les spectateurs de ce qui s'y passe ; que de la main il invite à regarder [...], que par un visage menaçant ou des yeux farouches, il leur interdise d'approcher, ou qu'il leur indique qu'il y a là un danger ou une chose digne d'admiration, ou encore que, par ses gestes, il t'invite à rire ou à pleurer avec les personnages (1992 : 179).

En inscrivant directement sur la toile le type de regard que l'épisode représenté doit susciter, ces figures de liaison révèlent le mécanisme de la représentation et, ce faisant, perturbent nécessairement l'illusion picturale. Mais voir fonctionner la représentation, la voir « fictionner » pourrait-on dire, ne détruit ni le charme de la chose théâtrale ou picturale, ni encore moins le plaisir du théâtre ou de la peinture. Contribuant à la rupture de cette « douce illusion » qui, selon La Bruyère, serait « tout le plaisir du théâtre » (1962 : 84), la présence d'une instance spectatrice interne enchante en désenchantant. En faisant en sorte que l'attention du spectateur ou de la spectatrice porte sur ce que la convention théâtrale s'évertue généralement à oblitérer, cette suspension de l'action représentée au bénéfice de la mise en abyme de la représentation a quelque chose d'insolite, voire d'insolent. Pli de la représentation sur elle-même, le « théâtre dans le théâtre » offre ainsi au théâtre la possibilité d'entrer dans la souveraineté d'une mise en scène ayant le pouvoir de représenter sa représentation et, dans le même temps, donne à l'instance spectatrice l'occasion de faire réflexion sur son propre rôle, de devenir un partenaire actif du jeu dynamique de la réception/signification. Trois fonctions majeures peuvent être associées au phénomène :

1. Une fonction de focalisation. Projection dynamique de l'instance spectatrice, les personnages-spectateurs répercutent en direction du public les signes de l'espace scénique. À l'instar des « admoniteurs » du tableau recommandés par Alberti pour contraindre la réception de ceux qui le regardent, la scène utilise ce même type de personnages afin de moduler le regard des spectateurs réels. Comme leurs homologues de la toile peinte, les admoniteurs scéniques « invitent à regarder », mais aussi à écouter, la partie de la représentation dont ils sont censés être les spectateurs. Ayant généralement trait à la manière plutôt qu'à la matière de ce qu'ils observent, leurs commentaires affectent les véritables spectateurs qui vont de la sorte privilégier la dimension dramaturgique (théâtrale) de la pièce au détriment de sa dimension dramatique (fictionnelle). Cette fonction de focalisation se combine ainsi avec la fonction suivante.
2. Une fonction didactique. Du fait de la présence scénique de son reflet, le spectateur fait réflexion sur son rôle et prend ainsi une part beaucoup plus active au processus signifiant de la représentation. Au lieu de miser sur la fascination du spectateur – ce que s'ingénie à faire le

théâtre dit « de boulevard », comme souvent d'ailleurs le cinéma et, plus encore, la télévision –, le procédé du « théâtre dans le théâtre » transforme le spectateur et la spectatrice en sujet, aux deux sens du terme, de la représentation. À l'instar de l'acteur qui se voit jouant, le spectateur se voit regardant et acquiert ainsi la conscience d'être partie intégrante de la construction de la pièce au moment où celle-ci s'élabore. Transformant un spectacle qui se satisfait habituellement de la passivité de l'instance réceptrice en un spectacle qui, au contraire, en favorise l'activité, cette « école du spectateur » est d'autant plus intéressante qu'elle souligne aussi la nécessaire dialectique entre production et réception. Deux pôles qui contiennent en eux l'étape inverse et néanmoins complémentaire du mécanisme de création : l'acte réceptif intègre le processus de la production qui ne saurait, quant à lui, se concevoir sans l'anticipation d'une instance réceptrice.

3. Une fonction d'illusion et d'effet de réel. Le clivage entre personnages-spectateurs et personnages-acteurs instaure aussi une dichotomie dans l'espace scénique. En dotant une partie de la scène d'un surcroît de « signes-théâtre » qui en soulignent explicitement le code, la théâtralité inhérente à tout ce qui est situé dans l'espace scénique (phénomène de dénégation) se trouve automatiquement canalisée vers cette zone surthéâtralisée. L'autre partie de la scène se fait ainsi oublier en tant que « théâtre » et, idéalement, se confond avec la réalité de la salle. Plus les parties enchâssées s'afficheront comme « théâtre », plus les parties enchâssantes donneront l'illusion de la réalité. Ainsi, dans la pièce *Bonbons assortis au théâtre* de Michel Tremblay, la piètre performance d'Albertine, prétendument envoyée du père Nowell [sic] et « déguisée en fée des étoiles des pauvres » (didascalie) donne, par la présence concrète de ce personnage-acteur porteur d'une fiction ostensiblement factice, un effet de réel à l'épisode familial de l'acte II qui la met en scène. Exhibant l'extrême maladresse de la comédienne improvisée, la pièce enchâssée permet d'autre part aux éventuelles carences des comédiens de la pièce-cadre de passer par comparaison sinon tout à fait inaperçues du moins de bénéficier de l'indulgence des spectateurs. Effet de réel, encore, dans *L'impromptu de Versailles* de Molière qui, comme l'écrit Philippe Beaussant, « n'est pas une pièce mais une absence de pièce » (1999 : 142). Ici, l'esquisse d'une « comédie des comédiens » (scène I) et la répétition subséquente (scènes III-V) oblitèrent l'effet déréalisant du plateau et, à la création de la comédie en 1663, pouvaient faire apparaître, et ce, de façon éminemment paradoxale, Molière (qui jouait Molière jouant un marquis ne voulant pas « être joué par Molière » [scène III], dans une pièce de Molière) comme le véritable Molière...

Infraction narrative à valeur de métalepse, la rupture de l'illusion référentielle entraîne une indubitable autonomie du texte dans le processus de la représentation. Mais, si cette infraction est en mesure de rassurer le spectateur par la mise en évidence de la fiction, du faux, elle peut s'avérer aussi éminemment déstabilisatrice. C'est un élément de type existentiel qu'il faut maintenant considérer et qui, je pense, contribue aussi à cet « enchantement » paradoxal auquel je faisais précédemment allusion. Sur le plan de la réception, la mise en abyme métatextuelle du « théâtre dans le théâtre » dans le genre dramatique – à l'instar de la métalepse dans le genre romanesque – conduit à la conclusion logique, et pour le moins troublante, que si les personnages d'une fiction peuvent en être les spectateurs – ou les lecteurs –, il n'est certainement pas exclu que nous, spectateurs ou lecteurs, puissions à notre tour être de simples personnages fictifs. En effet, il se pourrait que ce que nous prenons pour de l'extradiégétique ne soit en fait que du diégétique qui s'ignore. Au lieu de constituer, comme nous l'assumons allègrement, une instance réceptrice résolument externe, rien ne prouve en fin de compte que nous ne soyons pas les spectateurs-acteurs d'une pièce qui cache son jeu. Avant que n'en parle Jorge Luis Borges (1974 : 669),

cette inquiétante éventualité avait été mise en scène par Ludwig Tieck dans *Die verkehrte Welt* (« *Le Monde à l'envers* ») (1798) :

Scävola : C'est trop dément ! Regardez-moi ça bonnes gens, nous voici assis comme spectateurs qui voyons une pièce, et dans cette pièce d'autres spectateurs sont assis qui voient une pièce, et dans cette troisième pièce une autre pièce est jouée à l'attention des acteurs de la troisième pièce.

L'Autre : Pensez maintenant qu'il est possible que *nous-mêmes*, nous soyons des acteurs de quelque pièce et que quelqu'un voie cette chose, tout ce mélange ! (Cité par Schaeffer, 2002 : 24)

La réaction de L'Autre recoupe certainement celle que pourrait avoir un lecteur ou une lectrice véritable de *Cœur de pierre* (Gallimard, 2007), un roman de Pierre Péju, auteur précisément d'une monographie sur Ludwig Tieck : *Téinte pastel et encre noire* (Corti, 1993). Dans ce roman, de la plume d'un familier de Tieck, il est question d'une certaine Leïla qui, après avoir appris de l'énigmatique Mémé la Noire qu'elle n'était autre qu'un personnage de roman, parvient à passer dans l'univers de son auteur, Jacques Larsen, afin de lui faire modifier le destin misérable qu'il avait concocté pour un certain Schulz, chômeur expulsé de chez lui et mort de froid. Une fois la chose faite, Leïla réintègre son monde et c'est alors que nous apprenons que Juliette, la femme disparue de l'écrivain Larsen, était elle aussi partie à la recherche de son auteur pour lui demander de favoriser une carrière théâtrale jusqu'alors médiocre. Comment, à la lecture de tous ces personnages donnés comme réels mais s'avérant en fin de compte – en fin de conte – personnages de roman, le lecteur ne serait-il pas lui aussi enclin à se poser quelques délicates questions quant à sa véritable nature ? À l'« être-devant », pour parler comme Artaud, que suppose le rapport du spectateur à la représentation – ou du lecteur à la fiction –, se substitue par conséquent l'« être-dedans », qui annule celle-ci et nous annule du même coup dans l'indifférenciation généralisée d'un mystérieux spectacle – ou un non moins mystérieux récit – qui nous échapperait autant dans sa production que dans son ultime réception.

Forme la plus aboutie de métathéâtralité, l'intéressant phénomène du « théâtre dans le théâtre » est cependant loin de constituer la seule manifestation d'ostension théâtrale. Outre dans les nombreuses allusions renvoyant au champ sémantique de la création dramatique ou de la technique des acteurs et des praticiens de la scène, la réflexivité théâtrale s'incarne aussi dans tout ce qui évoque la vue, ce sens particulièrement valorisé au théâtre. Théâtralisé de façon explicite dans le « théâtre dans le théâtre », le regard se trouve continûment mis en scène de manière implicite : personnage, ou « simple » confident, qui a les yeux fixés sur son partenaire ; comédiens qui interviennent depuis la salle ou restent en scène alors même que leur personnage n'est pas en jeu et contemplent le spectacle en

cours, ou même, comme par exemple dans l'*Hippolyte* de Garnier mis en scène par Robert Cantarella (Avignon, Gymnase du lycée Mistral, 2007), qui vont s'asseoir à côté des spectateurs ; caméras de télévision qui enregistrent le spectacle depuis la salle ; public disposé de part et d'autre de la scène – avatar moderne de l'habitude consécutive au *Cid* d'installer des spectateurs à même le théâtre ; éléments de décor susceptibles de signifier le regard ou, comme dans *Le Roi Lear* de Jean-François Sivadier, la scène elle-même (Avignon, Palais des Papes, 2007) ; figurants muets ajoutés dans certaines productions, etc. Complexes et variées, ces formes ostensibles de théâtralité participent à cette réflexivité inéluctable dont le théâtre, ou pour mieux dire, la représentation théâtrale, le texte spectaculaire, ne saurait faire l'économie. Je souhaiterais en effet poser comme axiomatique que représenter implique l'exhibition inéluctable de la dimension autotélique du processus. C'est-à-dire, pour paraphraser Louis Marin (1994 : 255 et 343), le théâtre ne saurait représenter sans se représenter lui-même représentant. Sans évoquer, ne serait-ce que de manière détournée ou implicite, son propre statut, ses propres procédés de création et de réception. Narcissique, le théâtre dévoile toujours son propre fonctionnement.

Cette réflexivité dramatique est parfaitement congruente avec les réflexions des logiciens de Port-Royal (Arnauld et Nicole, 1992 : 47 *sqq.*) quant à la nature duelle du signe, à la fois signe et chose, qui elles-mêmes recourent parfaitement la double acception que les lexicologues de l'époque (Furetière et l'Académie) reconnaissent à la notion de représentation⁸. À l'instar du signe, la représentation doit effacer sa matérialité afin de renvoyer à autre chose qu'à elle-même ou, au contraire, elle peut la faire valoir pour son propre compte⁹. Dans le premier cas il y a transitivité, la représentation-figuration se fait oublier pour renvoyer à un ailleurs ; dans le second il y a réflexivité, la représentation-exhibition ne renvoie qu'à elle-même. Pour qu'il y ait signification, c'est-à-dire représentation-figuration, l'on doit nécessairement passer par la représentation-exhibition, mais sans s'y attarder. Trop repliée sur elle-même, la représentation-exhibition éclipserait en effet l'absence vers laquelle la représentation-figuration a vocation de renvoyer. C'est bien ce que note Marin à propos du processus de signification : « Lire, on le sait, c'est traverser les signes écrits ou imprimés – comme s'ils étaient absents – vers le sens. [...] Quand les signes se manifestent comme signifiants, c'est alors que la transparence de la signification s'opacifie » (1994 : 370). Cette apparente nécessité a été également soulignée par François Récanati : « Pour accéder à la chose signifiée, on doit certes passer par le signe, mais on ne doit surtout pas s'y arrêter » (1979 : 17). Il semblerait en effet logique que représentation-figuration et représentation-exhibition ne puissent avoir lieu simultanément, mais au contraire alternativement : soit le théâtre est transitif, soit il est réflexif. Et dans une certaine mesure nous retrouvons ici le dénominateur commun à toutes les définitions proposées de la métathéâtralité : soit il y a théâtre, soit il y a métathéâtre.

Je prétends pourtant que jamais l'une de ces deux dimensions n'est théoriquement en mesure d'évacuer l'autre. Ce n'est pas dire que l'une de ces deux modalités de la représentation ne puisse être partiellement gommée au profit de l'autre, c'est affirmer que toute représentation met nécessairement en scène son dispositif de monstration, son mécanisme de mise en spectacle.

Les analyses de Marin, que Daniel Arasse a opportunément réunies dans *De la représentation* (1994), reviennent à plusieurs reprises sur trois éléments constitutifs du tableau pictural qui permettent à celui-ci à la fois de représenter et de mettre en évidence les conditions de possibilité de sa représentation : le fond, le plan et le cadre. Légitimée par toute une tradition théorique qui a inlassablement tissé des correspondances serrées entre le tableau, « poème muet », et le théâtre, « peinture vivante », mon hypothèse est que ce que Marin a démontré être pertinent pour le tableau l'est également pour le théâtre. *Ut pictura theatrum*. Transposés à la scène, ce sont des dispositifs analogues à ceux analysés pour la représentation picturale qui font osciller la représentation dramatique de l'opacité à la transparence. Sans que jamais, comme pour la peinture, l'un de ces pôles ne puisse, je le répète, totalement éliminer l'autre. Au fond, au plan et au cadre de la représentation picturale, je ferai correspondre la scène, le « quatrième mur » et, plutôt que la rampe *stricto sensu* à laquelle on pourrait l'assimiler, le cadre pictural trouve un meilleur équivalent théâtral dans l'insertion spatiotemporelle de la représentation dramatique.

En refusant l'illusion de profondeur, le fond du tableau s'affiche comme simple surface de figuration. La scène, grâce en particulier à la fonction didactique du « théâtre dans le théâtre », peut se donner elle aussi comme lieu idoine de la représentation. Au contraire, à l'instar des lois de la perspective qui, en creusant la toile, permettent au fond de s'effacer au profit de la chose représentée, c'est un ensemble de conventions théâtrales – les fameuses « unités » – qui, au XVII^e siècle, devaient par exemple rendre le spectateur « présent à l'action du théâtre comme à une véritable action » et « ôter aux regardants toutes les occasions de faire réflexion sur ce qu'ils voient et de douter de sa réalité » (Chapelain, 2007 : 224). C'est en cela que consistait cette imitation « si parfaite qu'il ne paraisse aucune différence entre la chose imitée et celle qui imite » (p. 223). Il ne s'agissait pas de transposer dans l'espace scénique un fragment de la réalité – ce que tâchera de faire plus tard le théâtre naturaliste –, il convenait alors d'effacer les marques de la théâtralité afin que rien ne pût renvoyer au mécanisme de la représentation. Ce programme qui informera très largement la tragédie régulière visait, comme d'ailleurs la *Poétique* d'Aristote qui l'inspirait – ou, dirait Dupont, la « vampirisait » –, à marginaliser l'*opsis* en évacuant la matérialité de la scène¹⁰. Ce désir de transparence ne pouvait toutefois qu'être annihilé par les réalités contraignantes d'une salle dont le spectacle du public, souvent mieux éclairé que le plateau, concurrençait fréquemment celui des acteurs (Biet, 2002 : 175-214). Mais rendre crédible

est différent de rendre vrai. Si la plus élémentaire des conventions suffit à faire accepter une situation et des personnages, ce n'est pas pour autant que ces éléments sont pris pour la réalité. Ceci n'est pas sans rapport avec la *Verneinung* dont parlera Freud : la capacité de l'esprit à adhérer à ses propres fictions sans pourtant se laisser leurrer par elles (1934 : 174-177). Donnant à voir autant qu'il se donne à voir, ce lieu d'intense sociabilité qu'est la salle de spectacle ne peut, aujourd'hui comme hier, que rendre caduque toute velléité d'occulter la matérialité de la scène.

D'autre part, abandonnant la *mimesis* réaliste à la technique sans cesse plus performante du cinéma et de la télévision, le théâtre paraît aujourd'hui beaucoup moins préoccupé d'un aléatoire mimétisme du spectacle et semble se désintéresser d'une improbable identification du spectateur. Comme le remarquent Christian Biet et Christophe Triau (2006 : 803), le théâtre a tendance, depuis les années 1990, à privilégier « la monstration du texte comme écriture et comme matériau » et, à travers une « étrangéification » de la représentation (p. 873), à récuser non seulement l'illusion dramatique, mais aussi le monosémantisme d'un réseau signifiant unique. Si le théâtre retourne au texte, à la matérialité de la parole poétique, la performance rejette quant à elle l'autorité de l'auteur(e) ou du metteur en scène et, contre un logocentrisme déjà abondamment dénoncé par Jacques Derrida, accorde une place de plus en plus importante au corps, au processus de monstration et, par conséquent, au rôle même du spectateur. La sémiologie s'effaçant au profit de la phénoménologie, l'éthique de la signification le cède à une esthétique – post-dramatique ? – de la perception. Comme l'illustre par exemple la démarche expérimentale et plastique d'un Claude Régy ou d'un Jean-François Peyret, le théâtre est ainsi en mesure de transmettre sans imposer. Et, en mettant abondamment à contribution l'imaginaire du spectateur et de la spectatrice, il peut de la sorte (s')ouvrir (à) d'autres catégories de perception.

Le deuxième dispositif pictural relevé par Marin est le plan. Son équivalent théâtral est ce « quatrième mur », théorisé par Diderot, qui sépare l'espace des personnages de celui des spectateurs : « Soit donc que vous composiez, soit que vous jouiez, ne pensez non plus au spectateur que s'il n'existait pas. Imaginez sur le bord du théâtre un grand mur qui vous sépare du parterre. Jouez comme si la toile ne se levait pas » (1995 : 201). Ce que Diderot préconise pour le théâtre, il le revendique aussi pour la peinture. Un tableau qui manifesterait la présence de son observateur serait « d'aussi mauvais goût que le jeu d'un acteur qui s'adresserait au parterre » (1959 : 792). Cette division radicale prônée par Diderot entre l'événement scénique et l'instance spectatrice repose sur la présence d'une frontière dont l'imperméabilité absolue dépend paradoxalement de sa totale invisibilité. Toutefois, comme certains éléments (personnages ou objets) de la toile peinte qui donnent parfois l'illusion de s'en échapper pour envahir l'espace de l'observateur¹¹, la transgression de la

coupure symbolique entre la scène et la salle est fréquente. Certains moments de la représentation : apartés, adresses directes au public, monologues inopinés, jeu frontal, etc., franchissent facétieusement ce prétendu « mur » de l'illusion et, ce faisant, dévoilent un mécanisme tout entier construit sur la distinction radicale postulée entre le récit représenté et sa représentation théâtrale. Ainsi, persuadé de l'efficacité illusionniste d'une stratégie que par ailleurs il condamnait, Brecht va régulièrement ponctuer son théâtre d'acteurs-personnages pris entre l'incarnation fictive et la monstration de leur propre personne : ils se présentent eux-mêmes aux spectateurs, deviennent récitants, décrivent les pensées des protagonistes, commentent l'action de la pièce, anticipent son devenir, et vont même, parfois, jusqu'à dévoiler son dénouement. D'autres transgressions de l'illusion théâtrale consistent par exemple à faire prendre en charge les considérations techniques de la pièce par les personnages eux-mêmes. Tel fut en particulier le cas dans la belle mise en scène de Jean-Luc Lagarce de *La cantatrice chauve* de Ionesco (Théâtre municipal de Montbéliard, 1991 ; Athénée, 2007). Lagarce fait énoncer par le personnage de la Bonne les indications de la mise en scène originelle de Nicolas Bataille contenues dans certaines éditions du texte dramatique de la pièce. À la fin du texte spectaculaire de Lagarce, les personnages s'adressent tour à tour au public pour non seulement lui indiquer les possibilités de dénouements imaginés par Ionesco (« Plusieurs autres fins possibles inédites »), mais aussi pour inviter plusieurs spectateurs et spectatrices à monter sur scène et en demandant aux autres de manifester bruyamment.

Last but not least, le cadre est le troisième dispositif qui permet au tableau non seulement de représenter, mais aussi de se présenter comme tableau. Portant virtuellement, et parfois réellement, le substrat linguistique du texte pictural (son titre, son commentaire, sa description), le cadre, en signalant le tableau comme tel, collabore à sa contemplation esthétique et à son interprétation. De la même façon, opérant un découpage sémiotique dans l'espace urbain, ou linguistique dans le champ littéraire et générique, l'édifice architectural, ou la convention éditoriale, constitue l'une des conditions de visibilité de la représentation théâtrale, ou du texte dramatique. Comme dans *Les Ménines* de Velázquez (1656), où un tableau se trouve littéralement encadré par son cadre, la représentation dramatique est toujours prise dans un dispositif gigogne qui, tout en la favorisant, signale implicitement la nature du travail théâtral en train de s'effectuer. À l'instar de la représentation picturale soutenue par ce formidable élément ostensible, voire ostentatoire, qu'est le cadre du tableau, la représentation dramatique bénéficie elle aussi de cette fonction de focalisation déjà reconnue au phénomène de « théâtre dans le théâtre », mais que l'on doit maintenant étendre à tous les dispositifs esthétiques ou culturels qui, à la fois, permettent la transitivité de la représentation et la désignent dans sa dimension réflexive. Car, à la grande différence de la représentation picturale (ou d'autres œuvres d'art telles le cinéma, la sculpture, l'architecture), il est totalement exclu que la représentation théâtrale soit en

mesure d'octroyer à la fiction qu'elle met en scène une véritable autonomie : le texte spectaculaire nécessite en effet la coprésence physique réelle de ses producteurs – du moins d'une partie d'entre eux – et de ses spectateurs (De Marinis, 1993 : 50). Production et réception sont ainsi synchrones, et la distinction entre représentation et réception idéale davantage que réelle. Nonobstant des lieux en principe séparés (sièges et foyer pour les spectateurs, plateau et coulisses pour les acteurs) et des démarcations conventionnelles (scène / salle ; lumière / pénombre), acteurs et spectateurs coexistent dans une temporalité et un espace communs auxquels la rampe au sens large, en donnant une forme au spectacle et en favorisant l'attention du public, impose une disjonction artificielle. À l'instar du rideau, « motif plastique dans un tableau et outil scénographique au théâtre » (Banu, 1997 : 13), la rampe délimite plus qu'elle ne dissimule et développe l'attente pour mieux activer le regard. Indispensable à la représentation, elle ne peut faire autrement que d'exhiber celle-ci en tant que telle.

Appliqués à la scène, les dispositifs relevés par Marin pour le tableau se sont, je l'espère, avérés convaincants. Ils confirment mais aussi problématisent cette fonction d'illusion que j'ai conférée au « théâtre dans le théâtre ». Il est désormais clair que l'illusion à laquelle peut prétendre le théâtre ne saurait faire l'économie d'une représentation qui s'affiche et se dénonce comme artifice. En ce sens, la mise en abyme théâtrale inhérente au phénomène du « théâtre dans le théâtre » confère peut-être moins un effet de réel à la pièce-cadre qu'elle n'en dénonce en définitive la mise en scène : « Je suis une représentation », clame-t-elle, « moi et la représentation qui m'enlève ». En effet, si l'on considère que l'espace illusoire instauré sur scène par le « théâtre dans le théâtre » relève de l'« hétérotopie » telle que l'envisage Foucault¹², l'on sait que l'une des fonctions de cet espace d'illusion créé est de mettre en évidence le caractère tout aussi illusoire de l'espace qui l'englobe. Mais étant donné le caractère « hétérotopique » du théâtre dans son ensemble¹³, cette dénonciation de l'illusion touche également la salle et son public et nous replonge ainsi dans ce doute et ce trouble existentiels déjà évoqués que suscite la présence scénique de personnages-spectateurs.

Nonobstant le fait divers connu rapporté par Stendhal de ce soldat qui tira sur Othello au moment où celui-ci allait tuer Desdémone sur la scène d'un théâtre de Baltimore, il faudrait être fou ou d'une naïveté peu commune pour se laisser prendre à l'illusion théâtrale. Le plaisir – ou l'intérêt – de la représentation ne réside d'ailleurs pas dans le fait d'être effectivement trompé, mais au contraire dans la perception antithétique d'une représentation simultanément comprise dans sa double dimension de signe et de chose. C'est, je crois, ce qu'avait déjà parfaitement compris Jean-François Marmontel lorsque, dans le *Supplément à l'Encyclopédie*, il affirmait qu'au théâtre il ne pouvait y avoir au mieux qu'une « demi-illusion », une « erreur continue, et sans cesse mêlée d'une réflexion qui la

dément », une « façon d'être trompé et de ne l'être pas » (Marmontel, 1777 : III, 561). De même, on le sait, Stendhal n'accorde aux « instants délicieux et si rares d'*illusion parfaite* » qu'une durée limitée à « une demi-seconde, ou un quart de seconde »¹⁴ (Stendhal, 1994 : 23).

En effet, comme je l'ai démontré, l'idée qu'on peut avoir de la représentation comme signe ne peut jamais éclipser celle qu'on en a inévitablement comme chose. Ce postulat théorique me paraît à même d'explicitier la réflexion esthétique de l'abbé Batteux : « [...] malgré l'illusion du théâtre, à quelque degré qu'on la suppose l'artifice perçoit et nous console, quand l'image nous afflige, nous rassure, quand l'image nous effraie » (1992 : 486). C'est dire que le plaisir que l'on éprouve au théâtre dépend d'un jugement portant à la fois sur ce qui est représenté et sur la représentation appréhendée en tant que telle. En mesure, comme l'affirmait Aristote, de supplanter l'histoire en rendant compte de l'essentiel sans s'arrêter au superficiel, la poésie serait « plus philosophique et plus noble que la chronique : la poésie traite plutôt du général, la chronique du particulier » (1980 : 9, 65). Si Aristote n'avait pas jugé l'*opsis* « totalement étranger à l'art » (1980 : 6, 57) et s'il ne l'avait considéré comme une pratique subalterne, une « affaire de mise en scène » (1980 : 14, 81), il aurait sans nul doute encore davantage apprécié la poésie puisqu'il aurait vu que le texte spectaculaire, non content d'offrir une merveilleuse réflexion sur le monde, offre conjointement une réflexion – dans la double acception du terme – sur lui-même. Objet regardant et regard sur cet objet, le théâtre est doué d'un double regard sur le monde et sur l'art dramatique. Loin que ces regards divergents perturbent la vision, ils la rendent au contraire éminemment plus perçante. Je rejoins sur ce point Maurice Blanchot pour qui la perception des mots comme choses doit conduire à une incomparable perception des choses¹⁵. En dénonçant l'automatisme entre le réel et sa représentation, entre les choses et les mots, la métathéâtralité consubstantielle au théâtre favorise non seulement une meilleure perception de la représentation en tant que représentation, elle offre également une vision plus aiguë du « réel », et cela en dehors de tout acte de représentation. Dans cette perspective, le théâtre facilite certainement ce « mouvement spécifique de l'examineur tournant en tous sens un objet sous la lampe afin de permettre aux spectateurs de réexaminer les représentations données pour définitives » (Cormann, 2003b : 90). L'archaïsme souvent allégué du théâtre par rapport aux autres modalités de communication s'avère ainsi un formidable atout qui lui permet non seulement d'être « une poche de résistance au tout machinique » (2003a : 32), mais de devenir également une critique en acte des représentations dominantes de la « réalité ». Réfléchi comme fait, le théâtre ne cesse pas pour autant de représenter comme signe et, à l'instar de la fonctionnalité de celui-ci, fait de la réflexivité à la fois une irrémédiable nécessité et une admirable vertu¹⁶.

Notes

1. « La métathéâtralité est un phénomène universel », affirme Kowzan en s'appuyant sur un millier de pièces de trente-cinq pays, « elle est omniprésente depuis l'Antiquité gréco-romaine jusqu'à nos jours, dans toutes les langues et toutes les régions du monde » (2006 : 13).
2. Foucault précise que cette écriture contemporaine « s'est affranchie du thème de l'expression : elle n'est référée qu'à elle-même [...] elle est un jeu de signes ordonné moins à son contenu signifié qu'à la nature même du signifiant » (1994a : 792-793).
3. « [...] il existe [...] des langages dont le plan de l'expression est un langage et d'autres dont le plan du contenu est un langage. Nous appellerons les premiers langages de connotation et les seconds métalangages [...] c'est-à-dire des langages qui traitent de langages » (Hjelmslev, 1968 : 155 et 161). L'on connaît l'immense fortune théorique que rencontrèrent ces concepts dans les travaux sémiologiques de Roland Barthes.
4. Loin d'avoir son acception actuelle, « tragique » n'a longtemps signifié que « funeste, sanglant » (*Dictionnaire* de Furetière, 1690). De la *Poétique* d'Aristote à la *Pratique du théâtre* de d'Aubignac (1657), en passant par de nombreux *Arts poétiques* et autres *Réflexions sur la tragédie*, on s'accorde à reconnaître avec Laudun d'Aigalier que « plus les tragédies sont cruelles, plus elles sont excellentes » (*Art poétique français*, 1597).
5. À la notion de métathéâtralité, Jean-Pierre Sarrazac préfère le terme de « métadrame », à qui il confère la signification de « Quintessence dramatique, conflit mis à distance, commentaire d'un drame plus que drame vécu » (2005 : 116).
6. Dällenbach distingue deux types de mise en abyme de l'énoncé : la *mise en abyme fictionnelle*, qui dédouble le récit dans sa dimension référentielle d'histoire racontée, et la *mise en abyme textuelle*, qui le reflète sous son aspect littéral d'organisation signifiante (1977 : 123 *sqq.*).
7. Je ne partage pas du tout sur ce point l'opinion d'Anne Ubersfeld, qui affirme que « par une sorte d'inversion de la dénégarion, les spectateurs de la salle voient comme vérité ce que les spectateurs-acteurs voient comme illusion théâtrale » (1996 : 84).
8. Le *Dictionnaire universel* de Furetière (1690) dit que la représentation est la substitution de quelque chose de présent à quelque chose d'absent, mais précise que représenter signifie aussi « exhiber les choses ». Le *Dictionnaire* de l'Académie (1694) indique de façon similaire que *représenter* c'est soit « Figurer par le pinceau, par le ciseau, par le burin, etc. », soit « Exhiber, exposer devant les yeux ».
9. Sur ce point, voir Jean-Claude Vuillemin (2004 : 69-89).
10. Pour Florence Dupont, qui prétend qu'au théâtre-événement Aristote a substitué un théâtre-texte, « l'avènement de l'aristotélisme moderne coïncide avec l'abandon des règles classiques, quand montent en puissance le jeu réaliste et le drame historique, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle » (2007 : 84). Autre pavé dans la mare de l'historiographie littéraire s'évertuant à « classiciser » le XVII^e siècle, la pratique scénique, nonobstant les pétitions de principes aristotéliennes des théoriciens et des dramaturges, était loin de correspondre aux souhaits d'Aristote.

11. Comme l'a parfaitement analysé Georges Banu, il arrive souvent en peinture que le rideau, brisant le pacte de clôture du tableau, « ne s'ouvre pas afin d'exposer un personnage mais pour engager un échange avec le spectateur placé au-delà du cadre » (1997 : 86).
12. « Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies » (Foucault, 1994b : 756).
13. « L'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles. C'est ainsi que le théâtre fait succéder sur le rectangle de la scène toute une série de lieux qui sont étrangers les uns aux autres » (Foucault, 1994b : 758).
14. Cette illusion parfaite, précise encore Stendhal, ne se rencontrerait « que dans la chaleur d'une scène animée, lorsque les répliques des acteurs se pressent », et durerait un peu plus longtemps « chez les jeunes femmes, et c'est pour cela qu'elles versent tant de larmes à la tragédie » (1994 : 23).
15. « La pensée, c'est-à-dire la possibilité d'être présent aux choses en s'en éloignant d'une distance infinie, est fonction de la seule réalité des mots » (« Le mythe de Mallarmé », dans Blanchot, 1949 : 39). Voir aussi dans ce même ouvrage « La littérature et le droit à la mort », surtout p. 330 *sqq.*
16. Je remercie le professeur Antoine Soare et ses étudiantes, qui ont eu la patience d'écouter quelques-unes de ces réflexions métathéâtrales lors du séminaire « Le théâtre dans le théâtre » à l'Université de Montréal, ainsi que Florence Dupont et Pierre Letessier pour leur invitation à présenter une version préliminaire de ce texte lors du colloque d'octobre 2007 à l'Université de Paris-7 : « Pourquoi la métathéâtralité ? ». À cette question programmatrice, je répondais que c'était tout simplement, ainsi que le prouve cet article, parce qu'il est théoriquement impossible d'en faire l'économie.

Bibliographie

- ABEL, Lionel (1963). *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*, New York, Hill and Wang.
- ABEL, Lionel (2003). *Tragedy and Metatheatre: Essays on Dramatic Form*, éd. Martin Puchner, New York, Holmes and Meier.
- ACADÉMIE-FRANÇAISE (1694). *Le dictionnaire de l'Académie Française*, Paris, Coignard, 2 vol.
- ALBERTI, Leon Battista ([1435] 1992). *De Pictura*, trad. Jean-Louis Schefer, Paris, Macula/Dédale.
- ARISTOTE (1980). *La poétique*, trad. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil.
- ARNAULD, Antoine, et Pierre NICOLE ([1662] 1992). *La logique ou l'art de penser*, éd. Charles Jourdain, Paris, Gallimard.
- BANU, Georges (1997). *Le rideau ou la fêlure du monde*, Paris, Adam Biro.
- BATTEUX, Charles ([1771] 1992). « Quatorze remarques sur la *Poétique* d'Aristote », éd. Michel Charles, *Poétique*, n° 92, p. 477-511.

- BEAUSSANT, Philippe (1999). *Louis XIV artiste*, Paris, Payot.
- BIET, Christian (2002). « L'avenir des illusions, ou le théâtre et l'illusion perdue », *Littératures Classiques*, n° 44 (hiver), p. 175-214.
- BIET, Christian, et Christophe TRIAU (2006). *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard.
- BLANCHOT, Maurice (1949). *La part du feu*, Paris, Gallimard.
- BORGES, Jorge Luis (1974). « Magias parciales del *Quijote* », *Obras completas*, t. I, 1923-1949, éd. Carlos V. Frías, Buenos Aires, Emece Editores, p. 667- 669.
- CHAPELAIN, Jean ([1630] 2007). « Lettre sur la Règle des Vingt-quatre heures », *Opusculs critiques*, éd. Alfred C. Hunter, Paris, Droz, p. 222-234.
- CORMANN, Enzo (2003a). « Sous une jupe de velours noir (Des dessous du théâtre) », *À quoi sert le théâtre ?*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, p. 15-32.
- CORMANN, Enzo (2003b). « À quoi sert le théâtre ? », *À quoi sert le théâtre ?*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, p. 73-90.
- DÄLLENBACH, Lucien (1977). *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil.
- DELEUZE, Gilles (1988). *Le pli : Leibniz et le baroque*, Paris, Éditions de Minuit.
- DE MARINIS, Marco ([1982] 1993). *The Semiotics of Performance*, trad. Áine O'Healy, Bloomington, Indiana University Press.
- DIDEROT, Denis ([1758] 1995). « Discours sur la poésie dramatique », *Diderot et le théâtre*, t. I, *Le drame*, éd. Alain Ménil, Paris, Pocket, p. 149-254.
- DIDEROT, Denis ([1776] 1959). « Pensées détachées sur la peinture, la sculpture et la poésie, pour servir de suite aux salons », *Œuvres esthétiques*, éd. Pierre Vernière, Paris, Garnier, p. 741-840.
- DUPONT, Florence (2000). *L'orateur sans visage : essai sur l'acteur romain et son masque*, Paris, Presses universitaires de France.
- DUPONT, Florence (2001). *L'insignifiance tragique*, Paris, Gallimard.
- DUPONT, Florence (2007). *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Flammarion/Aubier.
- FORESTIER, Georges ([1981] 1996). *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, Genève, Droz.
- FORESTIER, Georges (1992). « Théâtre dans le théâtre », dans Michel Corvin (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, p. 822-823.
- FOUCAULT, Michel ([1967] 1994a). « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Dits et écrits (1954-1988)*, t. I, 1954-1969, éd. Daniel Defert et François Ewald, Paris, Gallimard, p. 789-821.
- FOUCAULT, Michel (1994b). « Des espaces autres », *Dits et écrits (1954-1988)*, t. IV, 1980-1988, éd. Daniel Defert et François Ewald, Paris, Gallimard, p. 752-762.
- FREUD, Sigmund ([1925] 1934). « La négation », *Revue française de psychanalyse*, vol. 7, n° 2, p. 174-177.
- FURETIÈRE, Antoine ([1690] 1970). *Dictionnaire universel*, Genève, Slatkine Reprints, 3 vol.

- HJELMSLEV, Louis ([1943] 1968). «Langages de connotation et métalangage », *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Éditions de Minuit, p. 155-167.
- HORNBY, Richard (1986). *Drama, Metadrama, and Perception*, Lewisburg, Bucknell University Press.
- JAKOBSON, Roman (1963). « Linguistique et poétique », *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, p. 209-248.
- KOWZAN, Tadeusz (2006). *Théâtre miroir : métathéâtralité de l'Antiquité au XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan.
- LA BRUYÈRE, Jean de ([1688] 1962). *Les caractères*, éd. Robert Garapon, Paris, Garnier.
- MARIN, Louis (1994). *De la représentation*, éd. Daniel Arasse *et al.*, Paris, Gallimard/Seuil.
- MARMONTEL, Jean-François (1777). *Supplément à L'Encyclopédie [...]*, Amsterdam, M. Rey, 4 vol.
- RÉCANATI, François, (1979). *La transparence et l'énonciation*, Paris, Seuil.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (2005). « Métadrame », *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Éditions Circé, p. 113-116.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (2002). « Esthétique spéculative et hypothèses sur la réflexivité en art », dans Jean Bessière et Manfred Schmeling (dir.), *Littérature, modernité, réflexivité*, Paris, Champion, p. 15-27.
- STENDHAL ([1823] 1994). *Racine et Shakespeare*, éd. Bernard Leuilliot, Paris, Kimé.
- UBERSFELD, Anne (1981). *L'école du spectateur*, Paris, Éditions sociales.
- UBERSFELD, Anne (1996). *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil.
- VUILLEMIN, Jean-Claude (2004). « Le masque, la figure et le concombre », *Littératures classiques*, n° 51 (juin), p. 69-89.



Marion Denizot
Université de Rennes 2 – Haute Bretagne

Une généalogie méconnue du théâtre populaire en France : Jacques Copeau, le régime de Vichy et l'influence de la tradition barrésienne¹

En 1941, Jacques Copeau publie un petit ouvrage dans la collection « La Bibliothèque du Peuple » des Presses universitaires de France, intitulé *Le théâtre populaire*. Comprendre les liens entre la pensée de Copeau et l'idéologie du régime de Vichy pourrait trouver sa légitimité dans ce seul contexte temporel. Pourtant, dater l'intérêt de Copeau pour le théâtre populaire de l'époque vichyste, comme faire de celui-ci un actif collaborateur, serait commettre une erreur interprétative. Plus qu'une œuvre de commande ou de circonstance, *Le théâtre populaire* témoigne, d'une part, de l'aboutissement d'un parcours intellectuel et, d'autre part, d'une branche méconnue de la généalogie du théâtre populaire, que l'on peut définir comme un mouvement politique et artistique qui naît au tournant du XIX^e et du XX^e siècle et qui fait du théâtre un « instrument d'acculturation des couches défavorisées et d'intégration, d'union géographique et sociologique du peuplement » (Added, 1996 : 1105-1106).

Si l'historiographie a longtemps présenté l'histoire du théâtre populaire sous forme linéaire et familiale (la famille des Firmin Gémier, Romain Rolland, Jacques Copeau, Léon Chancerel, Jean Vilar, André Clavé ou Jean Dasté...) (Gignoux, 1984 ; Piaux, Piaux et Mossé, 1996), les travaux actuels permettent de repenser la singularité de chaque expérience et, surtout, la diversité des héritages idéologiques (Faivre-Zellner, 2006 ; Fleury, 2006 ; Romain, 2005).

L'ANNUAIRE THÉÂTRAL, N° 45, PRINTEMPS 2009

En effet, la proximité politique entre les animateurs de la décentralisation dramatique de l'après-Seconde Guerre mondiale et les mouvements de gauche, voire entre Jean Vilar, directeur du Théâtre national populaire (TNP) de 1951 à 1963, et le Parti communiste (Vilar fut accusé à tort d'être membre de ce parti), explique une présentation de l'histoire « à rebours » : le théâtre populaire serait ancré à gauche. Certes, Rolland revendique son appartenance socialiste, certes, les universités populaires de la fin du XIX^e siècle puis le mouvement de l'éducation populaire des années 1950 (Peuple et Culture, Travail et Culture...) ont contribué à la diffusion des idées du théâtre populaire, mais cette seule lecture ne rend pas compte de la complexité des influences idéologiques qui pèsent sur l'histoire de ce mouvement artistique et qui englobent d'autres héritages. Étudier le parcours de Copeau permet alors de rattacher à la généalogie du théâtre populaire une tradition que l'on pourrait qualifier de « droitrière ». La publication de *Théâtre populaire*, en 1941, illustre la résurgence tout au long du XX^e siècle d'une forme de nationalisme que l'on peut découvrir dans les écrits de Maurice Barrès et qui sera reprise par le gouvernement de Vichy. Elle conduit également à s'interroger sur l'hypothèse controversée de continuité des politiques culturelles entre le Front populaire, le régime de Vichy et la Libération (Ory, 1994).

Sans reprendre les expériences concrètes de théâtre populaire de Copeau (Borgal, 1983), sans retracer chronologiquement son parcours, cet article se propose d'analyser en quoi les idées de Copeau ont pu être rapprochées de celles du régime de Vichy. Plus précisément, l'enjeu sera d'observer les éléments de consonance entre la position de Copeau et la tradition barrésienne, qui naît en même temps que le théâtre populaire, à la fin du XIX^e siècle.

S'inscrire contre une « crise de civilisation »

L'histoire est connue : la naissance du Théâtre du Vieux-Colombier en 1913 procède d'une « indignation » contre l'état du théâtre de l'époque, aux mains de directeurs de théâtre tout-puissants. Sont dénoncées : l'industrialisation et la mercantilisation du théâtre ; la recherche abusive d'effets pour plaire au spectateur ; la dégradation du goût ; l'obscénité sur scène :

Une industrialisation effrénée qui, de jour en jour plus cyniquement, dégrade notre scène française et détourne d'elle le public cultivé ; l'accaparement de la plupart des théâtres par une poignée d'amuseurs à la solde des marchands éhontés ; partout, et là encore où de grandes traditions devraient sauvegarder quelque pudeur, le même esprit de cabotinage et de spéculation, la même bassesse ; partout le bluff, la surenchère de toute sorte et l'exhibitionnisme de toute nature parasitant un art qui se meurt, et dont il n'est même plus question ;

partout veulerie, désordre, indiscipline, ignorance et sottise ; dédain du créateur, haine de la beauté ; une production de plus en plus folle et vaine, une critique de plus en plus consentante, un goût public de plus en plus égaré : voilà ce qui nous indigné et nous soulève (Copeau, [1913] 1974 : 20).

Déjà, en tant que critique théâtral de 1905 à 1913, Copeau dénonce le manque d'ambition littéraire et artistique du théâtre, réduit à un seul divertissement, sans la part de vérité humaine qui en fait sa grandeur. En 1941, son diagnostic sur l'état du théâtre n'a pas changé : « Ce n'est pas la première fois que j'entreprends d'écrire sur le théâtre afin de célébrer sa gloire éteinte, de déplorer son étiolement, de soupeser les chances qu'il peut avoir de retrouver sa dignité » (1941 : 3).

Cette dénonciation d'une « décadence » n'est pas propre à Jacques Copeau : on la retrouve également chez André Antoine ou chez Rolland, qui n'hésite pas à définir le théâtre parisien comme « la maison de débauche de l'Europe » ([1903] 2003 : 52). Elle s'inscrit dans un mouvement qui commence après le milieu du XIX^e siècle et qui rappelle, pour partie, le romantisme postrévolutionnaire, qui s'affichait comme une réaction contre la philosophie des Lumières. Elle prend son essor autour de 1880, en réaction au changement de société provoqué par la montée de l'industrialisation, le développement du prolétariat et le triomphe de la bourgeoisie. Elle rejoint ainsi le constat que pose le jeune Barrès sur l'état du théâtre, et, plus généralement, sur l'ensemble de la société.

En 1884, quand Barrès présente sa gazette *Les taches d'encre*, il note avec dédain que « cette gazette étant littéraire, elle ne s'occupera que rarement des théâtres » (cité dans Pruner, 1991 : 41). Un peu plus tard, en 1912, il confie à son journal son dégoût du théâtre et réproche la moralité dégradée de ce dernier (Pruner, 1991). Cette critique s'étend à l'ensemble de la société, à l'égard de laquelle Barrès entretient un sentiment de révolte : contre le matérialisme et le positivisme, contre le triomphe de la bourgeoisie, contre la corruption de l'argent et contre la modernité qui commence à s'imposer.

Copeau, non plus, ne se situe pas du côté de la modernité ; à son retour des États-Unis, en 1919, il semble effrayé du luxe et du désir de fête d'une société marquée par les douleurs de la guerre (Borgal, 1993 : 9-16). Par son réseau de sociabilité (André Gide, Jean Schlumberger, Roger Martin du Gard, cofondateurs de la *Nouvelle Revue Française*, à laquelle il contribue comme critique dramatique), Copeau se détache également des avant-gardes artistiques de l'époque. En 1926, dans sa conférence intitulée « Une rénovation dramatique est-elle possible ? », il critique le modernisme « uniquement soucieux de se montrer original en torturant une forme jusqu'à la détourner de son bon sens et de sa destination » ([1926] 1974 : 254). En 1934, dans la conférence qu'il donne au congrès de la Fondation Volta, à Rome, il dresse le portrait d'une société en déclin, gangrenée par la

perte de valeur des liens familiaux (1934)². Le 24 juillet 1936, dans un article de *Comœdia*, il affirme que « le théâtre a besoin d'être décabotinisé, désembourgeoisé, désencanaillé » (1936 : 1). En 1941, à l'occasion de la publication de *Théâtre populaire*, il reprend le texte de la conférence de 1934, en procédant à de rares modifications (en italique la rédaction de 1941 et entre parenthèses celle de 1934) :

Quand les cadres que je viens d'indiquer sommairement sont brisés par une philosophie négative [Copeau vient d'évoquer des formes de représentation théâtrale qui unissaient le peuple en contribuant à son édification : tragédies grecques, mystères médiévaux, comédies de Molière], quand les penchants *naturels* de l'homme tendent à *supplanter* (l'emporter) sur toute discipline intérieure, quand les liens du mariage et l'autorité paternelle sont relâchés au point de désassembler la famille, quand l'amour est réduit à l'appétit charnel et l'honneur considéré comme *un* objet de dérision, quand les rangs sociaux sont confondus et les croyances disqualifiées, quand la personnalité même est mise en doute jusqu'à ne plus former qu'un faisceau délié de tendances confuses, quand l'homme, au lieu de se dégager et de se construire, ne reçoit plus de lui-même que la mission de se connaître, ou plutôt de se chercher, et d'ajouter par son intelligence *dévoquée* au chaos de la nature, quand il ne trouve plus (en lui ou hors de lui) de résistance(s) et prend pour mot d'ordre (qu'il prend enfin pour mot d'ordre) le « tout est permis », *enfin quand il n'y a plus de mœurs* (alors) il n'y a plus de comédie, ni de tragédie (1941 : 10).

Le constat d'une « crise de civilisation » et la préoccupation de la « vie morale des peuples » paraissent donc constants ; l'auteur semble même durcir son propos.

Toujours dans *Le théâtre populaire*, Copeau reprend la thématique de la solitude de l'homme moderne, que plus rien ne « lie », contrairement à l'homme du XVII^e siècle qui était un homme « relié » : « L'homme moderne a répudié, à grand effort, les reliements et les communautés. Il n'a voulu se connaître qu'en tant qu'individu, sans foi ni loi, et ne développer que ses droits » (p. 11). Si ce champ lexical inspiré du discours religieux est déjà présent dans les écrits de Barrès, il revient avec vigueur sous Vichy, qui fait de la famille le socle de l'identité nationale : « La famille est la cellule essentielle ; elle est l'assise même de l'édifice social. C'est sur elle qu'il faut bâtir. Si elle fléchit, tout est perdu ; tant qu'elle tient, tout peut être sauvé », écrit Philippe Pétain en 1940 (cité dans Miller, 1975 : 115). Le discours pétainiste impute à l'individualisme la cause et l'effet de la décadence, à l'origine même de la défaite militaire de 1939. Le régime de Vichy reprend à son compte la critique faite par Barrès contre l'héritage des Lumières, qui a fait naître un citoyen abstrait, un « homme régénéré », pour reprendre l'expression de Mona Ozouf (1989), hors de toute attache historique et territoriale. Dans le discours pétainiste, contrairement à la théorie rousseauiste, la société préexiste à l'individu et le citoyen n'est pas un homme libre, sans liens : il naît dans une société première, la famille, et plus il grandit, plus il éprouve les multiples liens qui l'attachent à la communauté nationale.

De ce constat d'une perte de liens à l'origine d'une « crise de civilisation » émergent deux caractères propres de la pensée de Copeau : d'une part, la volonté de recréer de la communauté au sein d'une société marquée par l'étiollement du lien social et, d'autre part, le souci d'éduquer le peuple. C'est par ce biais que l'on peut comprendre la défense d'un théâtre populaire « d'union et de régénération » (1941 : 32) et l'inscription du théâtre dans une perspective de revendication nationale : il s'agit pour Copeau de contribuer par une réforme radicale des pratiques théâtrales, par un « renouvellement de ses forces internes » (p. 31) à reconstruire la France suivant les valeurs de solidarité, de discipline et de travail.

Recréer des communautés

Très tôt, Copeau est préoccupé par la question de la communion avec le public. Il pose tout d'abord la question au niveau du rapport entre l'acteur et le spectateur, puis il l'élargit à la manière dont il entend travailler avec les acteurs. Enfin, il engage la réflexion à l'échelle nationale, en souhaitant voir apparaître une autre société.

En effet, la question de la communion est d'abord posée sous un angle artistique : Copeau reprend un élément de Bayreuth³ en plongeant la salle dans le noir afin de favoriser la rencontre entre l'artiste sur scène et le spectateur dans la salle. Son traitement de la scène, l'élimination de tout accessoire superflu, doit permettre une rencontre plus sensible et plus sincère avec les spectateurs. Copeau souhaite un public restreint pour l'expérience du Théâtre du Vieux-Colombier, mais un public proche des artistes, en communion avec ses projets et ses ambitions.

La « fabrique du théâtre », telle qu'il la pense, ressort du modèle de l'assemblée conventuelle, qu'accentue l'adhésion de plus en plus convaincue de Copeau au catholicisme. Revenant sur l'expérience du Théâtre du Vieux-Colombier, il confesse avoir voulu fonder une « véritable communauté », où « l'ordre et la discipline régnaient, mais une discipline éclairée par l'intelligence, consentie par la confiance et l'amitié » ([1926] 1974 : 262). La troupe formée à Pernand-Vergelesses, en 1924, a repris, à petite échelle, l'économie d'une communauté de fidèles autour du chef. Elle s'appuie sur une solide hiérarchie et sur le rôle légitime du chef : loin d'une conception égalitaire, la troupe, selon Copeau, est une organisation pyramidale à propos de laquelle il n'hésite pas à rappeler l'importance de sa fonction de « maître », qui peut s'accompagner d'un exercice dictatorial de son pouvoir sur les fidèles, au nom du bien de la communauté tout entière.

Cette idée de communauté artistique informe, plus largement, la conception de la société de Copeau. En effet, en 1934, comme en 1941, il défend une société hiérarchisée,

où chaque membre occupe une place définie : il regrette ainsi la confusion des rangs sociaux génératrice du chaos social. On retrouve cette même idée dans l'idéologie vichyste, qui transpose à l'échelle nationale l'organisation familiale autour de la figure du père. Le maréchal Pétain se présente comme le « Père des Pères, le Père-étalon » (Miller, 1975 : 56). De cette rhétorique du père découle assez facilement l'idée du chef. Découle également la valorisation des élites d'où pourront sortir les futurs chefs. Ainsi, l'École des cadres d'Uriage est créée autour du capitaine Pierre Dunoyer de Segonzac pour constituer un nouvel encadrement pour la France. Pensée pour servir la Révolution nationale du maréchal Pétain, l'école devient rapidement un lieu actif de débat et de réflexion. Elle se démarque progressivement de la politique de collaboration du régime pour devenir bientôt un vivier de résistance. Elle est dissoute en décembre 1942 par Pierre Laval (Comte, 1991), mais aura contribué à la formation d'une nouvelle élite qui occupera des postes à responsabilité à la Libération. Cette thématique des élites n'est alors pas sans rappeler la position de Copeau en 1913 lorsqu'il fait appel à un public cultivé pour ouvrir le Théâtre du Vieux-Colombier et lui assurer sa pérennité.

Enfin, notons que cette valorisation du chef sera reprise après la Seconde Guerre mondiale, lorsque Jeanne Laurent nomme à la tête des centres dramatiques ou du TNP des hommes qui ont su faire preuve de leur ethos de patron de troupe, en conjuguant autorité, capacité de décision et volonté de transformation (Denizot, 2005 : 140-152).

Mais cette vision pyramidale d'une société n'empêche pas une attention au peuple. Bien au contraire. L'appel au peuple apparaît comme le rempart contre la décadence de la société. C'est le sens même du mouvement conduit par le général Boulanger (ministre de la Guerre de 1886 à 1887, exilé en 1887 à Clermont-Ferrand), auquel le régime de Vichy emprunte. Apparenté selon René Rémond au bonapartisme ([1954] 1982), défini comme « socialisme national » par Zeev Sternhell (1978 : 171), le boulangisme, auquel adhère Barrès, repose sur la volonté de changer le régime politique en privilégiant l'expression directe du peuple et le plébiscite pour un homme fort qui puisse lutter contre les dérives d'un régime parlementaire inefficace car instable. Ce mouvement s'appuie sur un contexte de crise économique qui fragilise les ouvriers, les petits commerçants et les artisans : en mettant en avant la question sociale, le général Boulanger parvient à menacer la république parlementaire, sans toutefois parvenir à la renverser. En effet, l'activisme de celui-ci atteint son apogée en 1888, mais le parti révisionniste échoue aux élections législatives de 1889 (Winock, 1987 : 93-140). Le régime de Vichy reprend les arguments les plus saillants du discours boulangiste : la question sociale et le plébiscite du chef.

Le discours de Copeau rejoint, en certains points, ceux précédemment présentés, même s'il convient d'analyser avec mesure des écrits qui ne se donnent jamais explici-

tement comme programme politique. Copeau emploie l'expression de « renouvellement des forces internes » qu'il applique à l'art théâtral et à la nécessité de le faire évoluer, mais il aurait tout aussi pu l'appliquer à la société tout entière : pour lui, renouveau théâtral et renouveau social sont étroitement liés. Il invite le peuple à rassembler ses forces pour « la réfection de la France » (1941 : 32). Et cette invitation n'est pas liée au contexte vichyste : déjà en 1936, dans l'article de *Comœdia* déjà cité, Copeau note : « Depuis plus de vingt ans, je n'ai cessé de *diriger*⁴ et d'écrire que le théâtre, dont nous nous efforçons de prolonger la vie, de rajeunir les formes par des moyens souvent artificiels, ne connaîtrait de saine renaissance qu'avec un renouveau social, d'où qu'il vînt » (1936 : 1). Le ton de 1941 n'est finalement pas si différent ; Copeau fait appel à un État à même de prendre des décisions radicales. La « couleur » politique de celui-ci ne semble pas si importante : il cite à demi-mot, mais sans véritablement prendre de précautions, tout aussi bien l'URSS que les régimes fascistes de l'Italie et de l'Allemagne. Si l'avènement du Front populaire lui permet d'espérer la résurgence, après des siècles d'absence, du théâtre populaire, celui du régime vichyste lui donne l'espoir que « ce qu'il va dire ne tombera pas tout à fait dans le vide. Et cette espérance correspond au sentiment qu'il a d'un certain retour à la réalité, d'une remise en place, d'une reprise et d'une hausse des valeurs ordinaires » (1941 : 3). Puisque le renouvellement théâtral viendra du renouvellement social, Copeau lance des appels explicites au Front populaire, puis à Vichy, qui revendiquent, l'un comme l'autre, une volonté de changement.

Pourtant, si Copeau évoque le « renouveau social », qu'il appelle de ses vœux, il ne théorise pas l'éventuel changement de régime : le seul axe qu'il propose est l'éducation du peuple, et de la jeunesse, en particulier. Il multiplie les appels à la jeunesse : en 1937, la revue brésilienne *La Nacion* publie un texte intitulé « Place aux Jeunes », dans lequel il exprime le souhait de voir la vitalité théâtrale se manifester à travers les jeunes (Copeau, [1937] 1974). En 1944, il donne une conférence pour les Œuvres scolaires et post-scolaires au Théâtre Récamier et enjoint aux jeunes auditeurs d'« être des hommes » ([1944] 1974 : 109) et de contribuer à la réforme du théâtre :

J'ai pu trop souvent observer que les mœurs du théâtre n'avaient pas beaucoup changé. Aujourd'hui encore, je le vois menacé par les mêmes maux, les mêmes abus et les mêmes lâchetés auxquels il était en proie quand je suis parti en guerre, voici plus d'un quart de siècle (p. 110).

Le théâtre, parce qu'il éduque et grandit l'homme, apparaît comme le moyen privilégié de transformer les masses en peuple. En effet, Copeau fait allusion, dès l'article de *Comœdia* de 1936, aux rassemblements, défilés, parades que le régime nazi a organisés pour sa propagande, thématique reprise dans *Le théâtre populaire*. Certes, Copeau ne conteste pas leur efficacité mais leur dimension « théâtrale », car il leur manque l'essence

même du théâtre : le drame et la « force dramatique » de la narration : « Le théâtre *pour* les masses n'est pas forcément un théâtre *de* masses. À mon sens, le théâtre de masses est en contradiction formelle avec l'économie nécessaire aux jeux concertés d'une force dramatique » (1941 : 45). Copeau distingue donc bien la masse du peuple ; et même s'il ne le note pas expressément, il laisse à penser que la masse peut être menaçante, car peu instruite et peu éduquée. Il rejoint là encore la pensée du jeune Barrès, qui privilégie l'intériorité et l'individu, face à la crainte de la foule et des forces obscures que la démocratie parlementaire peut laisser s'exprimer. Dans les trois ouvrages du *Culte du moi* (*Sous l'œil des barbares*, *Un homme libre* et *Le jardin de Bérénice*, publiés respectivement en 1881, 1889 et 1891), Barrès développe le sentiment de décadence et la critique de l'affairisme de la République opportuniste qui le conduisent peu à peu à se réfugier dans le Moi-Individu (Domenach, 1954). Ces romans sont marqués par la découverte de l'inconscient, notamment par l'ouvrage de Sigmund Freud, *Psychologie collective et analyse du moi*, dans lequel celui-ci reprend les théories de Gustave Le Bon sur la foule, pour mettre en avant l'impossibilité de la contrôler⁵.

En somme, chez Copeau, le peuple se distingue de la masse ; il n'est pas lié, non plus, à une catégorie sociologique ; il renvoie à l'unité nationale. Charles Péguy écrit à propos de Copeau, dans les *Cahiers de la Quinzaine*, le 10 juin 1902, qu'il cherche à « refaire un public ami de la vérité sincère, de la beauté sincère ; un public peuple, ni bourgeois, ni populaire, ni faisandé, ni brut » (cité dans Borgal, 1960 :164). Dans cette construction intellectuelle, le théâtre doit régénérer le sentiment national. C'est ainsi qu'il faut comprendre cette expression souvent citée pour définir le théâtre populaire : « Ce qu'il nous faut, c'est un Théâtre de la Nation. Ce n'est pas un théâtre de classe et de revendication. C'est un théâtre d'union et de régénération » (Copeau, 1941 : 32).

Vers un « Théâtre de la Nation »

L'hypothèse selon laquelle la notion de théâtre populaire se construit dans son lien étroit avec l'idée nationale se nourrit de la récurrence du peuple comme métaphore de la nation, tant dans les discours que sur les scènes. Pourtant les relations du théâtre populaire à la nation sont complexes. Il serait illusoire de vouloir distinguer une conception universaliste de la nation d'une conception plus particulariste : l'originalité du mouvement du théâtre populaire est de mêler, à des degrés distincts, ces deux traditions. Qu'en est-il chez Copeau ?

Celui-ci prend comme référents, en dehors du théâtre de Molière dont il vante l'héritage de la *commedia dell'arte*, l'Antiquité grecque et le Moyen-Âge, dont les pratiques

théâtrales investissent largement la vie de la cité ou du bourg et intègrent l'ensemble du peuple (il n'est pas question ici d'interroger la véracité de cette conception, mais d'observer la représentation formulée par Copeau). Il retient les éléments suivants : le théâtre réunit le « peuple entier », les « citoyens assemblés » (1941 : 4) ; il a une valeur d'« édification » parce qu'il transmet des valeurs morales (p. 6).

Cette fonction éducative du théâtre, qui passe par un retour vers le passé, rencontre, quelques décennies plus tard, le patriotisme ouvert de Barrès. Pour dépasser le matérialisme de la société industrielle et bourgeoise, Barrès défend le sentiment de fierté nationale, qui s'articule à un rapport particulariste à la nation : pour ce dernier, les provinces françaises sont autant « d'expressions particulières d'un même génie national » (Sternhell, 1985 : 35). En germe dans cette célébration des provinces – et, dès 1889, des provinces perdues en 1871 –, la théorie de la Terre et des Morts que l'auteur développe au moment de l'affaire Dreyfus, et qui le conduit vers un nationalisme radical, sous-tendu par un furieux anti-sémitisme, bien étrangers à la pensée de Copeau. On peut, en revanche, retenir de cette filiation barrésienne la nécessité de forger le sentiment d'appartenance à la nation par la diffusion du patrimoine commun. Barrès écrit dans un article de *La Cocarde*, le 22 octobre 1894 : « On entend par nation un groupe d'hommes réunis par des légendes communes, une tradition, des habitudes prises dans un même milieu durant une suite plus ou moins longue d'ancêtres » (cité dans Sternhell, 1985 : 223). Cette conception n'est encore pas si éloignée de celle d'un Jules Michelet, voire d'un Ernest Renan, que Barrès critiquera vertement quelques années plus tard⁶. En choisissant les forces du passé, Barrès se fait conservateur ; le régime de Vichy s'inscrira dans cette tradition conservatrice.

Copeau applique au théâtre cette ambition politique de retour vers le passé : il s'agit de retrouver les « racines » d'un art décadent (1941 : 31). Le travail avait déjà été commencé au Théâtre du Vieux-Colombier, en remettant à l'honneur les textes classiques. L'expérience des copiaus (1924-1929) – dont il faut rappeler qu'elle n'est pas mue, au départ, par la volonté d'apporter la bonne parole aux paysans bourguignons, mais par le désir de fuir l'agitation théâtrale de Paris, comme ce sera également le cas pour Vilar, quand il fonde le Festival d'Avignon en 1947 – a permis à Copeau de tester ces idées. En 1941, il revient sur cette expérience qu'il qualifie de « modeste » (p. 50) pour souligner que ce qui plaisait aux spectateurs n'était point « la peinture platement réaliste de leurs mœurs. Mais un composé de vérité et de poésie » : des « thèmes lyriques » qui émanent du « fond des âges et du fond de l'âme populaire, pour être simplement recueillis et transcrits par un poète » (p. 51-52). Pourtant, ce souci de l'implantation locale ne doit pas être pensé comme exclusif d'une conception plus nationale de son implication théâtrale, puisque, dès 1929, Copeau postule pour le poste d'administrateur de la Comédie-Française (Consolini, 2010). Ainsi, si l'on intègre la pensée barrésienne de la nation à la réflexion sur le théâtre

populaire, l'hypothèse de David Bradby d'une contradiction entre la dimension nationale et la dimension locale de l'histoire du théâtre français de l'après-Seconde Guerre mondiale et, en particulier, de la décentralisation dramatique, peut alors être remise en question (Bradby, 1995)⁷.

En 1941 – mais cette idée est déjà présente en 1936 –, Copeau propose des « célébrations dramatiques », qui puissent s'inspirer « de l'histoire, du folklore, du calendrier » (1941 : 43). Le spectacle de plein air, conçu sur le mode de la rareté, devient un moyen de rendre sa mémoire au peuple et de valoriser les communautés locales. La crise mystique que traverse l'artiste le conduit à penser le théâtre comme « art sacré », ce qui accentue son intérêt pour les mystères médiévaux. En 1933, il monte en plein air, dans le cloître de Santa Croce à Florence, le *Mystère de Santa Uliva*, pièce du XV^e siècle qui non seulement lui donne le goût de l'espace, mais contribue à affiner la conception du théâtre comme lieu de la communauté et du lien retrouvé. En juillet 1943, il présente, en plein air et sur le modèle d'un mystère, sa dernière grande réalisation, *Le miracle du pain doré*, qui commémore le cinquième centenaire de la fondation des Hospices de Beaune. Cet attachement sensible à la terre est déjà perceptible quand, dans un article du *Figaro* daté du 15 septembre 1939, devant l'imminence des destructions, Copeau songe avec émotion à la peine de celui qui, ne possédant que sa terre, perdra toute sa richesse quand les ruines s'amoncelleront⁸ :

[...] l'homme dont le travail est une conversation sans fin avec le sol, avec la vigne, avec l'étable, le pâturage et le jardin, si la violence lui arrache, lui détruit entre les mains, non seulement le fruit et le salaire, mais l'objet même et la matière de son industrie, comment se reprendra-t-il dans l'avenir, comment ses descendants retrouveront-ils le goût à bâtir une maison, à organiser un foyer, à ranger du bois dans la cour, à confier la récolte au grenier et à la cave, à mettre au monde et à nourrir des enfants ? (Copeau, 1939)

Comme pour Michelet, comme pour Barrès, le retour vers le passé n'atteint sa mission morale que si cela débouche sur une approche sensible et personnelle de l'histoire. Le dernier texte de Copeau, sur saint François d'Assise, *Le petit pauvre* (1946), illustre bien cette volonté de développer un rapport charnel et non abstrait avec les morts et les ancêtres. Par ailleurs, le catholicisme apparaît également comme un instrument de culture française.

Le projet culturel de Vichy répond en tout point à cette apologie du passé et du terroir, en promouvant un retour aux traditions, aux ancêtres, par le truchement du folklore et des arts populaires (Faure, 1989). Mais cette valorisation de l'histoire, du passé et du terroir n'exclut pas une volonté de rénovation : il ne s'agit pas seulement de maintenir les traditions ; il faut également les rénover, ce que Copeau ne dément pas lorsqu'il propose

de « réinventer la forme » (1941 : 56). En cela, celui-ci s'inscrit dans un mouvement assez vaste qui touche l'ensemble des arts, en particulier la peinture. Ainsi, en mai 1941, se tient, dans le cadre de l'action de Jeune France⁹, association créée sous l'égide du Secrétariat à la jeunesse en décembre 1940, une exposition intitulée *Vingt jeunes peintres de tradition française* (Bertrand-Dorléac, 1986). On y retrouve des peintres qui contribuent au renouvellement de l'École de Paris : Jean Bazaine, Léon Gischia, Jean Le Moal, Alfred Manessier, Édouard Pignon, Suzanne Roger, Tal Coat. Ces artistes sont convaincus de la nécessité d'éduquer le public et de toucher un public de masse en revenant à une certaine simplicité, en retrouvant les thèmes et les techniques populaires de traditions perdues. Ce subtil mélange entre tradition et modernité, aux antipodes de l'avant-garde, qui porte la négation du passé, n'est pas sans rappeler les idées de Copeau, quand il souligne la « simplicité », la « rusticité » du « miracle théâtral » de la *commedia dell'arte* (1941 : 57).

Conclusion : retrouver le « sens » du théâtre

En conclusion, les travaux actuels prouvent que Copeau ne découvre pas le théâtre populaire grâce à l'idéologie vichyste : les questions qu'il pose en 1941 sont celles qu'il se pose dès 1913 : comment retrouver le « sens » du théâtre ? Comment retrouver le sens « authentique » du théâtre ?

Les réponses que Copeau apporte sont finalement assez stables et semblent presque indépendantes du contexte politique : retourner à la pureté de la notion d'art ; exiger des acteurs un total désintéressement et leur donner une solide culture ; sortir des limites physiques du théâtre ; inventer une forme théâtrale propre aux besoins de l'époque ; adapter l'aménagement scénique à la conception dramatique, sans raffiner les installations, en préservant le plateau de toute superficialité. Ce constat permet alors de considérer avec distance et nuance les liens entre Copeau et Vichy, en dépassant tout esprit polémique, contrairement à l'article de Jean-Pierre Thibaudat, « Le jour où Copeau a exclu les acteurs juifs du Français », paru dans *Libération* le 2 janvier 1995.

Parce qu'il est convaincu que du changement social dépend le renouveau théâtral, Copeau a voulu croire que Vichy apporterait des solutions satisfaisantes. Il accepte ainsi la proposition d'Édouard Bourdet d'assurer son remplacement en intérim à la Comédie-Française (mai 1940-janvier 1941) (Joubert, 1998), accepte sous contrainte d'exclure les juifs pour pouvoir rouvrir la salle en septembre 1940, mais démissionne en janvier 1941 sous pression des autorités allemandes, qui estiment qu'il ne collabore pas suffisamment étroitement avec les services de la propagande allemande (Copeau, [1940] 1983). Copeau se retire alors à Pernand-Vergelesses et refuse toute nouvelle responsabilité publique.

Le positionnement de Copeau suit celui de nombreux artistes, qui firent tout d'abord confiance au maréchal Pétain, puis s'éloignèrent du régime quand celui-ci prôna une collaboration active (Added, 1992) : ainsi l'association Jeune France est dissoute en mars 1942, après dix-huit mois d'existence, parce qu'elle commence à représenter un risque potentiel d'opposition. Copeau accepte, comme beaucoup de Français, au nom d'une volonté de maintenir les institutions en état de marche, et parce qu'il estime peut-être qu'elles permettront de relever la France, d'appliquer des lois qu'il juge pourtant iniques. Et c'est parce que la France du général de Gaulle, celle de la Libération, se construit sur le mythe d'une France résistante, que l'on a longtemps voulu tenir sous silence cette page de l'histoire.

Pourtant, malgré le discours de De Gaulle qui veut faire de Vichy une « parenthèse », la IV^e République conçoit un État interventionniste dont le préambule mentionne que la Nation doit garantir l'égal accès de l'enfant et de l'adulte à l'instruction et à la culture, ce qui rejoint les demandes réitérées de Copeau d'une intervention forte de la puissance publique en matière théâtrale (Copeau, sur ce point, opère un changement radical par rapport à sa position des années du Vieux-Colombier¹⁰). Mise en œuvre progressivement à la Libération, l'intervention publique est légitimée et institutionnalisée en 1959 par la création d'un ministère des Affaires culturelles confié à André Malraux. *Le théâtre populaire* de Copeau est alors intégré à la généalogie du « théâtre, service public » (Vilar, 1975 : 173), malgré son inscription dans un héritage et une tradition que la France d'après-guerre a souhaité oublier au plus vite.

Notes

1. L'auteure remercie Milōs Mistrík, de l'Institut du théâtre et du film de l'Académie des sciences de Slovaquie, pour son invitation au colloque *Jacques Copeau hier et aujourd'hui*, qui s'est tenu à Bratislava du 15 au 17 mai 2009. Ce texte reprend et développe les éléments présentés dans le cadre de cette rencontre internationale.
2. L'auteure remercie Marco Consolini pour lui avoir transmis le texte du congrès de Rome de 1934 et l'article de *Comœdia* de 1936.
3. L'œuvre et la théorie d'« art total » de Richard Wagner, qui sous-tendent le projet de l'opéra et du festival de Bayreuth (1876), reposent sur des éléments que le théâtre populaire reprendra, pour partie, à son compte : le constat d'un état de déréliction civilisationnelle, le fantasme de la quête originaire, la volonté de lier un idéal artistique et une utopie sociale, l'ambition de retrouver par le théâtre un sentiment communautaire, le projet d'éduquer et de distraire le peuple par l'art... Il n'est donc pas étonnant de lire sous la plume de Romain Rolland et de Maurice Pottecher des hommages appuyés au projet wagnérien, qui, à la fin du XIX^e, influence bon nombre d'artistes, dont, par exemple, les symbolistes (Picard, 2006).

4. Marco Consolini précise que Copeau avait écrit à l'origine le verbe « dire » et non pas « diriger ».
5. On découvre cette peur de la foule dans l'œuvre de Rolland le *Théâtre de la Révolution*, alors même que Rolland, sensible aux idées socialistes, dreyfusard convaincu, ne peut être assimilé à la tradition barrésienne. L'auteur développe cette thématique dans « Le *Théâtre de la Révolution* de Romain Rolland : versant esthétique du *Théâtre du peuple* ? » (Denizot, 2010)
6. Pourtant, en rejoignant le camp des anti-dreyfusards, en affichant un antisémitisme brutal, Barrès opère une rupture radicale avec son milieu intellectuel, ce qui génère une réelle incompréhension chez ceux qui l'admiraient. Léon Blum, par exemple, s'interrogera longtemps sur les raisons de ce ralliement au camp des conservateurs d'un romancier dont *Un homme libre* (1889) est devenu pour la jeunesse un manifeste nihiliste et un guide spirituel, comme le sera, plus tard, *Les nourritures terrestres* de Gide (1897). L'affaire Dreyfus marque ainsi l'évolution de Barrès vers un « nationalisme organique » (Sternhell, 1985), c'est-à-dire vers un nationalisme de défense qui inscrit désormais le romancier parmi les forces du passé. C'est, du reste, cette dimension que l'histoire a particulièrement retenue.
7. Commentant *Le théâtre populaire*, Bradby écrit : « Il est remarquable que, dans toute cette partie du livre, Copeau accentue l'importance d'une implantation locale. Or, cela se trouve être en contradiction avec son mot d'ordre pour un grand théâtre national. D'un côté, une tâche immense à accomplir (rien moins que la "réfection de la France") ; de l'autre, une conviction, née de l'expérience pratique de Copeau en Bourgogne, qu'un théâtre populaire authentique devra nécessairement puiser ses racines dans une communauté locale (et paysanne de surcroît). On retrouvera cette contradiction entre dimension nationale et locale tout au long de l'histoire du théâtre français d'après-guerre, et surtout dans l'histoire de la décentralisation » (Bradby, 1995 : 70).
8. L'auteur remercie Maria Ines Aliverti, professeure au Département d'histoire des arts de l'Université de Pise, de lui avoir transmis cet article.
9. Pensée par Emmanuel Mounier et initiée par le compositeur Pierre Schaeffer, Jeune France répond aux demandes du gouvernement d'offrir à la jeunesse des œuvres artistiques de haute tenue et de fournir des activités aux artistes au chômage, par le moyen d'une promotion des valeurs de la Révolution nationale et d'un retour aux valeurs du terroir. Grâce à l'organisation de tournées dramatiques en province, Jeune France constitue une première expérience de décentralisation dramatique, préfigurant la création des premiers centres dramatiques, sous l'impulsion de Jeanne Laurent. De nombreux animateurs de la décentralisation dramatique de l'après-Seconde Guerre mondiale bénéficient de l'apport de Jeune France. Ainsi, par exemple, Vilar rejoint, en 1940, les Comédiens de la Roulotte, troupe fondée par André Clavé, et découvre, lors des tournées dans l'Ouest de la France, un public populaire. Clavé sera le premier directeur du centre dramatique de l'Est en 1947 et Vilar prendra la direction du TNP en 1951.
10. « Je ne veux pas de l'argent des financiers : il me lierait. Je ne veux pas de la subvention de l'État, elle m'étoufferait », déclare Copeau en 1920, lorsque le gouvernement lui propose, comme pour le Théâtre-Libre d'Antoine, une aide pour combler le déficit (cité dans Borgal, 1960 : 200).

Bibliographie

- ADDED, Serge (1992). *Le théâtre dans les années Vichy : 1940-1941*, Paris, Ramsay.
- ADDED, Serge (1996). « Théâtre populaire », dans Jacques Julliard et Michel Winock (dir.), *Dictionnaire des intellectuels français*, Paris, Seuil, p. 1105-1106.
- BERTRAND-DORLÉAC, Laurence (1986). *Histoire de l'art, Paris, 1940-1944*, Paris, Publications de la Sorbonne.
- BORGAL, Clément (1960). *Jacques Copeau*, Paris, L'Arche.
- BORGAL, Clément (1983). « Copeau et le théâtre populaire », *Revue d'histoire du théâtre*, 35^e année, n° 1 (janvier-mars), p. 117-128.
- BORGAL, Clément (1993). « Introduction », dans Jacques Copeau, *Registres V : les Registres du Vieux-Colombier*, t. III, 1919-1924, Paris, Gallimard.
- BRADBY, David (1995). « Jacques Copeau et le théâtre populaire », *Bouffonneries*, n° 34, p. 67-77.
- COMTE, Bernard (1991). *Une utopie combattante : l'École des cadres d'Uriage (1940-1942)*, Paris, Éditions Fayard.
- CONSOLINI, Marco (2010). « Jacques Copeau et "la découverte" du théâtre populaire », dans Marion Denizot (dir.), *Théâtre populaire et représentations du peuple*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 151-166.
- COPEAU, Jacques ([1913] 1974). « Un essai de rénovation dramatique : le Théâtre du Vieux-Colombier, *Nouvelle Revue Française* », dans *Registres I : Appels*, Paris, Gallimard, p. 19-32.
- COPEAU, Jacques ([1926] 1974). « Une rénovation dramatique est-elle possible ? » conférence publiée dans *La Revue générale*, Bruxelles, 15 avril, dans *Registres I : Appels*, Paris, Gallimard, p. 253-273.
- COPEAU, Jacques ([1937] 1974). « Place aux Jeunes », *La Nacion*, Buenos Aires, juillet, dans *Registres I : Appels*, Paris, Gallimard, p. 112-116.
- COPEAU, Jacques ([1944] 1974). « La dévotion à l'art dramatique », dans *Registres I : Appels*, Paris, Gallimard, p. 108-110.
- COPEAU, Jacques (1934). « Le spectacle dans la vie morale des peuples », *Reale Accademi d'Italia*, IV Convegno della « Fondazione Alessandro Volta », Rome, 8-14 octobre.
- COPEAU, Jacques (1936). « Décabotinisé... désembourgeoisé... désencanaillé, s'écrit Jacques Copeau », *Comœdia*, 24 juillet.
- COPEAU, Jacques (1939). « Le trésor humain », *Le Figaro*, 15 septembre.
- COPEAU, Jacques ([1940] 1983). « Un carnet de Jacques Copeau (21 juillet-31 août) », présenté par Guy Boquet, *Revue de la Société d'histoire du théâtre*, 4^e trimestre, n° 180, p. 7-34.
- COPEAU, Jacques (1941). *Le théâtre populaire*, Paris, Presses universitaires de France.
- DENIZOT, Marion (2005). *Jeanne Laurent : une fondatrice du service public pour la culture, 1946-1952*, Paris, La Documentation française.

- DENIZOT, Marion (dir.) (2010). « Le *Théâtre de la Révolution* de Romain Rolland : versant esthétique du Théâtre du peuple ? », dans Marion Denizot (dir.), *Théâtre populaire et représentations du peuple*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 193-203.
- DOMENACH, Jean-Marie (1954). *Barrès par lui-même*, Paris, Seuil.
- FAIVRE-ZELLNER, Catherine (2006). *Firmin Gémier, héraut du théâtre populaire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- FAURE, Christian (1989). *Le projet culturel de Vichy*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon ; Éditions du CNRS.
- FLEURY, Laurent (2006). *Le TNP de Vilar : une expérience de démocratisation de la culture*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- GIGNOUX, Hubert (1984). *Histoire d'une famille théâtrale*, Lausanne, Éditions de l'Aire.
- JOUBERT, Marie-Agnès (1998). *La Comédie-Française sous l'Occupation*, Paris, Tallandier.
- MILLER, Gérard (1975). *Les pousse-au-jour du maréchal Pétain*, Paris, Seuil.
- ORY, Pascal (1994). *La belle illusion : culture et politique sous le signe du Front populaire, 1935-1938*, Paris, Plon.
- OZOUF, Mona (1989). *L'homme régénéré : essais sur la Révolution française*, Paris, Gallimard, N.R.F.
- PICARD, Timothée (2006). *L'art total : grandeur et misère d'une utopie*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- PRUNER, Francis (1991). « Barrès et le théâtre », dans André Guyaux, Joseph Kurt et Robert Kopp (dir.), *Barrès : une tradition dans la modernité*, Paris, Honoré Champion, p. 41-49.
- PUAUX, Melly, Paul PUAUX et Claude MOSSÉ (1996). *L'aventure du théâtre populaire : d'Épidaure à Avignon*, Monaco, Éditions du Rocher.
- RÉMOND, René ([1954] 1982). *Les droites en France*, Paris, Aubier-Montaigne.
- ROLLAND, Romain ([1903] 2003). *Le théâtre du peuple*, Bruxelles, Éditions Complexe.
- ROMAIN, Maryline (2005). *Léon Chancelier : un réformateur du théâtre français*, Lausanne, L'Âge d'homme.
- STERNHELL, Zeev (1978). *La droite révolutionnaire : 1885-1914*, Paris, Seuil.
- STERNHELL, Zeev (1985). *Maurice Barrès et le nationalisme français*, Bruxelles, Éditions Complexe.
- THIBAUDAT, Jean-Pierre (1995). « Le jour où Copeau a exclu les acteurs juifs du Français », *Libération*, 2 janvier, [En ligne], [<http://www.libération.fr/culture/0101127050-le-jour-ou-copeau-a-exclu-les-acteurs-juifs-du-francais>] (23 avril 2010).
- VILAR, Jean (1975). *Le théâtre, service public et autres textes*, Paris, Gallimard.
- WINOCK, Michel (1987). *La fièvre hexagonale : les grandes crises politiques, 1871-1968*, Paris, Seuil.



Édith-Anne Pageot
Université d'Ottawa

Le théâtre pellanien (1944–1946) : intermédialité et modernité

À l'instar d'artistes européens des avant-gardes qu'il admirait, comme Picasso ou les Ballets russes de Diaghilev, le peintre canadien Alfred Pellan s'intéresse aux arts de la scène. Dès 1944, soit quelques années après son retour d'Europe, il participe à la réalisation des décors et des costumes de la pièce pour enfants *Madeleine et Pierre*¹, une création originale de l'écrivain montréalais André Audet². Puis, en 1946, avec l'aide de ses étudiants de l'École des beaux-arts de Montréal, dont Mimi Parent, Pellan assume l'entière responsabilité de la conception visuelle de la pièce *Le soir des rois*, une adaptation de l'écrivain français François-Marie Hugo de la pièce *Twelfth Night* (1601), grand classique shakespearien inspiré des personnages de la *commedia dell'arte*. Suivant les recommandations de Jean Gascon et de Jean-Louis Roux, qui avaient pu admirer le travail de Pellan en 1944, les Compagnons de Saint-Laurent³, dirigés par le père Émile Legault, lui demandent de concevoir la scénographie du classique shakespearien. Si le père Legault n'est pas très enthousiaste au départ, il cède aux arguments de Gascon et de Roux, convaincus, quant à eux, de leur choix. En mars 1946, le théâtre du Gesù met donc à l'affiche *Le soir des rois* dans une conception visuelle signée Pellan⁴. Enfin, en 1968, Roux, devenu directeur artistique du Théâtre du Nouveau Monde (TNM), décide de reprendre la pièce, maintenant intitulée *La nuit des rois*, et de faire à nouveau appel à Pellan⁵. Aidé cette fois d'une équipe professionnelle, Pellan recrée assez fidèlement les décors, costumes et maquillages de 1946⁶.

Certaines de ces productions pour le théâtre sont bien connues. Plusieurs expositions, réalisées entre 1969 et 1973, ont effectivement présenté les magnifiques créations de Pellan

pour *La nuit des rois* (1968)⁷. Il en va autrement des costumes de la première version du théâtre shakespearien, celle de 1946, ainsi que des décors et costumes conçus en 1944 pour *Madeleine et Pierre*. Considérés perdus pendant longtemps, quelques-uns des costumes de 1946 ont été retrouvés à la fin des années 1970 dans un local de la salle Émile-Legault au cégep de Saint-Laurent à Montréal. Les pièces recouvrées font maintenant partie de la collection du Musée des maîtres et artisans du Québec et ont été très rarement montrées depuis. Quant aux costumes et aux décors conçus pour *Madeleine et Pierre*, ils ont vraisemblablement été détruits. Les maquettes et les photographies d'archives donnent cependant une idée assez détaillée du travail de Pellan.

Dans un premier temps, cet essai vise à documenter le travail de Pellan au théâtre, en particulier son travail pour *Madeleine et Pierre*, qui demeure peu connu à ce jour. L'apport de Pellan pour *Le soir des rois* ayant fait l'objet d'un mémoire de maîtrise (Clément, 1992) et de plusieurs expositions, nous nous contenterons d'en résumer brièvement l'esthétique. Il s'agira ensuite de saisir dans quelle mesure et de quelle manière l'incursion de Pellan au théâtre exploite la mise en relation de la peinture et du théâtre afin de comprendre l'accueil mitigé que lui réserve la critique montréalaise.

Outre le travail de scénographe dont nous parlerons aussi, l'œuvre de Pellan est traversée de références au monde de la scène et, plus largement, à celui du spectacle. Il y a dans l'œuvre peinte une récurrence de motifs iconographiques appartenant à l'art scénique – masques, déguisements, souliers, danseuses, clowns, instruments de musique – qui demande à être mise en rapport avec le travail de Pellan pour le théâtre. Il en va ainsi des tableaux intitulés *Jeune comédien* (1935-1948), *Mascarade* (1939-1942), *Tête de clown* (1940), *Déguisement* (1942), *Symphonie* (1943), *Conciliabule* (v. 1945), pour ne nommer que ceux-là. *Danseuses en coulisse* (1960) ou *Discothèque* (1970) représentent des figures féminines lascives qui évoquent, plus ou moins explicitement, la danse. Pellan s'intéresse tout particulièrement aux danseuses. Mais la danse qui l'attire n'est pas le ballet classique. Il s'agit plutôt de la danse à caractère sensuel. En fait, danseuses, funambules, acrobates et gymnastes ont exercé sur Pellan un attrait un peu comparable à celui qu'éprouvaient les peintres français modernes pour le cirque et la fête foraine. Ces personnages proposent quelque chose de spécifique ; leur exploit est davantage lié à une performance corporelle qu'à une grande idée littéraire (Starobinski, 1976). Ce sont des corps contemporains qui ne tiennent pas de rôles et qui, conséquemment, ne sont pas médiatisés par une source littéraire.

Enfin, un certain nombre « d'objets sculptures » réalisés au cours des années 1970 rappellent également l'univers du théâtre, de la danse, de la musique ou du cirque. Lors de l'exposition rétrospective organisée conjointement par le Musée du Québec, le Musée des

beaux-arts de Montréal et la Galerie nationale du Canada en 1972, Pellan réalise vingt-six masques destinés à reproduire les maquillages conçus à l'origine pour les personnages de *La nuit des rois*. Après l'événement, Pellan continue de peindre les quelque cinquante masques restants, faisant de ceux-ci un corpus autonome. Puis, au printemps 1974, les Productions La Noix de Coco invitent Pellan à participer à une exposition thématique. Pellan réalise pour l'occasion une série de chaussures d'artistes ; il expose trente souliers transformés en autant de caricatures de la danseuse, du musicien, du hockeyeur ou de la patineuse.

C'est dire que l'intérêt de Pellan pour le théâtre et, plus largement, pour les arts de la scène, voire du spectacle, ressurgit régulièrement tout au long de sa carrière. Dans une perspective large, c'est-à-dire si l'on tient compte de l'œuvre de Pellan entre 1935 et la fin des années 1970, il faut sans doute envisager le rapport peinture/arts de la scène sous l'angle d'une véritable interaction, voire d'une contamination de différents médiums. Loin d'être un événement isolé, l'incursion de Pellan au théâtre professionnel au cours des années 1940 s'inscrit dans une conception des arts visuels en constant dialogue avec l'univers de la scène. C'est sous ce rapport privilégié que nous aimerions commenter le travail de Pellan au théâtre en nous limitant cependant aux costumes et aux décors conçus dans les années 1940 et, plus précisément, à ceux réalisés pour *Madeleine et Pierre*.

La scène théâtrale québécoise, les années 1940

Dès les années 1920, des personnalités du milieu des lettres et des arts comme Marcel Dugas ou Léo-Paul Morin connaissaient le Vieux-Colombier, Jacques Copeau et André Gide. Mais comme le rappelle André-G. Bourassa, ce renouveau, déjà bien implanté dans le théâtre européen, ne provoque pas de transformations majeures dans les pratiques théâtrales au Québec : « Les Jésuites et les pères Sainte-Croix ne retiendront plutôt de Copeau que l'épisode des "copias" (Ghéon, Chancerel, Obey) et tomberont d'autant plus facilement dans le genre théophilien que la clientèle est abondante pour les passions, les miracles, les mystères » (1986 : 150). Au cours des années 1930, le théâtre professionnel vit péniblement, touché par la dépression économique et par le cinéma parlant, qui attire des foules toujours plus nombreuses (Gaudreault, Lacasse et Sirois-Trahan, 1996 : 150). Il faut donc attendre la décennie 1940 pour que le théâtre professionnel à Montréal devienne le foyer d'expérimentations radicalement nouvelles influencées en partie par l'exil en Amérique d'André Breton et de plusieurs autres artistes européens. En décembre 1941, Bruno Cormier, Pierre Gauvreau et Françoise Sullivan se retrouvent dans le spectacle pour enfants *Pétrouchka* organisé par la comédienne Alice Zlata, présenté au Monument-National, un des rares lieux accueillant des pratiques d'avant-garde, et ce, dès 1922. Par

exemple, le Mouvement d'art yiddish y reçoit le célèbre Yiddish Art Theater de Maurice Schwartz. On invite quelques fois des artistes pour concevoir des décors. Alexandre Bercovitch crée un décor expressionniste pour la pièce *Der Oitzer (Le trésor)* en 1930. Il conçoit également les costumes des personnages de *The Kingdom of the Poor* en 1936 (Bourassa et Larrue, 1993 : 101). Mentionnons enfin que Claude Gauvreau écrit *Les entrailles* (1944-1946) et que Gabriel Filion illustre la poésie de Carl Dubuc, *Jazz vers l'infini* (1944) à la même époque où Pellan réalise les décors et costumes de la féerie *Madeleine et Pierre*.

La pièce fut présentée au Monument-National pendant quelques années consécutives à l'occasion des fêtes de Noël et du jour de l'An. À chaque nouvelle édition, Audet renouvelle son équipe. À l'occasion du Noël de 1943, les décors sont confiés au caricaturiste Robert La Palme, en collaboration avec Jacques Pelletier, et les costumes sont signés Marie-Louise Cabana. En 1944, Audet fait appel à Pellan pour concevoir décors, costumes et maquillages. Et l'année suivante, c'est à Paul Beaulieu qu'Audet confie la conception visuelle de la pièce.

1944-1945 : *Madeleine et Pierre*, « Les trois princes »

La création québécoise *Madeleine et Pierre* fut d'abord connue du public en tant que feuilleton radiophonique, diffusé de 1938 à 1947 aux postes de radio CKAC⁸ de Montréal et CHRC de Québec. Ces émissions radiophoniques, d'une durée d'un quart d'heure, étaient présentées tous les jours de la semaine à l'exception du samedi et du dimanche. Le théâtre radiophonique *Madeleine et Pierre* figure parmi les feuilletons populaires qui ont véritablement marqué le paysage radiophonique québécois à ses débuts fructueux. Entre 1933 et 1960, le radioroman est, en effet, extrêmement populaire au Québec (Legris et Pagé, 1976). À titre indicatif, rappelons qu'en 1938 le temps d'antenne dévolu au divertissement à CKAC atteint les 75 % (Durocher *et al.*, 1989 : 173). La popularité du feuilleton *Madeleine et Pierre* ne pouvait qu'encourager André Audet à présenter le conte au théâtre.

Pour réaliser l'adaptation théâtrale de 1944-1945, Audet s'entoure de plusieurs jeunes artistes, à commencer par les élèves de sa mère, Yvonne Duckett Audet, mieux connue sous le nom de madame Jean-Louis Audet. Née à Sorel en 1890, Yvonne Duckett Audet fut l'élève de Georges Landreau au Conservatoire Lassalle. Elle obtint un diplôme d'élocution française de l'Université de Montréal en 1930. Elle fut conférencière à l'*Heure provinciale*, dirigée par Édouard Montpetit et Henri Letondal (Gold, 1994). Enfin, de 1933 à 1969, elle fut directrice de l'École supérieure de diction française, un studio d'élocution et de théâtre pour enfants, situé dans le sous-sol de sa résidence, rue Saint-Hubert à Montréal.

La distribution de l'œuvre théâtrale *Madeleine et Pierre* est donc en grande partie assurée par une relève prometteuse formée chez madame Audet. On y compte : Jean-Marc Audet, Juliette Béliveau, Shirley Bruce, Rolland d'Amour, Renée David, Jean-Louis Garon, Marjolaine Hébert, Gaétan Labrèche, Micheline Loranger, Estelle Piquette, Gisèle Poitras, Louis Rolland. On aura noté la participation de jeunes comédiens comme Marjolaine Hébert et Rolland d'Amour à qui Audet n'hésite pas à confier des rôles de premier ordre. D'ailleurs, il est un fait avéré qu'André Audet a joué un rôle capital dans la formation des acteurs en début de carrière comme Lise Lasalle, Pierre Dagenais, Robert Gadouas et Monique Miller.

Madeleine et Pierre raconte l'histoire de la jeune Marguerite qui nourrit le rêve de tenir un rôle au théâtre. Le premier tableau se déroule dans une ferme habitée par une dame Saint-Amour, qu'incarne Juliette Béliveau, son fils Ti-Coune, interprété par Paulo Bruce, et sa nièce Marguerite, dont le rôle est confié à Marjolaine Hébert. Désireuse de monter sur les planches, la jeune Marguerite s'enfuit à Montréal. Elle essuie un échec et revient sanglotant à la ferme. Madame Saint-Amour, finissant par céder aux intercessions de son fils et de Zéphirin, incarné par Marc Audet, Marguerite se voit finalement confier le rôle de la reine Pamplemousse dans un petit conte intitulé « Les trois princes ».

« Les trois princes » relate les tribulations du malheureux et gourmand roi Ananas, interprété par Jean-Marc Audet, qui se meurt d'avoir trop mangé. Le sort du monarque dépend d'une eau magique qui possède des vertus médicinales capables de le sauver. Un des fils du roi, le prince Bleuét – dont le rôle est assuré par Jean-Louis Garon – part donc à la recherche de cette source inestimable. Il connaît de nombreuses péripéties qui le mènent finalement à la fontaine de Jouvence où il recueille l'eau miraculeuse. Le dénouement, on s'en doute, est heureux et moralisateur. En guise de trame musicale, Audet avait choisi un extrait du ballet *Les saisons*, op. 67 (1901) de Alexandre Glazounov (1865-1936), compositeur russe qui fut élève de Rimski-Korsakov. Il faut donc imaginer la féerie colorée de courtes sections rythmiques très contrastées et puisant à des folklores divers.

C'est précisément pour cette deuxième partie du spectacle, « Les trois princes », qu'on engage Pellan. Le peintre a le mandat de concevoir les costumes et les maquillages de tous les personnages⁹ et de concevoir les sept décors prévus : deux châteaux, un ensemble figurant le ciel, le purgatoire et l'enfer, la chambre du roi Ananas, une fontaine de Jouvence, une croisée des chemins et une place publique (« Le carcan »). Ces décors s'inscrivent de plain-pied dans l'esthétique que privilégie Pellan dans son œuvre peinte au cours de la même période et un peu avant. Les scènes intitulées « La chambre du roi Ananas » et « La croisée des chemins » sont parées de têtes vues de profil ou de face, semblables à celle du

roi Ubu, dont Pellan avait fait le portrait à la gouache en 1935. Pour les décors « Château A » et « Château B », Pellan imagine des bastilles médiévales. Les décors incluent des éléments typiques de la forteresse munie de tours, tourelles, murailles, remparts, donjons, barbacanes, créneaux et maçonnerie en encorbellement. Pellan n'hésite pas à métisser les genres architecturaux. Aussi, s'il utilise abondamment l'arc en plein cintre, il recourt également à l'arc brisé. L'espace perspectiviste traditionnel est déconstruit au profit d'un traitement architectural qui reprend à son compte plusieurs des procédés cubistes déjà explorés dans sa peinture. Les décors se caractérisent ainsi par l'usage de perspectives tronquées, d'aplats, d'une multiplicité des points de vue et d'une association structurelle des objets. Pour « La croisée des chemins », Pellan imagine deux chemins vus en aplat et conçus en négatif l'un par rapport à l'autre. À la croisée des deux voies, on retrouve un arbre majestueux d'où jaillit un feuillage abritant une dizaine de petits oiseaux fantaisistes.

Les décors s'inscrivent dans l'esthétique cubiste et dans l'esprit surréaliste qui caractérisent le travail de Pellan au cours des années 1940, soit l'élimination des détails superflus, l'usage de formes hybrides et composites ainsi qu'une prédilection pour des formes larges et généralisées (Greenberg, 1974, 1976, 1980). Bien que figuratifs, tous les éléments du décor sont stylisés et soumis à la puissance d'une palette vive et éclatante de sorte qu'ils échappent au rendu naturaliste. Décors banals et manteaux d'Arlequin sont définitivement relégués aux oubliettes. Le voile de la robe de la reine est décoré d'une grappe de pamplemousses dont la rondeur n'est pas sans rappeler la volupté des personnages féminins qui inspirent à Pellan ses grands tableaux sensuels de 1944 et 1945. La légèreté du drapé de la robe de Reine pamplemousse, mais aussi celui des robes des princesses Bleuette, Prune et Orange, devait assurément produire des effets de mouvements et de souplesse, rappelant les traits pleins, les lignes sinueuses, les corps élastiques, malléables et contorsionnés des figures féminines peintes, telles que *Nymphomanes* (v. 1945) ou *Quatre femmes* (1944-1947).

Pellan intègre des éléments résolument avant-gardistes à ses costumes. Le prince Doré est ganté de cellophane (brevetée en 1917) ; le recours à ce matériau synthétique est franchement novateur. Revolver et cartes à jouer parent le plastron de Satan. Le diable à deux têtes est, quant à lui, habillé d'un collant « anthropophage », chacune des jambes étant en effet ornée d'une immense mâchoire menaçante. La femme de Satan, cheveux courts et cigarette au bec, est vêtue d'un maillot athlétique qui épouse le corps de la comédienne. Elle incarne les idéaux de la femme moderne et sexy – ainsi que les sentiments de menace et d'anxiété qui y sont associés –, promu par la publicité particulièrement présente en milieu urbain à partir du milieu des années 1930 (Dumont *et al.*, [1982] 1992 : 260-265).

Plusieurs personnages sont coiffés d'un chapeau ou d'une couronne, fantaisiste. Le prince Coquelicot porte un masque auquel Pellan avait prévu fixer une parure de tête en

forme de fleur de coquelicot. Le prince Doré est coiffé d'un bonnet muni d'une flèche, le prince Bleuet porte un haut-de-forme surmonté d'un énorme bleuet. La reine Pamplemousse et le roi Ananas sont parés de leurs attributs respectifs : fruits voluptueux et feuilles d'ananas. Le roi Ananas est coiffé d'une touffe de feuilles jaillissant de son pourpoint, lui-même conçu comme un gros fruit oblong et écailleux. Le feuillage donne à sa majesté le panache souhaité. Soulignons que les agrumes faisaient déjà partie du vocabulaire du peintre dans les années 1930 et surtout au début des années 1940, au moment où il explore l'iconographie cubiste dans une série de natures mortes (Carani et Lefebvre, 1993 : 202), pensons par exemple à *Nature morte aux deux couteaux* de 1942. Il est intéressant de noter que ce tableau représente une scène d'atelier dévoilée par un long rideau placé à l'extrême droite. Comme au théâtre, le lever du rideau marque l'entrée du spectateur dans un espace fictif, un univers poétique. Non seulement le rideau révèle-t-il le caractère factice de la composition, mais il établit implicitement une connivence entre le travail d'élaboration conceptuelle du peintre et celui du metteur en scène. Outre l'emprunt avéré à des motifs et à des procédés cubistes, on peut donc penser que l'intégration des dispositifs scéniques dans le travail du peintre vise à projeter le spectateur dans un espace imaginaire comparable à celui du monde des tréteaux et de la féerie.

L'illustration est disponible en version imprimée seulement.

Figure 1. Micheline Loranger dans le rôle de la femme de Satan, Satan et Coquelicot. Costumes et décors d'Alfred Pellán pour la pièce de théâtre *Madeleine et Pierre* (1944). © Succession Alfred Pellán / SODRAC (2010). Photographie n&b, photographe inconnu, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Fonds André-Audet, MSS 296/013/004.

L'illustration est disponible en version imprimée seulement.

Figure 2. Marjolaine Hébert et Jean-Marc Audet incarnant la reine Pamplémousse et le roi Ananas. Costumes et décors d'Alfred Pellan pour la pièce de théâtre *Madeleine et Pierre* (1944). © Succession Alfred Pellan / SODRAC (2010). Photographie n&b, photographe inconnu, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Fonds André-Audet, MSS 296/013/004.

L'illustration est disponible en version imprimée seulement.

Figure 3. Princesse Prune et les Servantes devant le décor intitulé « Château B ». Costumes et décors d'Alfred Pellan pour la pièce de théâtre *Madeleine et Pierre* (1944). © Succession Alfred Pellan / SODRAC (2010). Photographie couleur, photographe inconnu, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Fonds André-Audet, MSS 296/013/004.

L'illustration est disponible en version imprimée seulement.

Figure 4. Décor intitulé « Fontaine de Jouvence ». Estelle Piquette dans le rôle de la princesse Bleuette. Costumes et décors d'Alfred Pellán pour la pièce de théâtre *Madeleine et Pierre* (1944). © Succession Alfred Pellán / SODRAC (2010). Photographie couleur, photographe inconnu, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Fonds André-Audet, MSS 296/013/004.

L'illustration est disponible en version imprimée seulement.

Figure 5. Décor intitulé « La croisée des chemins ». De gauche à droite : Police, Coquelicot, Prince Doré, Magicien et, en haut de la tour, l'Ange. Costumes et décors d'Alfred Pellán pour la pièce de théâtre *Madeleine et Pierre* (1944). © Succession Alfred Pellán / SODRAC (2010).

Photographie couleur, photographe inconnu, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Fonds André-Audet, MSS 296/013/004.

L'illustration est disponible en version imprimée seulement.

Figure 6. Les Servantes (au centre, Béatrice Picard). Costumes et décors d'Alfred Pellán pour la pièce de théâtre *Madeleine et Pierre* (1944). © Succession Alfred Pellán / SODRAC (2010).

Photographie n&b, photographe inconnu, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Fonds André-Audet, MSS 296/013/004.

Le soir des rois

Puisqu'ils sont mieux documentés, nous ne reprendrons pas inutilement la description détaillée des décors, des costumes et maquillages réalisés pour *Le soir des rois*. Contentons-nous d'en rappeler quelques aspects représentatifs. Tout comme dans le cas de *Madeleine et Pierre*, l'interprétation du classique shakespearien que propose Pellan s'inspire de l'esprit et de l'esthétique des tableaux qu'il produit au cours de la même période. Comme le note Nicole Clément à propos des cinq décors peints sur toile : « La composition picturale est organisée à la manière de certains tableaux du Quattrocento ; plusieurs espaces et angles de vue du dedans et du dehors. Cependant la construction des volumes et des formes par la couleur, la présentation simultanée des différentes faces de l'espace, sans ornements superflus, empruntent au cubisme ses principes de composition » (1992 : 58).

Les cinq décors réalisés ont été peints en aplat sur des toiles de grandes dimensions. Un sixième décor, non réalisé, prévoyait un dispositif qui, lui, tenait davantage compte des données de l'espace scénique. La maquette de ce décor prévoyait une structure rotative composée de six sections permettant les entrées et les sorties de scène, et dont la décoration aurait fait écho aux motifs ornementaux des costumes. Il reste qu'en général, le peintre ne suit pas de façon rigoureuse les conventions du théâtre à l'italienne et encore moins la forme circulaire ou polygonale propre à la scène élisabéthaine ; il propose plutôt un espace bidimensionnel non naturaliste. Il conçoit un théâtre pictural dans un esprit proche de celui d'un Fernand Léger et des peintres ayant travaillé aux Ballets russes, et radicalise les expériences tentées pour *Madeleine et Pierre*. En effet, Pellan pousse plus loin la déconstruction de l'espace perspectiviste entreprise en 1944. Par exemple, le décor du « Jardin d'Olivia », conçu à la manière d'une grande murale, est divisé en trois registres horizontaux, traités en aplat, où grouille un monde de plantes, de fruits et de bestioles fantastiques. Le registre inférieur est le plus sobre ; conçu dans des tons de gris et de bleu profond, il permet au spectateur de bien détacher de l'arrière-plan les personnages évoluant sur scène. Il représente un univers souterrain. La partie centrale, en vert, évoque le jardin en fleurs. Enfin, dans le registre supérieur, sur un fond de rose et de cramoisi, se détachent des motifs dont les courbes évoquent celles d'une chaîne de montagnes. Malgré la grille paysagère, les indices de profondeur se font rares au profit d'une toile de fond pensée comme un rhizome, sans hiérarchie, ouverte aux émergences, sans envers ni endroit, déterritorialisée. Toutes les scènes devant être jouées dans le palais d'Olivia furent, semble-t-il, jouées devant le jardin d'Olivia (Lieblein et Neilson, 2000).

En ce qui concerne la conception des costumes, Pellan n'hésite pas à mêler ses sources. Olivia est vêtue d'une robe à manches bouffantes ajustées aux poignets et dont la ligne accentue la finesse de la taille, sculptée par un corsage ajusté et le port d'un dessous qui donne à la jupe une certaine ampleur. Bien que le sous-vêtement ne figure pas dans la

collection du TNM, les photographies d'archives permettent de déduire qu'Olivia portait effectivement un dessous assez large, probablement un vertugadin ou une crinoline. Une chose est certaine, la ligne du vêtement suit de façon générale la mode élisabéthaine. D'ailleurs, tous les personnages appartenant à la noblesse, ainsi que leurs serviteurs, sont vêtus de costumes d'époque. En contrepartie, plusieurs détails démentent l'appartenance à la mode élisabéthaine, à commencer par l'absence de broderie fine pourtant très prisée dans le théâtre shakespearien (Linthicum, 1963 : 143-149). La couleur rose antique de la robe d'Olivia ne correspond pas aux couleurs privilégiées traditionnellement par le théâtre élisabéthain (p. 27-51). Enfin, la majorité des motifs décoratifs est plus proche du vocabulaire pictural de Pellan que de la mode élisabéthaine. Par exemple, de petits éléments verticaux ressemblant à des figures qui auraient pu surgir des tableaux de Miró sont fixés aux épaules de la robe d'Olivia. Le bonnet de Festé comporte un motif de tête et de main démembrée propre au vocabulaire surréaliste. Malvolio est, quant à lui, coiffé d'une pierre tombale, Sir André d'une pomme, Orsino d'un béret noir et argent surmonté de boules noires. Fabien porte un chapeau de feutre gris auquel sont fixés des oreilles et un doigt. Tandis que, pour Olivia, Pellan imagine un chapeau cousu dans du satin rose épousant la forme d'une petite structure à étages supportant un cœur et orné d'une voilette amovible à la manière d'un rideau de douche. Comme le note Clément (1992 : 37) les costumes des personnages comiques (Sir Tobie, Sir André, Malvolio et Festé) n'appartiennent à aucune tradition précise du costume. Pellan se permet une interprétation assez fantaisiste, voire caricaturale, de ces personnages, utilisant des rembourrures et des excroissances parfois encombrantes ; aspect qui, par ailleurs, n'est pas nécessairement contradictoire avec l'inconfort du costume très corseté de la mode élisabéthaine (Ashelford, 1983). Quant aux maquillages géométrisants, ils servent en quelque sorte à masquer le visage des comédiens. À ce sujet, lors de la reprise de la pièce en 1968, un journaliste de *La Presse* évoquera l'Opéra de Pékin et le théâtre balinaï, où les masques symbolisent des types (Dassylva, 1968a : 24).

Enfin, il est essentiel de souligner que la puissance poétique et le pouvoir d'envoûtement de la scénographie de Pellan résultent également d'une utilisation exacerbée de couleurs vives, tant pour *Madeleine et Pierre* que pour *Le soir des rois*. L'importance de la couleur et la dissolution des repères spatiaux traditionnels plongent le récit littéraire dans un monde de l'illusion, un îlot chatoyant de merveilleux rempli de spontanéité en rupture avec le réel. Comme le souligne Jean-Marc Larrue, les décors et les costumes réalisés par Pellan « marquent une nouvelle date dans l'histoire de la scénographie québécoise puisque, selon toute vraisemblance, c'est la première utilisation de décors non référentiels sur les scènes locales » (1993 : 264).

Réception critique de Pellan au théâtre, 1944-1946

Dans leur forme littéraire respective, *Madeleine et Pierre* de 1944 et *Le soir des rois* de 1946 ne revêtent pas le caractère radicalement novateur des pièces d'un Gauthier produites sur les scènes montréalaises à la même époque. Le théâtre à Montréal au cours des années 1940 est un véritable lieu d'exploration influencée par le surréalisme. Bourassa en fait la remarque : « La scène devient un lieu d'expérimentation, une scène d'une autre réalité, celle de l'inconscient dans un rapport de tous les arts au service du théâtre » (1986 : 150). En comparaison, *Le soir des rois* satisfaisait à un engouement avéré pour les chefs-d'œuvre classiques. D'ailleurs, c'est aussi le cas d'autres œuvres jouées par les Compagnons de Saint-Laurent entre 1937 et 1952, mentionnons à titre d'exemples : d'Aristophane, *La paix* ; de Molière, *Le misanthrope*, *Les fourberies*, *Les femmes savantes* ; d'Alfred de Musset, *On ne badine pas avec l'amour* ; de Racine, *Athalie*, *Andromaque*, *Britannicus* ; de Shakespeare, *Roméo et Juliette*.

La participation de Pellan y est donc pour beaucoup dans l'originalité et l'audace de *Madeleine et Pierre* et du *Soir des rois*. Aussi, l'environnement visuel qu'il crée récolte des commentaires critiques flatteurs. Dans son compte rendu de *Madeleine et Pierre*, Lucien Desbiens, journaliste attaché au journal *Le Devoir*, ne tarit pas d'éloges : « Ni aux Ballets Russes, ni à l'opérette, ni encore moins à l'opéra, on aura vu autant d'audace dans la mise en scène, autant de coloris, d'originalité et d'élégance dans les décors » (1944). Pierre Gélinas, le commentateur attaché au journal *Le Jour*, considère pour sa part que « [p]our la première fois à Montréal, nous avons vu des DÉCORS. Des décors et des costumes qui nous plongent dans un enchantement » (cité dans Clément, 1992 : 100). Quelques mois plus tard, au printemps 1945, le public montréalais aura l'occasion de revoir certaines des pièces créées par Pellan pour *Madeleine et Pierre* dans le cadre d'une exposition montée à la Galerie des arts par le Montreal Repertory Theatre en collaboration avec la Community Players' Library. Lors de cette exposition, le travail de Pellan côtoie un ensemble de conceptions visuelles réalisées par des artistes locaux, dont Charles Daudelin, André Jasmin, Joy Thompson, Robert La Palme, Jean Choquet et Hans Berends. Comme le note Herbert Whittaker, critique au journal *The Gazette*, les créations de Pellan se démarquent des autres par leur aspect plus novateur :

Mais parmi tous ces artistes celui dont les travaux attirent le plus l'attention est sans aucun doute Alfred Pellan. Ses dessins fantastiques sont absolument spectaculaires. Voilà un ensemble d'une originalité telle qu'elle coupe le souffle (cité dans Lefebvre, 1986 : 188).

Chose curieuse cependant, la critique est souvent mitigée et offre des résistances à la participation de Pellan au théâtre shakespearien. Aux yeux de plusieurs commentateurs, la relation peinture/théâtre paraît incompatible avec le récit narratif shakespearien. Le travail

d'intégration qu'on avait jugé « spectaculaire » et « original » en 1944-1945 semble échouer en 1946. Par exemple, Éloi de Grandmont, dans le journal *Le Jour*, parle d'un « combat Pellan-Shakespeare dans *Le soir des rois* » (cité dans Lefebvre, 1986 : 188). Le titre du compte rendu rédigé par Robert Ayre pour la revue *Canadian Art* est éloquent : « Pellan versus the Bard » (cité dans Lefebvre, 1986 : 188). Lucienne Boucher, dans la revue *Américaine française*, tranche résolument, ne voyant dans l'apport de Pellan qu'« une outrance des costumes, des maquillages burlesques et des oripeaux indescritibles » (cité dans Lefebvre, 1986 : 188). Le père Legault écrit à propos de la scénographie de Pellan : « Pellan peintre a nui au Pellan décorateur [...] sa fantaisie a dépassé les bornes du décor fonctionnel » (1946 : 7). On peut présumer que c'était là une position que défendait encore le père Legault, même avec le recul, car il ne jugera pas nécessaire d'inclure *Le soir des rois* dans la liste des meilleurs moments des Compagnons de Saint-Laurent qu'il dresse quelque trente ans plus tard (1976 : 260).

L'affranchissement dont avait fait preuve Pellan par rapport aux décors référentiels – pourtant apprécié dans la scénographie de *Madeleine et Pierre* – détonne pour *Le soir des rois* de 1946. Que motivait ce refroidissement de la part d'un milieu qui avait pourtant acclamé l'avant-gardisme de Pellan au théâtre à peine deux ans plus tôt ?

Plusieurs raisons expliquent cet accueil équivoque. La présentation de la pièce shakespeareenne par les Compagnons de Saint-Laurent s'inscrit dans le projet de rénovation du théâtre du père Legault. En 1946, les Compagnons sont à l'apogée de leur gloire ; le père Legault joue alors un rôle majeur dans la diffusion d'un répertoire classique auprès du public québécois. Dans un contexte où le théâtre est perçu comme un « passe-temps superficiel », un milieu « trivial » où évoluent des comédiens « aux mœurs dépravées », le père Legault apprivoise le public avec des chefs-d'œuvre classiques et tente de réhabiliter « la profession du comédien et du comédien lui-même » (Dassylva, 1968a). Le père Legault entreprend de changer l'image du comédien, trop souvent associée au culte du vedettariat. Dans un esprit de collégialité et de communauté typique des conventions moyenâgeuses, les Compagnons de Saint-Laurent se soumettent à un entraînement rigoureux, voire sévère, et rigide où l'anonymat apparaît comme le gardien des bonnes mœurs. En ce qui concerne les décors, le père Legault préconise des moyens antiréalistes – que la proposition de Pellan aurait pu satisfaire – et se déclare en faveur de la sobriété. Sa vision de la mise en scène s'inspire largement de celle d'un Michel Saint-Denis (le neveu de Copeau), un adversaire féru d'un espace, de costumes et de décors chargés (Caron, 1978 : 43).

D'une part, la scénographie très éclatante, stylisée, et donc « signée » de Pellan, contredit assurément le parti pris pour la sobriété et surtout pour l'anonymat auquel souscrivent les Compagnons de Saint-Laurent. D'autre part, la dimension festive de

l'esthétique pellanienne pouvait être étroitement rabattue sur le terrain du spectacle de « divertissement », du « burlesque », un aspect duquel les Compagnons tiennent absolument à se démarquer. D'ailleurs, étonnamment, c'est ce qu'on reproche à la production du TNM, produite en 1968. En effet, lorsque le TNM, sous la direction de Roux, reprend *La nuit des rois* avec les décors de Pellan, la critique demeure partagée. À la suite d'une visite d'atelier, Martial Dassylva, le critique attaché à *La Presse*, souligne l'inventivité du peintre : « Quand on converse avec Pellan, on a le sentiment qu'il est à l'abri des conversations faciles, ou plutôt que ces catégories n'ont aucune prise sur lui, parce que finalement il ne fait confiance qu'aux ressources de son imagination » (1968b : 27). Toutefois, après avoir vu la pièce, il considère que « les couleurs bouchent la vue [...] l'abstrait aboutissant à une dangereuse désincarnation de l'univers shakespearien » (1968c : 24). Dassylva critique assez sévèrement la production du TNM. Dans son deuxième compte rendu, celui du 21 décembre, il juge la musique de Gabriel Charpentier « informe », la mise en scène de Roux « pauvre », la scène du théâtre Port-Royal trop grande, le jeu d'Albert Millaire teinté de « maniérisme » inopportun. Pur « divertissement », la pièce glisse de façon excessive vers le genre de la *commedia dell'arte*. À propos de Pellan, il affirme : « Il ne serait pas impossible que les décors, costumes et maquillage de Pellan prolongent la comédie de Shakespeare et lui apportent une nouvelle dimension, même si le travail de Pellan dans ce cas précis paraît un peu gratuit, la traduction plastique étant à mon point de vue quelque peu éloignée de l'esprit et la lettre de *La nuit des rois* » (1968c : 24). Jean Basile, dans *Le Devoir*, abonde dans le même sens et déplore « les grattements de la partition de Gabriel Charpentier », un « mauvais éclairage », une régie « inefficace » qui aboutit à une trop grande insistance sur « l'action seconde qui est d'essence comique ». À cela, il ajoute : « Les toiles de fond et les costumes de Pellan, aussi admirables soient-ils intrinsèquement [...] ne rendent pas les ambiguïtés de l'œuvre » (1968). On retrouve les mêmes éloges, quant à l'originalité, et les mêmes réserves, quant au manque de respect de la complexité de l'écriture, sous la plume d'un Jean Garon ou d'un Georges-Henri d'Auteuil, S.J. (1969). Ce dernier reproche au metteur en scène et au décorateur d'avoir privilégié démesurément l'intrigue bouffonne et triviale au détriment de l'intrigue amoureuse et sentimentale. De façon presque unanime, on considère la mise en scène et le jeu des comédiens comme étant inefficaces à exprimer les différents niveaux de signification de l'intrigue ; dans cette perspective, la plupart des commentateurs s'entendent pour dire que les propositions plastiques de Pellan contribuent à la mise en valeur du côté burlesque de l'histoire au détriment du propos plus grave sur l'amour.

C'est dire que certaines dimensions intéressantes du travail de Pellan échappent à plusieurs critiques, tant en 1946 qu'en 1968. À la défense de l'interprétation pellanienne, on peut établir une parenté d'esprit entre ses choix esthétiques et le théâtre shakespearien.

Après tout, le « Jardin d'Olivia » s'apparente aux mythes idylliques entourant le *greenwood* tel qu'on le retrouve dans la littérature élisabéthaine. Dans *Le paysage et la mémoire*, Simon Schama montre que dans *Macbeth*, par exemple, le *greenwood* incarne, avant tout, un monde de découverte de la vérité, de l'amour et de la liberté (1999 : 163-165). Or le vocabulaire formel de Pellan, sa prédilection pour les formes rondes et sensuelles, pour un monde grouillant et multidirectionnel, évoque certainement l'amour et la liberté. Les motifs de damiers et les formes géométriques de l'ornementation des costumes de Pellan rappellent les figures d'un jeu de cartes, ce que plusieurs commentateurs ont relevé. Cependant, aucun n'a associé l'image double, renversée et opposée des rois, reines et valets du jeu de cartes aux principes shakespeariens de l'ambivalence et de la double intrigue. Tout comme l'écriture shakespearienne, le vocabulaire de Pellan mêle la méditation, la poésie et l'évocation réaliste, et invite à l'interprétation symbolique tout en résistant aux tentations d'élucidation. L'esprit impudique, troublant, voire provocateur, les différents degrés de spectacle et les procédés de mise en abyme ne sont pas du tout étrangers aux principes shakespeariens. À un univers affranchi des conventions correspond certainement l'effort d'émancipation dont témoigne la scénographie de Pellan. C'est vraisemblablement ce qui est visé par l'artiste lorsqu'il avoue : « Je pense toujours que Shakespeare aurait bien aimé voir sa *Nuit des rois* telle que je l'ai imaginée » (cité dans Robert, 1963 : 47). La critique anglophone, en 1968, aura été plus sensible à cette connivence Pellan-Shakespeare. Dans le journal *The Montreal Star*, Lawrence Sabbath ne tarit pas d'éloges et Zelda Heller, qui déplore la fade traduction en français, célèbre « l'ingéniosité » et la « complexité » des costumes de Pellan (1968)¹⁰. Dans *The Gazette*, Don Kilgour loue le travail d'actualisation que représente la scénographie de Pellan et applaudit l'efficacité des décors « abstraits et suggestifs » qu'il interprète comme une version moderne de l'île magique de Prospéro, duc de Milan, imaginée par Shakespeare dans *La tempête* (*The Tempest*, 1611). Par conséquent, il n'hésite pas à qualifier la scénographie de géniale et d'extraordinaire, et considère que les maquillages permettent d'exprimer efficacement la nature particulière de chaque personnage (Kilgour, 1968)¹¹.

Enfin, pour bien nuancer les ambivalences de la critique entre 1944 et 1946, il faut sans doute tenir compte d'un autre facteur propre au dispositif formel et qui évoque l'idée de travestissement qu'on retrouve également dans l'écriture shakespearienne. Revenons sur la logique d'hybridation et de compression que met en œuvre le travail de Pellan au théâtre. On reconnaît généralement que les associations insolites qui caractérisent le travail pictural de Pellan, surtout à partir de la seconde moitié des années 1940, sont largement puisées au sein de l'imagerie et de la poésie surréalistes. Comme nous l'avons vu, c'est aussi le cas du travail de Pellan au théâtre. Toutefois, cette référence n'exclut pas d'autres croisements. On aurait sans doute raison de penser que les jeux de « déplacements » et les « formes de morcellement » sont également proches de l'esprit dada (Saint-Martin, 1987).

Et en effet, sous l'angle du décroissement et de l'interdisciplinarité, on peut aisément rapprocher Pellan de Dada. Mais encore, au-delà du décroissement, il nous semble que ce qui est à l'œuvre chez Pellan au théâtre est une certaine logique « d'intermédialité ». L'intermédialité n'est pas un concept nouveau ; les analyses concernant les relations entre les arts et les médias pullulent tout au long du XX^e siècle. La fin des années 1980, tout particulièrement, a été marquée par un nombre important de publications sur l'intermédialité. Des chercheurs allemands comme Jürgen Müller, Joachim Paech, Franz Josef Albersmeier, Jörg Helbig et Karl Prümm ont tenté de saisir les croisements entre les arts et les médias. Christopher Balme a identifié trois formes d'intermédialité. La première renvoie à la transposition des sujets d'un médium à un autre médium. La deuxième est une forme spécifique d'intertextualité et la troisième concerne la re-création de conventions esthétiques d'un médium à partir d'un médium différent (Balme, 2001 : 154-156). Nous entendons ici la notion d'intermédialité dans son sens large, en tant que jonction et combinaisons de différents systèmes de signes qui modifient le rapport de sens et produisent des formes esthétiques nouvelles (Despoix et Spielmann, 2005 : 10).

Nous avons vu que la scénographie de Pellan produit des effets de déterritorialisation ainsi que de compression de l'espace et du temps dans lesquels le récit narratif se retrouve en quelque sorte transporté dans un nouveau degré de spectacle. Un degré de spectacle jugé brillant pour *Madeleine et Pierre* et, curieusement, malvenu pour *Le soir des rois*. Or on se souviendra que la pièce *Madeleine et Pierre* avait d'abord été conçue pour la radio. Comme l'expliquent Renée Legris et Pierre Pagé, la rapidité de l'action et le mouvement dramatique sont accélérés à la radio ; ils deviennent même des qualités essentielles du théâtre radiophonique. Pour éviter la confusion et permettre à l'action de se développer en profondeur, il existe des conditions au théâtre radiophonique :

Les dialogues doivent fournir les renseignements d'ordre visuel nécessaires à la compréhension de l'action dramatique ou des personnages, sans devenir des hors-d'œuvre et en évitant l'énumération au début de la pièce. De plus, pour maintenir l'intérêt de l'auditeur, il est nécessaire de combler l'absence de gestes et de déplacements des personnages à la radio. Les silences sont des signes inquiétants, s'ils se prolongent (Legris et Pagé, 1976 : 297).

Délibérément ou non, la scénographie privilégiée par Pellan emprunte cet aspect spécifique aux dispositifs du feuilleton radiophonique. N'est-ce pas en effet cette logique du comble, du débordement et de l'envahissement qui est poursuivie dans la scénographie de Pellan ? Parce qu'il recourt à une logique structurale semblable à celle du feuilleton radiophonique, le peintre au théâtre pratique une forme d'intertextualité, voire d'intermédialité. Dans cette perspective, la conception des décors et costumes de Pellan pour *Madeleine et Pierre* pouvait donc être ressentie, dès 1944, comme une transposition heureuse des dispositifs de production spécifiques au théâtre radiophonique. Cette affinité

structurale avec les dispositifs propres au feuilleton radiophonique ne pouvait que prédisposer avantageusement un public fidèle à la radio. Les habitudes d'écoute à la radio avaient vraisemblablement créé des conditions favorables à la réception des « raccourcis » expérimentés par Pellan au théâtre pour « Les trois princes », ce qui n'était pas nécessairement le cas pour *Le soir des rois*. Et de fait, pour les commentateurs de l'époque, la compression des espaces scénique et pictural aboutit, dans ce cas-ci, au gommage de la puissance d'évocation du récit shakespearien. À ce sujet, rappelons que le père Legault endosse les écrits de Jean Béraud, dont il avait pris connaissance lors de son séjour en Europe, lequel commente en ces mots l'influence de la radio et la séduction du spectaculaire : « Tout ce que je demande, c'est que l'on fasse de la radio à la radio et du théâtre au théâtre. L'art dramatique n'a pas à devenir tributaire d'une machine » (1946 : 48).

Conclusion

Dans un premier temps, cet essai voulait tenter de combler une documentation lacunaire concernant le travail de Pellan au théâtre en 1944 au moment où il conçoit la scénographie des « Trois princes », deuxième partie du spectacle *Madeleine et Pierre*. Ces décors de Pellan figurent parmi les premières scénographies non référentielles et, à ce titre, marquent l'avènement de la modernité sur la scène théâtrale au Québec. Comme c'est le cas pour *Le soir des rois*, l'analyse des décors et des costumes des « Trois princes » montre que le travail de Pellan au théâtre entretient une relation étroite avec son œuvre peinte. Les motifs empruntés à l'univers de la scène se retrouvent de façon récurrente dans les tableaux. Inversement, le peintre conçoit ses décors de théâtre un peu comme des tableaux agrandis. Aussi Pellan recourt-il aux procédés cubistes et à l'esprit surréaliste qu'il exploite dans ses tableaux de la même époque. Dans un deuxième temps, nous avons tenté d'expliquer l'attitude contradictoire de la critique qui, rappelons-le, s'avère remarquablement enthousiaste lors de la représentation au théâtre de *Madeleine et Pierre* en 1944-1945, mais réticente à suivre Pellan dans ses expérimentations de 1946 (une attitude qui perdure en 1968). Plusieurs facteurs peuvent expliquer ce changement d'attitude. D'emblée, la nature fantaisiste du récit narratif lui-même, soit le monde féérique imaginé par Audet pour les enfants, se prête facilement au caractère anticonformiste et éclatant de l'esthétique de Pellan tandis que l'esprit d'abnégation qui anime la troupe du père Legault, en 1946, s'inscrit en opposition avec la proposition très personnalisée de Pellan. Illusoirement, le caractère festif de la palette de l'artiste défie les efforts des Compagnons à départager le théâtre sérieux et professionnel du pur spectacle de divertissement baladin. Par conséquent, le vocabulaire de Pellan paraît inopérant quand il s'agit de traduire la dimension plus tragique et complexe de l'intrigue shakespearienne. Cela explique le fait que la parenté d'esprit entre certains procédés mis en œuvre par Pellan et les principes d'écriture de Shakespeare échappent

presque totalement à la critique. Finalement, la compression du récit narratif dans un espace spatio-temporel plein correspond, à certains égards, aux exigences qu'impose le feuilleton radiophonique. Sciemment ou non, Pellan intègre à sa pratique de scénographe des dispositifs formels qui rappellent des aspects primordiaux du feuilleton radiophonique. Or aux yeux d'un public accoutumé aux effets de saturation de la radio, les effets de « travestissement » de Pellan ne sont pas ressentis comme une rupture inadaptée au récit narratif de *Madeleine et Pierre*. Au contraire, « l'intermédialité » à l'œuvre dans « Les trois princes » contribue à garantir le succès de la scénographie imaginée par Pellan alors que la peur de la dérive vers le spectaculaire et le divertissement, ainsi que les exigences concernant l'anonymat, la sobriété et la subordination du décor au texte, empêchent la critique de reconnaître certaines affinités de principes entre l'esthétique pellanienne et le théâtre shakespearien.

Certaines personnes m'ont offert une aide généreuse lors de la recherche qui a mené à la rédaction de cet essai. J'aimerais remercier tout particulièrement Madeleine Pellan, qui m'a donné accès à ses archives privées et m'a rencontrée à plusieurs reprises ; Pierre Wilson, directeur du Musée des maîtres et artisans du Québec ; France Ouellet, adjointe à la production au Théâtre du Nouveau Monde ; et Marielle Lavertu, archiviste à Bibliothèque et Archives nationales du Québec. J'aimerais également remercier les deux lecteurs anonymes pour leurs commentaires judicieux.

Notes

1. *Madeleine et Pierre* fut présentée au Monument-National du 27 au 31 décembre 1944 puis du 3 au 7 ainsi que le 13 janvier 1945. La grande soirée de gala a eu lieu le 4 janvier 1945.
2. Né à Montréal en 1914, André Audet fait d'abord des études de droit puis se dirige vers l'écriture. Il met en scène la première pièce de Paul Claudel présentée à Montréal, *L'annonce faite à Marie*. Parallèlement à *Madeleine et Pierre*, il écrit et réalise à CKAC la série *Les mémoires du docteur Lambert* (1939-1946). À partir de la fin des années 1940, et ce, jusqu'à sa mort en janvier 1952, il écrit des séries pour Radio-Canada, dont *Le vieux clocher*, *Le ciel par-dessus les toits* (1939-1949) ; de 1949 à 1952 : *Les plus beaux contes et les plus belles légendes du monde* – qui lui vaut le First Canadian Radio Award –, *Le pauvre Mayako*, *La nouvelle maîtresse*, *Les joyeux troubadours* et *Paul et Virginie*. Outre *Madeleine et Pierre*, on doit à Audet la rédaction de plusieurs textes destinés aux enfants. Il a écrit notamment des comédies musicales : *Hansel et Gretel*, *Trois petits cochons* et *Robinson Crusoë*. Il fut également responsable de la création d'un théâtre de grandes marionnettes à fils qu'il réalise en collaboration avec Jacques Pelletier et la costumière Marie-Laure Cabana. En 1951, quelques mois avant son décès, on lui confiera le mandat de chef réalisateur des émissions pour enfants à la nouvelle

télévision de Radio-Canada. Enfin, mentionnons que la femme de André Audet, Andrée Hogue, a participé à la conception et à la réalisation de plusieurs projets radiophoniques de Audet. Elle devint ainsi la première femme réalisatrice à la télévision de Radio-Canada. Ces informations proviennent de la description du Fonds André-Audet, Bibliothèque et Archives nationales du Québec (MSS296).

3. La troupe Les Compagnons de Saint-Laurent fut fondée en 1937 par le père Émile Legault avec l'ambition avouée de moderniser le théâtre dans un « esprit de foi pour la louange de Dieu », de renouveler le répertoire et la mise en scène en accordant préséance à la poésie (Legault, 1976 : 254).

4. Pièce en cinq actes présentée par les Compagnons de Saint-Laurent sur la scène du Gesù à Montréal les 21, 22, 23, 28, 29 et 30 mars 1946 ainsi que du 4 au 6 avril 1946.

5. La pièce fut présentée du 15 décembre 1967 au 19 janvier 1968.

6. Pellan ajoute des accessoires et quelques costumes pour les figurants. Il modifie quelque peu le dessin des toiles des décors (Clément, 1992 : 11).

7. Musée d'art contemporain de Montréal, 1969 ; École des arts visuels de l'Université Laval, 1970 ; Centre culturel canadien à Paris, 1971 ; le Musée des beaux-arts de Montréal, la Galerie nationale du Canada et le Musée du Québec présentent conjointement une grande rétrospective Pellan en 1972-1973 (seize costumes de *La nuit des rois* y sont montrés). Depuis 1972, quelques costumes ainsi que certaines esquisses ont été exposés ponctuellement au Musée du Québec, au Musée Marsil et au Théâtre du Nouveau Monde, au Centre d'exposition de Val-David, entre autres. En 1988, la Maison Hamel-Bruneau à Sainte-Foy présente l'exposition *Pellan/Shakespeare, Le peintre devenu scénographe* en collaboration avec le Théâtre du Nouveau Monde.

8. Inventée au tournant du siècle, la radio commence à se répandre après la Première Guerre mondiale. La Commission canadienne de la radiodiffusion (CCR) est créée en 1932. La CCR devient Radio-Canada quatre ans plus tard, témoignant du rôle de l'État dans la réglementation de la radiodiffusion à l'échelle du pays. En 1945, Radio-Canada et CKAC, une station privée fondée par *La Presse* en 1922, sont les deux principaux diffuseurs dans la province.

9. Roi Ananas, reine Pamplemousse, prince Coquelicot, prince Doré, prince Citron, princesse Opale, prince Bleuet, princesse Bleurette, princesse Prune, princesse Orange, le Magicien, le Pauvre, l'Ange, femme de Satan, Satan, Belzébuth, Diables, Noisette, Les trois Ombres, la Justice, le Médecin, les Servantes, Policier, le Docteur.

10. « [...] *there are such complexities and such ingenuities [...]* » (Nous traduisons).

11. « *Every effort has been made by the director (Jean-Louis Roux, who also did the translation) and the costume and set designer (Alfred Pellan) to take the play out of its historical setting and relocate it in one pure fiction – a modern equivalent of Prospero's Island. Much of the effect is due to what can only be called genius on the part of Alfred Pellan. His sets are abstract in the extreme, but they are so without any of the brittleness or heaviness that so often destroy the effect of an abstract set. They are merely hugely suggestive* » (Nous traduisons).

Bibliographie

- ASHELFORD, Jane (1983). *A Visual History of Costume: The Sixteenth Century*, Londres, Batsford ; New York, Drama Book Publishers.
- BALME, Christopher ([1999] 2001). *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin, Erich Schmidt.
- BASILE, Jean (1968). « Théâtre : au TNM, ce n'est plus une question de pièce mais de politique », *Le Devoir*, 17 décembre.
- BEAUCHAMP, Hélène, et Gilbert DAVID (dir.) (2003). *Théâtres québécois et canadiens-français : trajectoires et territoires*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec.
- BÉRAUD, Jean, Léon FRANQUE, et Marcel VALOIS (1946). *Variations sur trois thèmes : le théâtre, le cinéma, la musique*, Montréal, Les éditions Fernand Pilon.
- BOURASSA, André-G. (1986). « Scène québécoise et modernité », dans Yvan Lamonde et Esther Trépanier, *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Montréal, IQRC, p. 139-172.
- BOURASSA, André G., et Jean-Marc LARRUE (1993). *Les nuits de la « Main » : cent ans de spectacles sur le boulevard Saint-Laurent (1891-1991)*, Montréal, VLB éditeur.
- CARANI, Marie, et Germain LEFEBVRE (1993). *Alfred Pellan*, Musée du Québec, Musée d'art contemporain de Montréal, Les publications du Québec.
- CARON, Anne (1978). *Le père Legault et le théâtre au Québec*, Montréal, Fides.
- CLÉMENT, Nicole (1992). *Alfred Pellan et le soir des rois : analyse de l'œuvre scénique*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal.
- DASSYLVA, Martial (1968a). « Nuit des rois au TNM ou l'épiphanie de Pellan », *La Presse*, Montréal, 14 décembre, p. 24.
- DASSYLVA, Martial (1968b). « Oui-da, c'est du Shakespeare », *La Presse*, 16 décembre, p. 27.
- DASSYLVA, Martial (1968c). « Shakespeare et la peinture n'ont pas fait bon ménage », *La Presse*, 21 décembre, p. 24.
- DASSYLVA, Martial (1975). *Un théâtre en effervescence : critiques et chroniques 1965-1972*, Montréal, Les Éditions La Presse.
- D'AUTEUIL, Georges-Henri S.J. (1969). « La nuit des rois », *Relations*, n° 335 (février), p. 56-57.
- DESBIENS, Lucien (1944). « Madeleine et Pierre 44 », *Le Devoir*, 30 décembre.
- DESPOIX, Philippe, et Yvonne SPIELMANN (2005). « Remédier/Remediation : présentation », *Intermédiétés*, n° 6, p. 9-13.
- DUMONT, Micheline, et al. ([1982] 1992). *L'histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles*, Montréal, Éditions Le Jour.
- DUROCHER, René, et al. (1989). *Histoire du Québec contemporain*, t. II, *Le Québec depuis 1930*, Montréal, Boréal.
- GAUDREAU, André, Germain LACASSE, et Jean-Pierre SIROIS-TRAHAN (1996). *Au pays des ennemis du cinéma*, Cap-Saint-Ignace, Nuit blanche éditeur.

- GOLD, Muriel (1994). « Le Petit-Monde de Madame Audet (1933-1969) », *L'Annuaire théâtral*, n° 16, p. 165-193.
- GREENBERG, Reesa (1974). « Surrealism and Pellan : l'Amour fou », *The Journal of Canadian Art History = Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 1, n° 2, p. 1-11.
- GREENBERG, Reesa (1976). « Surrealist Traits in the Heads of Alfred Pellan », *The Journal of Canadian Art History = Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 3, n° 1-2, p. 55-72.
- GREENBERG, Reesa (1980). *Les dessins d'Alfred Pellan*, Ottawa, Galerie nationale du Canada.
- HELLER, Zelda (1968). « Poetry was Lost in Transit », *The Montreal Star*, 16 décembre.
- JASMIN-BÉLISLE, Hélène (1986). *Le père Legault et ses Compagnons de Saint-Laurent : une petite histoire*, Montréal, Leméac.
- KILGOUR, Don (1968). « TNM's *Nuit des rois* opens at Port Royal », *The Gazette*, 16 décembre.
- LARRUE, Jean-Marc (1993). *Le monument inattendu*, Montréal, HMH.
- LEFEBVRE, Germain (1986). *Pellan, sa vie, son art, son temps*, La Prairie, Éditions Marcel Broquet.
- LEGAULT, Émile (1946). « Bilan de deux spectacles », *Les Cahiers des Compagnons*, vol. II, n° 2 (avril-mai), p. 7.
- LEGAULT, Émile (1976). « Quelques notes sur les Compagnons de Saint-Laurent (1937-1952) », dans Paul Wyczynski, Bernard Julien et Hélène Beauchamp-Rank, *Le théâtre canadien-français*, Montréal, Fides, p. 249-266.
- LEGRIS, Renée, et Pierre PAGÉ (1976). « Le théâtre à la radio et à la télévision au Québec », dans Paul Wyczynski, Bernard Julien et Hélène Beauchamp-Rank, *Le théâtre canadien-français*, Montréal, Fides, p. 291-318.
- LIEBLEIN, Leanore, et Patrick NEILSON (2000). « Alfred Pellan, *Twelfth Night* and the Modernist Shakespeare », *Shakespeare Yearbook*, vol. 11, p. 389-422.
- LINTHICUM, M. Channing (1963). *Costume in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries*, New York, Russell and Russell.
- ROBERT, Guy (1963). *Pellan, sa vie et son œuvre*, Montréal, Éditions du centre de pédagogie et de psychologie.
- SAINT-MARTIN, Fernande (1987). « Réflexion sur l'énigme Pellan », *Vie des Arts*, n° 126 (mars), p. 24-31.
- SCHAMA, Simon (1999). *Le paysage et la mémoire*, Paris, Seuil.
- STAROBINSKI, Jean (1976). *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Les sentiers de la création ; Paris, Flammarion.

Marie-Aude Hemmerlé
Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle

Figures du double dans *e* de Daniel Danis

Le motif du double tient depuis toujours une place singulière dans le paysage dramaturgique québécois, trouvant même un essor accru à compter des années 1980¹. À première vue, cela semble avant tout relié à un questionnement sur le personnage. Si on s'appuie sur des pièces telles *Albertine, en cinq temps* de Michel Tremblay ou *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* de Normand Chaurette², le dédoublement du personnage se déploie, d'une part, dans une perspective d'investigation dramatique du personnage, de la mise à découvert de sa complexité interne et, d'autre part, dans sa relation à l'autre. Le dédoublement s'avère un artifice visant à mettre en évidence les déchirements du personnage, ainsi que la dualité découlant de l'irréductibilité de l'un à l'autre : deux personnes ne pouvant être une seule et même personne.

Avec *e*, le « roman-dit » de Daniel Danis, s'ouvre un objet théâtral entièrement traversé par le motif du double, dépassant la simple thématique pour devenir un mode générateur de la composition du drame. Il ne s'agit plus seulement de dédoublement du personnage ou de multiplication des lieux et des actions, mais d'une présence diffuse qui permet d'entrer dans l'œuvre et peut-être de saisir une part de sa complexité et des interrogations qu'elle suscite. Pour le dramaturge, le double semble être un médium qui lui permet d'interroger la théâtralité à l'œuvre dans cette pièce. Non seulement cela questionne-t-il le personnage, le cadre spatio-temporel, mais surtout, le double apparaît comme la tentative de mettre en place un autre regard. Le double donne à voir les différentes strates du réel, du rêve, du fantasme, du présent, du passé, de l'avenir qui se superposeraient dans un effet de verticalité plutôt que d'horizontalité, pour reprendre le

vocabulaire de l'auteur. Il ne s'agit pas de profondeur de champ, de développement chronologique, mais d'un empilement et d'une imbrication, strate par strate.

Afin de donner à voir, à notre tour, ce travail architectural, nous avons choisi de nous arrêter sur la structure, la question des genres et le personnage de J'il. Ces trois points apparaissent comme trois angles de vue, trois hypothèses de lecture qui, dans leurs compositions et l'entrelacs des références, participent au même titre que d'autres éléments à lire la pièce sous le sceau de ce motif.

La structure

La pièce de Danis se construit autour d'un cadre visuel avec des emprunts lexicaux et formels à l'art pictural. Elle fait se rencontrer le visuel et l'écrit.

Plasticien, Danis architecture le récit de sa pièce en image, déclinant le champ lexical de la peinture et de la photographie, voire du cinéma. À travers l'organisation et en donnant à chaque scène le titre d'une forme picturale, l'auteur active un réseau de sens qui se donne à voir essentiellement dans la matérialité du texte, de manière subjective, comme des propositions de lecture. Les différentes références à l'art pictural renvoient à des formes précises souvent très codifiées dont la composition répond à des règles strictes, fléchissant le signifié – donnant des indications et des orientations sur ce qui va nous être montré. Je ne m'arrêterai que sur quelques-unes de ces formes qui me semblent être des variantes significatives du motif du double tout en souscrivant aux prérogatives de lecture préconisées par Danis.

Auparavant, j'ajouterai que dans l'étude préalable des formes picturales, on constate une dichotomie entre les scènes proposant un éclairage externe, c'est-à-dire avec un point de vue *a priori* extérieur, et les scènes proposant au contraire un engagement du regard ou de la parole, autrement dit un point de vue subjectif ou tout au moins interne. Afin de montrer le dialogue que génère cette séparation, l'analyse maintient ces entités distinctes. Les titres renvoyant à un éclairage externe sont : Fresque, Tableau, Miniature, Diptyque, *Tableau noir de craie* et *Poudre de fusain et cire sur papier vélin*. Quant aux titres figurant un éclairage interne, on relève : Bas-relief, *Camera obscura* et Diorama.

La fresque, tout d'abord, vaste peinture, présente à toutes les époques et partout dans le monde, possède une portée universelle et intemporelle. Il s'agit presque toujours de peintures traduisant une vision d'ensemble du monde, d'une religion, d'une histoire de l'humanité. Elle se caractérise donc par son étendue et sa dimension narrative.

Dans *e*³, deux fresques encadrent le récit de Danis. La première apparaît comme une introduction de la pièce, elle évoque l'arrivée d'un peuple sur une terre nouvelle, chassé par la guerre, la mort, et contraint à l'exil. Scène de la naissance de J'il, héros de la pièce, elle pose les fondements de l'histoire, celle d'un homme et celle d'un peuple. Dès la première réplique, nous sommes confrontés à un récit des origines, plongeant au cœur d'une fable qui s'énonce comme création : « Dis ce que vois./ Voici que le monde surgit au moment où l'effroyable me provoque à le voir./ Essoufflé, un convoi d'humains lourdement chargés de bagages arrive sur le dessus d'une montagne. Une femme prête à accoucher, soutenu par deux hommes, s'arrête pour respirer » (*e* : 15). La parole est initiée, le décor est planté, l'histoire peut commencer.

La seconde fresque constitue l'avant-dernier tableau de la pièce, mais elle peut être considérée comme la fin de l'histoire, le tableau suivant étant une ouverture à un autre monde, à un autre temps. *Fresque II* répond à la fresque initiale. Elle retrace l'ultime duel de la guerre des pères et la mort du père de J'il, le lecteur/spectateur assiste à la fin d'un monde et à la naissance de Soleil, la didascalienne – narratrice et dépositaire de l'histoire – par sa nomination. C'est aussi le moment de la transfiguration de J'il à travers le sacrifice de sa femme et de ses enfants, il se « déploie/ nouveau et ancien » (*e* : 116), il est en paix avec le « corps de [son] Mond » (*e* : 108). L'histoire se clôt, mettant fin à chaque élément, les uns après les autres. Tout comme en peinture, les fresques possèdent une certaine étendue du point de vue de la narration. Elles mettent en scène la plupart des protagonistes, permettant à l'auteur d'orchestrer les relations entre les personnages.

Par ailleurs, au milieu de la pièce, à sa césure, on remarque un diptyque désignant le *Tableau M*, lettre miroir, lettre qui se réfléchit. Le diptyque, comme son nom l'indique, désigne un tableau (ou une œuvre littéraire) en deux parties qui présente soit une chronologie (avant/après), soit deux visions de la même scène (deux points de vue), ou deux histoires parallèles différentes mais liées par une causalité.

Dans *e*, l'organisation de la scène relève bien d'une structure binaire. Elle se déroule en deux temps : l'enlèvement de Romane et la blessure de J'il soignée par Romane. Elle se concentre sur ces deux personnages. La scène correspond aussi au moment où la pièce se féminise, ce qui ne veut pas dire que les personnages féminins étaient absents ; la Dodue Doyenne présente dès la *Fresque I*, par exemple, s'apparente à une figure maternelle. En effet, parce que le diptyque annonce l'amour, l'union entre J'il et Romane, entre la langue et l'écrit, entre le roman et le dit, le sacré et le profane, on peut dire que le roman-dit se féminise. En d'autres termes, le personnage de Romane Languanière personnifie la naissance de la langue : remontant aux origines, elle incarne le passage du latin à la langue vulgaire, le français.

De plus, cette scène joue également un rôle pivot en faisant écho aux scènes *Tableau noir de craie* et *Poudre de fusain et cire sur papier vélin*. La libération de Romane, relatée dans la scène *Poudre de fusain et cire sur papier vélin*, évoque l'enfermement de J'il à la maison de redressement (*Tableau noir de craie*). Le diptyque nous introduit dans le monde « rêvique⁴ » de J'il : celui d'une jeune femme enfermée dans une tour, ce « e » en surimpression sur le visage, ce « e » qu'il a appris à lire et à écrire, ce « e » frappé sur sa chaussure gauche volée par les juvéniles.

Le *Tableau noir de craie* est la séquence dans laquelle J'il, emprisonné dans « la blanche prison » (e : 37), subit l'humiliation des viols répétés et apprend à écrire. Point de pathos, juste l'indication de ce noir et de ce blanc venant rythmer la scène et qui sont plus évocateurs que tout autre descriptif. Le temps passé à la cadence des sordides rendez-vous avec les juvéniles se découpe en « Et se passe : Blanc⁵ », à l'image de flashes qui accéléreraient le temps, dans un effet de montage, à mesure de la maturation de J'il, une maturation qui se fait à son insu, puisqu'il apprend à écrire malgré lui. Héros et victime, acquisition et perte, voilà ce que le noir et le blanc pourraient induire dans leur dualité. L'outrage apparaît telle une décoloration de l'être, le blanc soulignant la sélection qu'opère la mémoire, ainsi que la noirceur des événements. Dans une perspective plus ludique, cette coloration rappelle aussi le tableau d'apprentissage.

Dans *Poudre de fusain et cire sur papier vélin*, Romane retrouve le « e » perdu, il devient le premier mot de cette femme encore inconnue, comme un cri de douleur. Dans cette scène, annonciatrice de la rencontre du diptyque, J'il sauve Romane des flammes. Il est important de noter que le fusain est une forme de charbon, que la cire est soit le produit des abeilles – rappel de la fabrique du miel par les Azzédiens –, soit un résidu fondu. Il est donc question de feu, de carbonisation dans le fond comme dans la forme. Le tout se produit sur du vélin, papier rare et cher, fragile et délicat. Il souligne la délicatesse et le caractère éphémère de la rencontre en renvoyant au mythe du chevalier sauvant la princesse, thème récurrent de la littérature chevaleresque au Moyen-Âge. Toutefois, Danis opère une transposition de la thématique en procédant par anachronisme : le chevalier devient pompier avec un costume ultra-sophistiqué, son sauvetage relève des films d'action les plus modernes, le lecteur/spectateur est plongé dans un univers d'*héroïc-fantasy*, de super-héros. Enfin, il y a toujours la fragilité du papier, puisque la rencontre n'a pas lieu, elle est avortée, le vélin désignant également les peaux des animaux mort-nés. Danis, avec ce titre, nomme le support pictural et donne à voir littéralement la lecture de la scène : de la poudre de fusain et cire sur papier vélin. En effet, la rencontre a lieu dans un moment de vulnérabilité réciproque et amorce la relation qui fera jour dans le diptyque, entre attirance et répulsion, opposition et complémentarité. Elle conjugue dans un même mouvement le principe du double et sa face inverse, l'altérité.

Le motif du double se retrouve également dans les scènes avec un éclairage interne, comme les deux *Camera obscura*. La *camera obscura*, ancêtre de la chambre noire, devient une autre façon, pour Danis, de remonter aux origines, de mettre en avant deux regards portés sur eux-mêmes, qui ne sont pas ceux de J'il et qui, pourtant, sont empreints de sa présence tel un écho de sa trajectoire.

La *Camera obscura I* retrace comment le personnage de Gros-Bec, ami de J'il, est devenu boucher. À travers son expérience, Gros-Bec évoque un monde d'illusions qui finit par s'effriter et même exploser. Ce monde intérieur s'apparente à celui de l'enfance qui se trouve confronté au monde extérieur. La scène traduit une perception du monde confrontée à la réalité, en particulier à la mort, comme s'il s'agissait d'une initiation pour acquérir la vision humaine. On ne peut s'empêcher d'y voir un écho, en mode mineur, de la scène de la maison de redressement où J'il apprend à écrire – scène de la fin de l'innocence liée à l'acquisition d'un savoir.

Dans la *Camera obscura II*, nous assistons au monologue d'un soldat de la Terre d'À Côté, capturé par l'équipe de J'il. Il raconte la perte de ses hommes et la souffrance qu'il porte à présent en lui – souffrance de la perte et de la confrontation avec les familles. La noirceur de l'âme, l'impossibilité de vivre avec ce mal-être résonne en contrepoint avec le monde de J'il et avec sa volonté de vivre dans un monde de paix. Ces deux scènes fonctionnent donc sur un principe commun de résonance de l'altérité. En faisant entendre une autre voix que celle de J'il, elles permettent paradoxalement de mieux appréhender ce dernier, comme le négatif d'une photographie.

Les différentes formes picturales observées s'opposent, se rejoignent mais toujours se complètent, proposant une structure originale. Les titres des scènes participent ainsi de cet éclairage qui fonctionne soit de manière externe, soit de manière interne. Ils sont toujours des indices de lecture orientant le lecteur dans la fable. L'aspect visuel permet au dramaturge de travailler l'écrit comme un espace qu'il s'approprie par les stratégies narratives mises en place.

En outre, se confronter à *e*, c'est aussi indubitablement se poser la question des genres – problématique inhérente à l'écriture théâtrale de Danis et à la composition de ses pièces.

La question des genres

La dualité, présente depuis *Celle-là* (Danis, 2003), première pièce de l'auteur, entre l'épique, le dramatique et le lyrisme, n'a cessé d'évoluer au fil de ses pièces. Petit à petit,

Danis est passé d'une parole monologale à un dialogue plus effectif, tout en maintenant la prégnance de l'épique au sein même de l'échange entre les personnages. *e* ne fait pas exception et annonce dès le titre que le lecteur/spectateur sera confronté à un « roman-dit » et non à une pièce de théâtre. Ici, l'épique ne se rapporte plus seulement à la dimension narrative, au caractère exemplaire, ni même à sa forme brechtienne, mais se réfère à l'épopée, forme orale dont Hegel définit les grandes règles dans son *Esthétique*. La lecture de cet essai permet de mieux saisir certains enjeux de la pièce et donne matière à réflexion sur le métissage des genres tel que Danis le pratique dans son théâtre.

Hegel explique que l'épopée « a pour sujet une action passée, un événement qui, dans la vaste étendue des circonstances et la richesse des rapports, embrasse tout le monde, la vie d'une nation et l'histoire d'une époque tout entière⁶ » (1997 : 502). En restituant la fable de *e*, nous pouvons nous rendre compte des accointances de la pièce avec les propos du philosophe. Comme très souvent chez Danis, le drame présenté est révolu ; la fable retrace l'histoire d'un peuple devenu nation entre deux exils. Par conséquent, l'action nous renvoie à une époque déterminée, nous permettant d'assister à la naissance d'une nation. Cependant, l'antériorité du drame ne se dévoile véritablement qu'à la dernière scène, le *Tableau Z*, sorte d'épilogue. Parce qu'il est ouverture sur un autre monde, un autre temps, celui de Soleil la Didascalienne, celui de la représentation théâtrale, le *Tableau Z* oriente la lecture ou la vision du drame dans un mouvement rétroactif qui n'est pas un retour en arrière, trop d'éléments pouvant suggérer que le drame a déjà eu lieu. En effet, la première parole de la pièce attribuée à Soleil énonce « Dis ce que vois » (*e* : 15). Tout équivoque qu'elle puisse être, la réplique s'apparente davantage à une invocation, une convocation du passé dans le présent plutôt qu'à une anamnèse d'un passé que Soleil n'a pas connu mais dont elle est la dépositaire. Au contraire, donc, ce mouvement rétroactif, provoqué par la réplique finale, confirme la contamination des genres et nous place dans une temporalité où histoire et mythe se reflètent : « Ainsi, moi, Soleil, ai la tâche d'écrire qu'avec ces mots s'achève le roman-dit de J'il » (*e* : 118). Le rapport entre réel et fiction se brouille complètement avec l'entrelacement générique, roman et drame bousculent toutes considérations chronologiques et font entrer la pièce dans un rapport diachronique, bien que l'appréhension de la fable se fasse dans la continuité. Pour reprendre une expression deleuzienne, nous assistons à un jaillissement du temps comme dédoublement⁷. Le personnage de Soleil permet de décaler le point de vue en étant narratrice de ce qui se joue ou initiatrice de la parole, comme si le lecteur/spectateur pouvait atteindre une vision légèrement surplombante grâce à elle. Ce phénomène s'intensifie à la fin de la pièce lorsque le lecteur ou le spectateur comprend que Soleil est la fille de J'il, et qu'elle se situe dans un temps d'après l'histoire. En perpétuant l'histoire et en la racontant, elle se place en quelque sorte dans un temps mythique. D'ailleurs, peu avant, dans la *Fresque II*, Ladite Anne invective J'il : « Si tu retrouves ta bâtarde, j'espère qu'elle te rappellera nos souffrances à

venir » (*e* : 112). Avec cette malédiction, Ladite Anne met en valeur la roue du temps par une projection du passé dans le futur, caractérisant la place particulière de Soleil.

Pour revenir à l'épopée, à travers la vie de J'il, de sa naissance à sa mort, nous embrassons la vie d'un peuple dans sa totalité. Au fur et à mesure des événements construisant le parcours du personnage, le dramaturge évoque plusieurs éléments qui se rattachent à une conscience religieuse, à l'organisation politique, sociale et intime d'une communauté. Le caractère *a priori* anecdotique de certaines scènes permet justement à l'auteur de faire entrevoir au lecteur/spectateur la totalité de ce monde, à l'instar de la *Miniature II*.

Dans cette scène, Soleil prête sa voix à une sapine pour raconter la construction de la maison de J'il. Il s'agit du point de vue d'un arbre sur ce qui l'entoure, la parole relève de la notation sensible : J'il bâtit sa maison, près de la fontaine, puis vient Noël, la neige, la maison bleue, le tapis blanc... Cette référence à une forme d'animisme traduit, entre autres, le rapport au monde et à la nature qu'entretient le peuple des Azzédiens. Et si l'on se concentre sur le personnage de J'il, cette scène, en tant qu'enluminure (comme son titre l'indique), sacralise la scène du bâti ; cette nouvelle demeure ouvre une ère nouvelle après la maison de redressement. On reconnaît ici un motif récurrent de l'écriture de Danis, celui de la construction comme double métaphorique et tangible d'une nouvelle vie. Dans *Cendres de cailloux*, Clermont, en rénovant la grange des Fiset, se construisait déjà une nouvelle peau, « une deuxième peau » (Danis, 2000 : 18).

Si l'épique imprègne le dramatique, l'inverse se vérifie également. Alain Françon⁸, qui a créé *e*, a immédiatement mis en relation la pièce de Danis avec la chanson de geste médiévale. Les textes de cette période ne relèvent pas à proprement parler de l'écrit, dans la mesure où la plupart sont destinés à faire l'objet d'une performance orale. Variante médiévale de l'épopée latine, la chanson de geste transpose aussi dans le monde guerrier des récits hagiographiques des siècles précédents. Par ce mouvement de transposition, il est possible d'envisager sans peine les liens avec *e*, en particulier avec le personnage de J'il considéré, par sa communauté, à la fois comme un sauveur et comme le responsable de leurs malheurs. Toutefois, l'intérêt dans l'immédiat se porte davantage sur les rapports entre la chanson de geste et la forme dramatique. L'étymologie de cette forme ancienne renvoie au latin *gesta* signifiant *actions*, et par extension *hauts faits*, *exploits*. Elle souligne le caractère exemplaire des faits rapportés. Quant au terme de chanson, il met en évidence la dimension orale et musicale du texte. Par conséquent, au regard de la chanson de geste, on constate que le caractère épique de la pièce de Danis est empreint d'une oralité constitutive du drame. La topographie de *e* révèle une interaction du « roman-dit » et s'ancre dans le présent de la représentation par l'énonciation du passé au présent et par le court-circuitage mutuel du récit et d'une parole adressée, échangée, dialoguée :

J'il : Go ! Je viens rendre visite à ma compagne de chambre des grands brûlés. Nous avons passé plusieurs jours ensemble à souffrir, à pleurer ; j'aimerais bien la revoir et prendre de ses nouvelles.

Rien à faire, la tactique du verbe échoue. Je dois encore forcer le passage.

Laissez-moi la voir, c'est devenu presque ma sœur et je ne peux l'imager maintenant en robe blanche et folle. Il me faut la sauver des eaux troubles de cet arraisonnement d'enfermeurs (e : 68).

En l'espace d'une réplique, nous passons d'une interjection réflexive à une adresse directe aux gardiens de l'asile (lieu de l'action), puis nous avons une parole de l'ordre du commentaire dont l'adresse reste floue. Est-ce une parole intérieure ? Est-elle adressée au spectateur ? Rien ne permet clairement de prendre position. Ensuite, il y a retour au dialogue avec la demande amorcée une phrase en amont et, enfin, le discours rebascule sur le récit, l'adresse redevient aléatoire. À travers ces quelques mots, l'écriture traduit comment Danis se joue des genres et n'hésite pas à passer de l'un à l'autre. Dans sa dramaturgie, l'épique et le dramatique se transforment en des matières ductiles et semblent alors constitués d'une nature réversible. Il devient difficile de les dissocier tant les deux genres s'imbriquent pour former un matériau commun. L'auteur joue du matériau théâtral, de la dualité du théâtre écrit pour être dit. L'enjeu ne se situe pas dans la distinction des genres mais dans l'activation de leur réciprocité.

Le personnage de J'il

Par l'intermédiaire du personnage central, J'il, la problématique de la lettre et de la voix⁹ se cristallise autour du double en tant que dédoublement, démultiplication. Toute la pièce se bâtit en miroir, et l'axe de réflexion se trouve au centre même du personnage de J'il. Le drame se construit à travers cette figure qui incarne, tout au long de la pièce, le double dans sa dualité et son altérité. Le personnage se retrouve ainsi porteur de la fable, lui, la figure héroïque, à la fois sauveur et responsable des malheurs des Azzédiens.

J'il incarne le super-héros moderne, en particulier dans le tableau *Poudre de fusain et cire sur papier vélin* où, vêtu d'une combinaison volante à multiples senseurs (e : 55), il sauve Romane des flammes d'un incendie forestier. De manière ironique, il apparaît comme un avatar des personnages d'une littérature populaire américaine, capable de l'impossible dans une situation rocambolesque. Voici comment Soleil décrit la scène :

Un : mettre en veille sa combinaison.

Deux : ouvrir son équipement de sapeur.

Trois : charger son fusil éteigneur.

Quatre : se frayer un chemin jusque dans une éclaircie.

Ce soldat du feu doit garder mille œils ouverts sur la tête des arbres (e : 56).

Danis s'appuie sur cette forme ludique, en n'oubliant pas que ces super-héros apparaissent aussi comme des témoins de leur temps. De fait, J'il semble être une curieuse synthèse d'un syncrétisme où les correspondances avec les religions, les mythologies se font jour. Il est à la fois le sauveur et celui par qui le malheur arrive. Au début de la pièce, nouveau-né, il vomit littéralement sur les flammes qui menacent son peuple, le protégeant d'une attaque destructrice. Par contre, quelques années plus tard, il est enrhumé, tenu pour responsable du meurtre de Nounourse, fils de Blackburn, lui-même maire de la Terre d'À Côté, ennemi juré des Azzédiens. Ainsi J'il possède-t-il la dualité éclatante de ces êtres évoluant dans un univers proche du nôtre et vivant pourtant des événements impossibles pour le commun des mortels, ici incarné par le peuple azzédien.

Par ailleurs, à cette ambivalence archétypale du héros moderne s'ajoutent les résonances de mondes plus anciens, empreints d'animisme et de mythologie grecque. D'une part, il est décrit comme un ours aux lèvres de fille. Selon les croyances, l'ours, représentant de la caste guerrière, est parfois figuré sous un aspect féminin. Symbole d'équivoque, cet animal est aussi considéré comme l'ancêtre de l'espèce humaine. Les Algonquins, par exemple, appellent l'ours Grand-Père. De cette dernière croyance provient vraisemblablement le mythe, très répandu, des femmes enlevées par des ours et vivant maritalement avec leur ravisseur. Dans *e*, l'enlèvement de Romane et son union avec J'il peuvent se lire comme une variante mythologique. En Europe, on associe davantage l'ours à la caverne. Il exprime alors l'obscurité, les ténèbres, ce qui en alchimie correspond à la noirceur du premier état de la matière. L'obscurité, l'invisible étant liés à l'interdit, cela renforce la fonction d'*initiateur* attribuée à l'ours. À travers son animalité, la dualité du personnage de J'il ressort ici une nouvelle fois.

D'autre part, J'il peut être perçu comme le prolongement des héros tragiques grecs victimes de leur *hybris*. J'il rappelle ainsi Œdipe, l'incestueux, celui au pied enflé puisque Romane, celle qui soigne sa blessure (*Tableau M-Diptyque*), se révèle être sa demi-sœur. Elle seule peut déceler cette dualité qui l'habite : « Parmi tes différents esprits, J'il, dans lequel te trouves-tu si mal ? Est-ce dans ton esprit d'orgueil lié à ton rôle de sauveur ou dans celui de chef de guerre ? » (*e* : 96) Les autres personnages ne font que la deviner. Ils ne la comprennent pas et c'est sans doute pourquoi elle les effraye tant : « J'il le parfait guerrier criminel sous un masque de paisible gentillesse avenante. L'infigurable, c'était lui, l'infigurable J, apostrophe, i, l » (*e* : 64). Si Romane semble l'unique capable de nommer cette part double, peut-être est-ce grâce à son lien de parenté ? Danis pousse à l'excès la situation qu'il met en place jusqu'à son retournement dans un geste d'ironie tragique.

Cette contradiction inhérente au personnage traduit le doute, l'incertitude qui se déploie dans de multiples variations, dont un questionnement existentiel sur l'autre en soi-

même. L'interrogation de l'altérité prend une forme concrète dans la pièce avec la démultiplication du personnage de J'il. Non seulement nous le suivons à divers moments de sa vie, mais surtout une fois adulte et lors du passage par la maison de redressement, le personnage se dédouble, et le lecteur/spectateur fait face à J'il et J'il 12. Au cours de cet épisode de la maison de redressement, les violences subies et répétées semblent initier le dédoublement de J'il et fonder sa volonté de ne pas répondre à la violence par la violence. Cela provoque le changement du personnage, son passage de l'enfance à l'âge adulte : « J'il 12. Quand je me parle dans ma tête, je dis je, et toi, J'il ? / J'il. Je me dis tu. / Coupons tes tresses avec ce rasoir jetable avant que les détenus ne te scalpent, mon J'il, je, mon moi d'enfance » (e : 39). L'éclatement du sujet participe de la problématique de l'hétérogène, qui rejoint en ce point la question de l'hybridation générique.

Loin d'être un affaiblissement, la division instaure un rapport actif au monde, la condition dialectique de la créature. En d'autres termes, elle interroge l'homme déchiré et les conditions de sa liberté. Un dialogue s'instaure entre la figure de J'il qui une fois adulte est presque toujours accompagné de J'il 12, donnant accès au monde intérieur du personnage, à sa parole la plus intime. *A priori*, les autres protagonistes ne peuvent entendre ces échanges, seul le lecteur/spectateur y a accès. Nous oscillons constamment entre la parole des autres sur J'il et la sienne, qui ne passe pas par un épanchement solitaire mais par un dialogue des consciences, caractéristique du théâtre de Danis.

En outre, si nous empruntons l'étymologie du mot *double* au terme consacré par le mouvement romantique, nous constatons qu'il signifie littéralement « celui qui marche à côté, le compagnon de route » (Fernandez-Bravo, 1988 : 492). J'il 12 figure cet ange gardien suggérant la dialectique du sujet, capable de se voir lui-même dans son altérité. De fait, J'il peut aussi se démultiplier dans le temps, une capacité d'ubiquité reflétant les divers points de vue de J'il sur lui-même. Ainsi, dans le *Tableau Y*, le personnage se divise en quatre, quatre regards sur le monde, quatre regards intérieurs, faisant implorer l'enveloppe corporelle quand celle-ci n'est plus supportable : « Je ne suis plus capable de vivre dans ce corps-ça. Je veux en sortir » (e : 103). Reprenant le paradigme œdipien développé par Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet (Fernandez-Bravo, 1988 : 492)¹⁰, à savoir que, dans sa pièce, Sophocle pose la question de savoir dans quelle mesure l'homme dont la condition est d'être ici (aspect humain) et d'ailleurs (aspect surhumain) est entièrement à la source de ses actions, le personnage apparaît dans son altérité radicale. Il ne cesse de questionner ses actions et leur aboutissement, sachant que ce dernier diffère souvent de l'objectif de départ. Ici la dualité rejaillit sur le sens global de l'œuvre.

Enfin, le principe actif du dédoublement se loge au cœur de son nom : J'il – J, apostrophe, i, l. « Je » et « il » fusionnant dans un même prénom. L'altérité est au centre et

pose la question de l'identité en venant perturber la distance entre un personnage et son auteur. Si J'il est aussi J'il 12 et ses avatars, J'il peut également être perçu comme la présence de l'auteur au sein même de sa pièce. Dans ce J'il, il y aurait la présence imperceptible de Danis, du sujet écrivant qui aurait perdu son « je » pour aller vers l'autre, « il ». Les effets de cette collusion sont sans conteste multiples, mais il en est un qui prend un autre relief au regard de cette problématique, celui de l'adresse. Bien que nous soyons dans une antériorité du drame, nous serions paradoxalement non pas dans un temps passé mais au contraire ancré dans le présent de la représentation : l'auteur venant s'adresser à nous, nous interpeller à travers le personnage de J'il. Danis rejoue une fois de plus les modes de l'adresse théâtrale, non pas en s'appuyant sur le trouble d'un personnage actant et narrateur mais sur l'ambivalence d'un personnage actant et auteur de son drame. Par ce biais, Danis altère son personnage, sans connotation négative, en provoquant une altération sans dégradation, modifiant, transformant notre perception.

Le motif du double s'apparente bien à un principe générateur de la pièce de Danis. Il ouvre également un champ d'expérience plus large, proposant et interrogeant l'hybridité des genres, remettant en cause les données traditionnelles du drame. D'une certaine manière on pourrait donc écrire que le double, dans cette pièce, œuvre à construire un nouvel espace théâtral. Les virtualités du texte obligent à investir la scène dans sa matérialité en s'interrogeant sur le jeu des acteurs, l'enchaînement des tableaux construits sur la base d'une picturalité qui transcende l'espace et le temps pour entrer en collision avec l'inconscient et le rêve. Les mondes se chevauchent et se donnent à voir dans un même mouvement. *e*, tout comme les autres pièces de Danis, participe ainsi d'une remise en cause du drame.

Cette crise du drame, dont les études théâtrales n'ont cessé de se faire l'écho ces dernières années, ne se comprendrait plus en termes de finitude ou de mise à mort de la forme dramatique, mais bien comme un processus qui serait capable de se régénérer de l'intérieur, faisant appel à son altérité radicale. Nous ne pourrions plus nous référer à l'agonie décrite par Szondi, mais au contraire à une vitalité, une dynamique qui modifierait en profondeur notre perception et notre interprétation en tant qu'individu. Ainsi, pour revenir à l'objet de notre questionnement, le titre *e* pourrait alors se comprendre comme « eux¹¹ », les autres, ceux qui nous entourent, ceux qui sont en nous, ce qui est autre en nous, la part féminine, masculine ou plurielle de l'être humain. Danis invite donc à l'exploration de terres déjà balisées par des voix/voies inconnues.

Notes

1. Je ne reviendrai pas ici sur les hypothèses formulées sur la dramaturgie des années 1980, de nombreuses études ont été menées dont *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt* de Jean Cléo Godin et Dominique Lafon (1999), ainsi que des articles comme celui de Gilles Deschâtelets, « L'année de tous les miroirs » (1989-1990).
2. Si je cite ces deux pièces en particulier, c'est qu'elles ont été commentées et analysées dans le cadre d'un séminaire sur les dramaturgies québécoises que j'ai pu donner en 2006-2007 à l'Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle.
3. Daniel Danis, *e*, Paris, L'Arche, 2005. Par la suite, on donnera la référence avec cette abréviation (*e*) et le numéro de page après la citation.
4. Ce mot emprunté au lexique danissien est toujours utilisé comme un adjectif qualifiant un objet qui dépasse le simple rêve pour rejoindre la fiction littéraire.
5. L'expression revient à cinq reprises entre les pages 39 et 42.
6. Je m'appuie principalement sur le « Chapitre III, 3. Épopée, poésie lyrique et drame ».
7. Je reprends ici une expression de Gilles Deleuze (1985).
8. Alain Françon créa la pièce en 2005, au Théâtre National de la Colline à Paris ; elle a tourné la même année au Québec, dans le cadre du Festival de Théâtre des Amériques à Montréal.
9. J'emprunte cette expression au titre de l'ouvrage *La lettre et la voix : de la littérature médiévale* de Paul Zumthor (1987).
10. Nicole Fernandez-Bravo se réfère, dans cet article, à *Mythe et tragédie en Grèce ancienne* de Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet (1986).
11. L'hypothèse a été posée par une étudiante dans le cadre du séminaire mentionné plus haut.

Bibliographie

- CHAURETTE, Normand (1981). *Provincetown, Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, Montréal, Leméac.
- CHÉNETIER, Marion (2003). « Les voix-pas-là de Daniel Danis », *Le nouveau recueil*, n° 66 (mars mai), p. 100-105.
- DANIS, Daniel (2000). *Cendres de cailloux*, Montréal, Leméac ; Arles, Actes Sud-Papiers.
- DANIS, Daniel (2005). *e*, Paris, L'Arche.
- DAVID, Gilbert (2002). « Comment se joue la résistance à la représentation ? L'exemple du théâtre de Daniel Danis », *Études théâtrales*, n° 24-25, p. 205-214.
- DAVID, Gilbert (2007). « Le langue-à-langue de Daniel Danis : une parole au corps à corps », *Études françaises*, vol. 43, n° 1, p. 63-81.
- DELEUZE, Gilles (1985). *Cinéma*, t. II, *L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit.

- DESCHÂTELETS, Gilles (1989-1990). « L'année de tous les miroirs », *Veilleurs de nuit*, n° 2, p. 56-62.
- DESROCHERS, Nadine (1999). « Le récit dans le théâtre de Daniel Danis », *L'Annuaire théâtral*, n° 26 (automne), p. 119-132.
- FERNANDEZ-BRAVO, Nicole (1988). « Double », dans Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, [Monaco], Éditions du Rocher, p. 492-531.
- GODIN, Jean Cléo, et Dominique LAFON (1999). *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*, Montréal, Leméac.
- HÉBERT, Chantal, et Irène PERELLI-CONTOS (dir.) (2004). *La narrativité contemporaine au Québec : le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, Les Presses de l'Université Laval.
- HEGEL, Georg Friedrich Wilhelm (1997). *Esthétique*, Paris, Livre de Poche.
- HEMMERLÉ, Marie-Aude (2006). « Le récit comme avatar du dialogue dans le théâtre de Daniel Danis », *Loxias*, n° 13, [En ligne], [<http://revel.unice.fr/loxias/document.html?id=1113>] (26 novembre 2009).
- LESAGE, Marie-Christine (1996). « Archipels de mémoire, l'œuvre de Daniel Danis », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 78 (mars), p. 79-89.
- MAK, Joël (2006). « Le super-héros », dans Laurent Gervereau (dir.), *Dictionnaire mondial des images*, Paris, Éditions Nouveau Monde ; Québec, Septentrion, p. 981-982.
- TREMBLAY, Michel (1991). *Théâtre I*, Montréal, Leméac ; Arles, Actes Sud-Papiers.
- VERNANT, Jean-Pierre, et Pierre VIDAL-NAQUET (1986). *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, La Découverte.
- ZUMTHOR, Paul (1987). *La lettre et la voix : de la littérature médiévale*, Paris, Seuil.



NOTES DE LECTURE

*Sous la responsabilité
de Sylvain Duguay*



BIET, Christian, et Olivier NEVEUX (dir.), *Une histoire du spectacle militant : théâtre et cinéma militants 1966-1981*, Montpellier, Éditions L'Entretemps, 2007, 464 p.

Cet ouvrage réunit pour l'essentiel les communications présentées lors du colloque international *Pour une histoire critique du spectacle militant : théâtre et cinéma militants (1966-1981)*, tenu en mai 2003 à l'Université de Paris X Nanterre, ainsi qu'à la Cinémathèque française (Chaillot), au Théâtre de l'Aquarium (Cartoucherie) et au Théâtre des Amandiers (Nanterre). On y revient sur la période de 1966 à la fin des années 1970, soit depuis les luttes contre la présence américaine au Vietnam jusqu'à la victoire de François Mitterrand en 1981. Cette dernière balise temporelle situe le lecteur quant au corpus retenu, très majoritairement français.

En préface, Christian Biet et Olivier Neveux soulignent que leur objectif n'était pas de faire l'apologie du passé mais bien d'examiner « ce qui s'est passé et comment ça s'est passé » (p. 9). Et ils posent d'emblée la question qui sous-tend la plupart des exposés et occupe conséquemment l'esprit du lecteur : « Quelle autonomie peut-on proposer à une forme esthétique lorsqu'une contrainte politique apparaît comme première ? Comment donner à une forme esthétique l'efficacité spectaculaire capable de fonder une adhésion à un message politiquement repérable ? » (p. 10) Le message militant est effectivement lié à un moment de l'histoire, à un événement qui surgit et bouleverse le cours des

choses. Militantisme et urgence vont de pair, ce qui entraîne des conditions de création et de production inhabituelles. Quelles sont donc les œuvres issues de cette « période de surpolitisation », comme la nomme Frédérique Matonti ? Et comment les mettre en valeur, quarante ans après leur production, quand les archives sont rares, que les limites de l'expérience esthétique demeurent évidentes et que les témoins, parfois, s'esquivent ?

La première partie de l'ouvrage, « Histoirs », s'ouvre sur un entretien d'Olivier Neveux avec Philippe Ivernel, à qui on doit des publications essentielles sur le théâtre d'intervention. Il revient sur les expressions « théâtre politique », « propagande », « théâtre documentaire » et sur celle qu'il préfère : « théâtre d'intervention ». Ce faisant, il rappelle le militantisme du début du siècle avec Bertolt Brecht, Edwin Piscator et l'agit-prop soviétique. À son avis, le travail théâtral des années 1970 s'est souvent référé à une pluralité d'orientations politiques sans jamais se lier jusqu'au bout à une seule d'entre elles, voire à un parti. Les artistes ont plutôt eu tendance à s'approprier des fragments de théorie politique, sans forger d'ensembles théoriques conséquents et cohérents. Ivernel résume ainsi l'impression que nous laisse cette lecture sur les rapports entre le spectacle et le politique, en France, de 1966 à 1981.

Isabelle Marinone, pour sa part, présente le cinéma « militant anarchiste » français, qu'elle définit comme étant invisible mais efficace. Invisible, parce que les films sont peu nombreux, mais efficace parce qu'il diffuse un esprit

critique et poursuit une lutte active, guidée par la mémoire et la pédagogie. Elle évoque le Cinéma du peuple (début du ^{xx}e siècle), le cinéma militant des années 1970 (Groupe Medvedkine, Situationnistes, groupe Cinétracts) et les thématiques majoritairement retenues par ces cinéastes, comme la guerre d'Espagne.

La contribution d'Emmanuel Wallon, « L'extrême gauche et l'art en France », est très éclairante quant aux paradoxes relevés chez ceux qui se disent à la fois artistes et militants. Même s'il demeure difficile de saisir la complexité du débat politique dans la France des années 1970, alors que de nombreux groupuscules bousculent idéologiquement les partis et la gauche, Wallon n'est pas tendre envers les « témoins qui s'esquivent » (p. 51), tout en reconnaissant que les archives manquent et que cette période est encore trop proche pour être étudiée de façon objective. Wallon revient sur ce qui a paralysé les réflexions sur les associations à établir – ou non – entre politique et esthétique. « Le souci d'être compris des masses populaires, affirme-t-il, éloigna plusieurs partis, ouvertement ouvriéristes, des audaces formelles d'artistes dont le radicalisme faisait pourtant écho au leur, sur fond d'anti-impérialisme ou d'antimilitarisme, de revendication féministe ou d'affirmation homosexuelle » (p. 49). Il souligne, en outre, l'écart qui ne fut jamais comblé entre l'art et le militantisme, et parle des « brèves noces » entre l'esthétique et le politique. Wallon, enfin, invite à laisser ouvert l'espace de la réflexion et de l'expérimentation.

L'article signé par Anne Cuisset sur le théâtre militant aux États-Unis est très révélateur des différences entre les pratiques nord-

américaines et françaises. Les premières, ancrées dans le social, poussent surtout vers l'invention de formes nouvelles – comme les *performances* – alors que les secondes sont davantage liées aux revendications. L'auteur nous rappelle les options du Living Theatre et du San Francisco Mime Troupe et nous fait découvrir le Off Off Broadway new-yorkais, qui s'implante alors comme en continuation d'un certain théâtre politique états-unien.

Julie de Faramond attire notre attention sur les débats qui ont eu cours à la revue *Travail Théâtral* autour des questions de terminologie. La revue, nous apprend-elle, associera le théâtre militant au théâtre « non traditionnel » et au théâtre « hors les murs théâtraux », pour ensuite identifier la notion de « théâtre critique », qui ralliera les membres de la rédaction, ainsi que celle de « théâtre populaire à vocation humaniste ».

Les articles de la deuxième partie, « Événements », interrogent la façon dont le théâtre et le cinéma militants ont donné forme au présent. Laurent Veray analyse ainsi *Loin du Vietnam*, film coordonné par Chris Marker, qui cherche à présenter une alternative à l'information officielle et qui, de ce fait, renoue avec la grande époque militante des années 1920 et 1930. Tourné par Alain Resnais, Jean-Luc Godard, Claude Lelouch, Agnès Varda, entre autres réalisateurs, ce « film de cinéastes » reste marqué, selon Veray, par une volonté esthétique inscrite à même une perspective politique. Sébastien Laverle, lui, aborde les documentaires filmés par des « opérateurs témoins » qui, caméra à l'épaule, consignent des événements publics sur pellicule. Difficiles à traiter et à interpréter par la suite, ces

images restent comme autant de traces des événements. Hélène Raymond, dans un article qui pourrait être plus clair quant à ses références et surtout mieux argumenté, traite des cinétracts réalisés en 1968, ces minifilms non signés, prêts à être utilisés sans montage dès leur sortie du laboratoire.

Bernard Faivre, à partir du spectacle *La jeune lune tient la vieille lune toute une nuit dans ses bras* et de l'itinéraire du Théâtre de l'Aquarium, nous entretient des contradictions d'une compagnie qui revendique à la fois un interventionnisme militant et une pratique pleinement professionnelle. Pour ce spectacle, les comédiens utilisent des histoires vécues lors d'occupations d'usines, qu'ils traduisent en conte et en récit. S'agit-il toujours de théâtre militant ? Cette question de la fiction, qui déborde sur celle de l'héritage de la culture populaire, revient dans l'article d'Olivier Maillart sur le cinéma de Bernardo Bertolucci, et plus particulièrement *Partner* et *Novecento*. « Est-ce que le fait de choisir la fiction peut être associé à une abdication politique ? » demande-t-il. Ou encore, quelle différence y a-t-il entre « faire politiquement du cinéma et faire du cinéma politique » (p. 252) ?

Enfin, pour définir le théâtre militant, Geneviève Clancy et Philippe Tancelin proposent l'expression « conscience émeutière » tout en reconnaissant que la poésie, « cette lumière capable d'éclairer ce que la réalité laisse voir et voile en même temps » (p. 173), peut seule élaborer une ontologie de l'émeute.

En troisième partie, intitulée « Pratiques », les articles portent sur diverses pratiques emblé-

matiques ou singulières. André Benedetto, directeur du Théâtre des Carmes à Avignon, estime n'y avoir été pour rien dans les orientations principales de son existence. « J'ai répondu à des demandes. Je n'ai pas fait exprès. Je suis comme n'importe quel humain, un personnage tragique, parce que quelque chose s'exprime à travers moi, et que je ne contrôle pas » (p. 198). Un peu dans ce sens, François Albera offre une définition du cinéma militant qui tient dans « l'interaction avec ceux qui le reçoivent et participent de sa formulation et de sa militance » (p. 203). Le clown Jean Kergrist, lui, n'apprécie pas le qualificatif « militant », trop proche de son origine militaire. Celui qui a toujours prôné le rire et travaillé seul dans son Théâtre national portatif, pense que les « éclats de rire sont plus efficaces que les éclats d'obus » (p. 233).

Claude Alranq offre un bel historique de Lo Teatre de la Carriera et pose les questions fondamentales sur le théâtre et le politique en milieu culturel et linguistique minoritaire et estime que la Carriera a trouvé son efficacité dans un « enracinement culturel précis sans jamais se désolidariser des causes universelles » (p. 235). Ariel Pier-Chenot et Christian Nouaux dressent l'histoire du Théâtre du Levant, compagnie qui naît dans un lycée en 1964 et qui, toujours active, peut faire état de trente années de vie professionnelle, de plus de trente spectacles et d'au moins quatre cents ateliers. Jamais subventionnée pour son fonctionnement, la compagnie travaille en indépendance presque complète. Elle s'adonne à la « création à la demande », et a exploité sans restriction toutes formes de jeu et de représentation pouvant illustrer son propos. La compagnie a collaboré avec le

Théâtre Parminou, de Victoriaville, pour la création d'interventions et s'est associée au Mouvement belge de Théâtre Action.

En fin de volume, et comme pour ne rien oublier ni personne, plusieurs auteurs s'intéressent aux questions du militantisme en association avec le théâtre de rue, le féminisme, le cinéma militant homosexuel, le théâtre révolutionnaire de l'immigration et l'irruption sur la scène du « tiers exclu ». Gérard Leblanc, presque en guise de conclusion, pose la question de l'avant-garde, dont Mai 1968 marque le retour en France. C'est alors que le cinéma rompt avec son statut de marchandise culturelle et que le théâtre s'engage dans un questionnement sur son fonctionnement et sur la gestion de sa production. L'ouvrage se termine sur la publication d'un scénario inédit d'Armand Gatti, *Les Katangais*, dont l'auteur, dramaturge et cinéaste, a donné lecture pendant le colloque. Neveux intitule sa présentation de Gatti « La révolution nous brûle », en référence aux actions situationnistes menées à Strasbourg en 1966 et qui annoncent Mai 1968. Il s'agit là d'un bel hommage à Gatti qui, envers et contre plusieurs, continue de laisser entendre une voix dissidente unique.

Ce que montre cet ouvrage, en filigrane, c'est que l'agitation sociale et politique des années 1970 n'a pas changé le monde comme l'auraient souhaité les militants les plus ardents, mais que le cinéma et le théâtre – disons plutôt un certain cinéma et un certain théâtre – en ont été marqués. Les relations entre l'art et la vie, entre le politique, l'idéologique et l'artistique en ont été transformées. Les études réunies ici offrent un panorama des manifestations mili-

tantes des années 1970 d'un point de vue historique. Elles donnent aussi des éléments de définition et de théorisation qui nourriront sans aucun doute les recherches encore à venir, au Québec et ailleurs, sur ce sujet très précis du théâtre et du cinéma militants.

Hélène Beauchamp

École supérieure de théâtre
Université du Québec à Montréal

DECLERCQ, Gilles, et Jean DE
GUARDIA (dir.), *Iconographie
théâtrale et genres dramatiques*,
Paris, Presses Sorbonne Nouvelle,
2008, 272 p.

Sous la direction de Gilles Declercq et Jean de Guardia, les collègues et étudiants de Martine de Rougemont, professeure à l'Institut d'études théâtrales de Paris-III, lui offrent un volume de mélanges. Ses deux parties, indiquées par le titre, correspondent à deux axes majeurs de ses recherches en histoire du théâtre.

La première partie, consacrée à l'iconographie théâtrale, met l'accent sur les problèmes de méthode posés par le traitement des images utilisées par les chercheurs. L'apport de Martine de Rougemont est défini par Maria Inès Aliverti, qui retrace la constitution progressive, notamment en France et en Italie, d'une iconologie raisonnée rompant avec une conception illustrative a-critique de l'iconographie. Replacer l'image dans son contexte et en cerner précisément la nature aident à situer le théâtre dans l'histoire des mentalités et des représentations. Nunia Aragonès rappelle l'importance des questions de datation, d'attribution et d'authenticité

pour une utilisation fiable de l'image, et la distinction recommandée par de Rougemont entre la valeur documentaire d'une image et sa valeur esthétique.

Les sources graphiques, qui relèvent de genres distincts, donnent des informations de natures diverses, à manier avec méthode et rigueur en considérant d'abord leur fonction esthétique avant de les prendre pour des illustrations de la réalité théâtrale. Aragonès donne comme exemple différentes images de la Foire Saint-Germain maniées parfois sans précaution. Germain Bapst, dans son *Essai sur l'Histoire du Théâtre*, a ainsi repris sans perspective critique et traité comme document brut une image dérivée peu réaliste du *Plan de la Foire Saint-Laurent* de Iollant ; autre exemple : la *Vue de la Nouvelle Décoration de la Foire Saint-Germain* après son incendie embellit son sujet dans une visée légitimante. De même, les frontispices obéissent à des conventions propres, sans figurer mimétiquement la scène de l'époque ; c'est ce que montre Catherine Guillot en établissant une typologie des frontispices en fonction des genres : ceux de tragédies, qui figurent souvent le moment horrifique ou haletant, rivalisent davantage avec la peinture d'histoire qu'avec le spectacle, et représentent moins des épisodes de l'intrigue que des moments de la fiction assumés sur scène par un récit ; tandis que les frontispices de comédies identifient souvent l'emploi comique dominant dans la pièce représentée. Dans quelle mesure cet autre art mineur qu'est l'écran représente-t-il fidèlement la scénographie de la création ? Nathalie Rizzoni, à partir de l'exemple des *Petits comédiens* de Pannard, montre que, selon le support, la représentation du lieu scénique y est plus ou moins

fidèle ; la diffusion de ces écrans signale au moins la fortune de l'œuvre, et les endroits de la pièce représentés dans les séries indiquent les morceaux à succès. Pour un genre aussi spectaculaire que la féerie, les images suffisent-elles à donner une idée juste de ses séductions oculaires ? Pour répondre à cette question, Catherine Naugrette part de l'exemple emblématique du *Château des cœurs*, féerie de Flaubert qui ne fut pas représentée de son vivant, mais dont la première édition fut illustrée par des décorateurs. Se focalisant sur les effets merveilleux ou virtuoses permis par les escaliers dans les féeries (comme dans les drames ou mélodrames romantiques contemporains), elle montre à quel point les dessins et gravures en noir et blanc peinent à nous donner, aujourd'hui, une idée de la sidération que pouvaient produire leur illumination, leur transformation, et autres trucages dont ils faisaient l'objet, et qu'en complément, la double lecture des didascalies et des critiques contemporains (tel Théophile Gautier) peut stimuler aussi notre imagination.

Le maniement de la source photographique exige d'autres types de précautions. Anne-Laetitia Garcia y est confrontée, dans son analyse du jeu de Maria Callas, à partir des photos de la *Medea* de Luigi Cherubini (mise en scène d'Alexis Minotis, 1961) conservées à la Scala : le photographe dispose d'angles de vue inaccessibles au spectateur ; sa focalisation fait fi de la distance entre la scène et la salle ; il peut zoomer sur la diva seule ; les photos de la répétition ne sont pas toujours distinguées des photos de la représentation ; le cliché tend à figer le personnage en statue (les photos ratées, car floues, donnent parfois paradoxalement une meilleure idée du mouvement) ; les moments

dramatiques et les pantomimes sont privilégiés. Cependant, ces photos rendent bien compte de l'usage que Callas faisait de son visage, de la stylisation signifiante de ses postures et de l'usage expressif du haut du corps, dont les jambes bien ancrées sur le plateau assurent la stabilité.

La source filmique est évoquée par Virginie Johan, qui témoigne des difficultés rencontrées dans l'élaboration d'un corpus documentaire filmique du *kuttiyattam*, théâtre traditionnel indien. Elle justifie le parti pris d'alterner images fixes et images animées par les particularités de l'alternance entre mimésis, diégèse et retours en arrière dans cette forme théâtrale.

Peut-on utiliser les images religieuses comme sources documentaires théâtrales ? C'est ce que propose Stefana Pop-Curseu, qui voudrait démontrer la « théâtralité » propre de la frise de l'église moldave d'Arbore, qui représente la décollation de saint Jean-Baptiste et la danse de Salomé. La notion de « théâtralité » prend ici un sens trop extensif : peut-on vraiment parler de la « théâtralité » d'une représentation picturale, sous prétexte qu'elle représente une danse, forme de spectacle accompagnant les banquets royaux ?

Quel statut, documentaire ou artistique, ou les deux, accorder à une revue d'art ? Marc Duvillier, étudiant la fonction accordée par Edward Gordon Craig à la publication de croquis de mise en scène dans *The Mask* et son souci de leur « rendu visuel », montre la volonté assumée du créateur, sinon de faire école, du moins de laisser une trace de l'impression produite par ses mises en scène ; d'où la valeur

conservatoire de cette revue pour l'histoire du théâtre.

Enfin, c'est le dispositif muséographique qu'étudie Mathilde Le Gal. Elle définit l'usage des objets dans les expositions sur le théâtre (cahiers de régie, éléments de décor, maquettes, costumes, livres, notes, affiches, programmes, coupures de presse, vidéos, photographies, etc.) : leur patrimonialisation les constitue en outils de recherche, lisse leurs particularités et nivelle leur nature esthétique ; leur exposition les fétichise, les constitue en reliques ; le statut de l'objet change, dès qu'on l'extrait de sa collection pour le mettre en relation avec d'autres objets dans une exposition ; isolé au centre d'une pièce sur un piédestal, il tient le discours principal de l'exposition, tandis qu'uni à d'autres dans une vitrine périphérique, il est perçu comme un élément contextuel. Enfin, elle montre qu'une exposition d'objets de théâtre célèbre certes les artistes qui les ont créés et les spectacles auxquels ils ont servi, mais aussi l'institution qui a le privilège de les conserver.

La seconde partie de l'ouvrage concerne l'étude des sous-genres théâtraux au service d'une meilleure connaissance des attentes du public.

Deux articles complémentaires concernent la tragi-comédie. Fabien Cavaillé montre que la tragi-comédie en journées des années 1620-1637, si elle emprunte son dispositif temporel aux mystères, n'en est pas pour autant la descendante, puisque ses sujets sont tirés de romans, dont elle constitue une forme d'adaptation. Comme les feuilletons télévisés d'aujourd'hui, elle fidélise un public d'amateurs complices.

Selon l'hypothèse de Cavaillé, la structure éclatée et la composition narrative longue des tragi-comédies des années 1620 à 1637 (André Mareschal, François Ogier, Jean de Schélandre) ont valeur de manifeste pour l'irrégularité contre la doctrine en voie de constitution. Alexandra von Bomhard rappelle qu'Aristote ayant prévu le cas des tragédies à fin heureuse dans le genre tragique même, ce seul critère n'est guère définitoire de la « tragi-comédie » ; mais la notion lui semble pertinente si l'on prend en considération, dans les tragi-comédies des années 1630-1640, la coprésence d'un personnel dramatique élevé et de situations typiquement comiques de même que la parenté du genre avec le roman, dont elle tire son *inventio* et sa *dispositio* irrégulière.

Autre registre mixte, l'héroïcomique. David Schwaeger montre comment Molière l'utilise pour interdire toute posture éthique tenable au « jaloux » dans des genres aussi divers que la farce (*La jalousie du Barbouillé*), la comédie héroïque (*Don Garcie de Navarre*) ou la grande comédie (*L'école des femmes*, *Le misanthrope*) : le jaloux a beau revendiquer un *ethos* héroïque, le décalage burlesque entre genre et registre cantonne nécessairement son discours dans le régime bouffon.

Quatre articles concernent la réflexion critique sur les genres. Jérôme Lecompte étudie la position nuancée du père Rapin sur la « convenance » du genre tragique : tout en militant pour la moralité du théâtre, le père Rapin reconnaît la nécessité, pour la tragédie française, de concéder à la galanterie afin de se conformer au goût des contemporains. Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval scrute les prises de position du

chansonnier et auteur dramatique Charles Collé, dans son *Journal*, à l'égard des genres du théâtre chanté de son époque : l'opéra, le vaudeville et l'opéra-comique. Elle examine ses griefs contre l'inflation des ariettes, et repère ses diverses hésitations génériques dans l'identification des sous-genres du théâtre chanté. Valeska Valipour étudie le rôle de la critique dans l'élaboration du concept de « *bürgerliches Trauerspiel* » et souligne les difficultés que soulève la définition de cette production comme genre, tant sont diverses ses manifestations, qui vont de la tragédie privée (avec grands personnages) à la comédie moralisante. Agathe Novak-Lechevalier analyse la redéfinition paradoxale, par M^{me} de Staël, de la théâtralité d'une œuvre dramatique : d'un côté, en effet, le groupe de Coppet envisage le théâtre d'abord comme une pratique ; mais de l'autre, M^{me} de Staël reconnaît aux grands dramaturges allemands, notamment Goethe, un génie d'écriture indépendant de la représentation, sensible dans la solitude individuelle de la lecture. Dans son admiration pour un théâtre permettant une réception réfléchie, M^{me} de Staël aboutit à une conception du théâtre par *certain*s aspects « épique », au sens brechtien du terme.

Enfin, Frédérique Pint relève les points communs entre le Théâtre Laboratoire de Jerzy Grotowski et les mystères médiévaux, tout en soulignant les limites de ce rapprochement : le « sacré laïc » recherché par Grotowski n'a pas les mêmes implications que le sacré médiéval, et Grotowski finit par reconnaître l'impossibilité d'une véritable communion sacrée avec le public.

Ce volume, riche et varié, évite l'écueil de la dispersion qui menace les volumes d'hom-

mages : les contributeurs se sont globalement conformés à l'exigence méthodologique posée par les directeurs de l'ouvrage en situant leurs études dans le cadre des préoccupations épistémologiques de Martine de Rougemont.

Florence Naugrette
Université de Rouen

VAÏS, Michel (dir.), *Dictionnaire des artistes du théâtre québécois*, Montréal, Québec Amérique, 2008, 422 p.

Ce dictionnaire, projet des *Cahiers de théâtre Jeu*, est un ouvrage de qualité à tous les égards. Quelle belle initiative ! C'est tout simplement un énorme plaisir de tenir ce livre entre les mains, avant même de l'ouvrir. La reliure est de la plus grande qualité artisanale (à un prix si modique !) – les pages de cet outil de référence majeur, qu'on n'hésite pas à ouvrir tout grand de peur d'en casser le dos, ne s'envoleront pas, même après de nombreuses consultations. Le design de la couverture est par ailleurs impeccable. Cette couverture, qui offre la photo de Denise Morelle et de Marcel Sabourin dans la mise en scène de Jean-Pierre Ronfard d'*Ubu roi* (L'Égrégore, 1962), représente en microcosme tout ce qui caractérise le théâtre québécois depuis son nouveau départ vers la fin du XIX^e siècle et que le *Dictionnaire* illustre si brillamment : la beauté artistique, la rigueur professionnelle, la recherche audacieuse, la créativité originale, l'engagement social, le ludisme subtil ou scandaleux, l'ouverture sur le monde, et le respect des traditions théâtrales qui n'empêche d'aucune façon des performances hautement irrévén-

rencieuses. Et ensuite, le plaisir de commencer le tour de l'ensemble du territoire du théâtre québécois, en feuilletant rapidement le livre, et de se rappeler des moments inoubliables de l'histoire de ce théâtre, en contemplant les belles photos de spectacles, d'interprètes, de mises en scène et de scénographies.

En parcourant les entrées biographiques – concises et néanmoins riches en informations fiables –, les lecteurs auront la preuve que le théâtre québécois est tout simplement, comme le dit Michel Vaïs dans son introduction, « un art vivant, reconnu dans le monde comme l'un des plus dynamiques et inventifs qui soient » (p. 17). Vaïs explique que l'idée de l'ouvrage « était de consigner le parcours de 450 artistes qui ont le plus marqué le théâtre québécois des origines à nos jours » (p. 9). Sept des chercheurs les plus respectés du théâtre québécois forment la cohorte qui a collaboré, avec Vaïs et les *Cahiers de théâtre Jeu*, à la conception de ce dictionnaire et à la rédaction de la plupart des entrées : Hélène Beauchamp, Patricia Belzil, Raymond Bertin, Claire Dé, Jean-Marc Larrue, Renée Noiseux-Gurik et Christian Saint-Pierre. Vingt-six autres collègues y ont aussi contribué. Ces experts ont dû consulter des sources diverses, souvent difficiles à trouver et à vérifier, et aussi adapter leurs informations, quelles que soient la richesse et la durée de la carrière de l'artiste, au protocole éditorial qui imposait le même format et plus ou moins la même taille à toutes les entrées.

Vaïs consacre son introduction à l'exposé des objectifs qui ont déterminé le contenu du *Dictionnaire* et à l'explication des frontières qui ont délimité les champs historiques et artis-

tiques représentés. Se faisant le porte-parole de l'équipe de collaborateurs, Vaïs se dit conscient du fait que, inévitablement, le bien-fondé des choix de l'équipe ne serait pas reçu à l'unanimité. Au nom de l'équipe, il en assume la pleine responsabilité : « Ce dictionnaire reste [...] celui de l'équipe qui l'a fait [...] Il y a là un jugement de valeur que nous assumons, comme le fait toute démarche historique » (p. 11-12). L'équipe a pris comme point de départ du projet l'affiche *l'Arbre du théâtre québécois*, préparée pour fêter, en 2001, le vingt-cinquième anniversaire de la revue *Jeu*. Cette première représentation de l'ensemble du théâtre québécois comportait sur ses branches et autres ramifications, sans commentaires, le nom d'interprètes, de metteurs en scène, d'auteurs, de scénographes, de critiques, de pièces, de compagnies, de lieux, de festivals, de maisons d'enseignement, d'éditeurs, de regroupements et d'organismes de soutien. Le *Dictionnaire*, cadeau d'anniversaire précieux offert à celles et à ceux qui aiment le théâtre, fait suite à la production de cet *Arbre* et célèbre les trente ans de la revue *Jeu*, fondée en 1976. Vaïs, le comité de rédaction et les membres de l'équipe se sont donné, pour des raisons réalistes et réalisables, l'objectif de se pencher uniquement sur la biographie théâtrale des artistes de la scène. Ils ont donc éliminé du *Dictionnaire* des entrées sur les auteurs, les pièces, les compagnies, les lieux, les critiques et les organismes, pour augmenter considérablement le nombre des artistes présentés. Ces derniers ont été classés – parfois arbitrairement – dans l'une des trois catégories adoptées : interprète, metteur en scène (metteurs en scène, marionnettistes, directeurs de troupe, pédagogues) et scénographe (décorateurs, costumiers, maquilleurs, éclairagistes, concepteurs de son).

Leur définition de l'*artiste* a nécessité l'exclusion de ceux et celles qui ont fait du théâtre avant 1880, ou qui sont ou étaient surtout des auteurs, des animateurs, des artistes de cinéma ou de télévision, des performeurs, des vidéastes, des chorégraphes, des danseurs, des conseillers dramaturgiques, des régisseurs, des comédiens-chanteurs et des producteurs. En même temps, l'équipe a voulu que la définition opératoire du *théâtre* inclue non seulement « l'art de la scène urbain, conventionnel et pour adultes », mais aussi le théâtre amateur, « le théâtre estival et pour jeunes publics, des marionnettistes et des mimes, des artisans du spectacle de variétés » (p. 10). L'équipe a considéré comme *Québécois* « des gens qui, travaillant au Québec, ont exercé une influence sur l'activité théâtrale qui s'est déroulée sur le territoire du Québec, quel que soit leur lieu de naissance » (p. 10). Dans la majorité des entrées, il s'agit d'artistes du théâtre francophone du Québec et de la région de la capitale fédérale. Quelques entrées seulement portent sur des activités théâtrales au Québec dans d'autres langues.

Parmi les trente artistes nés au XIX^e siècle, pionniers exemplaires qui exerçaient toutes les fonctions, figurent les premiers comédiens professionnels nés au Québec : Louis Labelle et Blanche de la Sablonnière. Les membres de cette génération d'artistes visionnaires ont participé à l'activité théâtrale en tant qu'amateurs et professionnels. Ils ont créé des associations, fondé et dirigé des troupes et des théâtres professionnels, offert des saisons largement variées, tout en créant quelques pièces québécoises, et donné des cours d'élocution et de diction. Ces cours préfigurent les écoles et conservatoires de théâtre fondés dans les années 1950 et 1960 et subven-

tionnés par l'État, auxquels on doit en partie l'essor de l'activité théâtrale dans la seconde moitié du ^{XX}^e siècle. Parmi les initiatives pédagogiques de départ, il faudrait signaler la contribution inestimable de deux enseignantes, M^{me} Jean-Louis Audet et Sita Riddez, à la formation professionnelle des générations d'artistes de la première moitié du ^{XX}^e siècle, non seulement en diction et interprétation, mais aussi en mise en scène et connaissance des grands textes. Noiseux-Gurik qualifie de « cellule incubatrice du théâtre à Montréal » l'école de M^{me} Audet (p. 79). Dé écrit, à propos de Riddez, qu'il « n'est guère d'acteurs de la modernité québécoise qui ne lui doivent une part de leur apprentissage. [...] elle peut être considérée comme une pierre angulaire de la formation théâtrale au Québec, la source inestimable d'un vaste lignage d'interprètes » (p. 343). Souvent aussi, les artistes de la première moitié du ^{XX}^e siècle devaient leur formation à leurs aînés et à des stages en Europe.

La vision des artistes nés dans la première décennie du ^{XX}^e siècle a engendré les premiers pas vers la modernité du théâtre québécois. C'était la première génération d'artistes à faire carrière sur les planches et aussi à la radio, au cinéma et, même, à la télévision. Parmi ceux et celles de cette génération qui ont participé à la fondation de compagnies et de théâtres populaires, il faudrait mentionner Ovila Légaré, Germaine Giroux, Charles Goulet, Jean Després, Émile Legault, Rose Ouellette et Gratien Gélinas. Le goût de la nouveauté manifesté par ces artistes s'exprimait au même moment dans de nouvelles approches du jeu, de la mise en scène et de la scénographie. Jacques Pelletier était, selon Noiseux-Gurik, le « pion-

nier de la conception scénographique et de l'éclairage tel qu'il est pratiqué aujourd'hui » (p. 315). Selon la même auteure, Marie-Laure Cabana « a jeté les bases d'un nouveau professionnalisme dans le domaine du costume de théâtre au Québec en mettant l'accent sur la création et l'unité scénique et sur une interprétation plus personnelle des personnages » (p. 79).

Vaïs affirme que le *Dictionnaire* « couvre essentiellement le ^{XX}^e siècle du théâtre québécois, avec une prédominance pour la seconde moitié de ce siècle. C'est en effet avec l'avènement des premières compagnies stables que l'activité théâtrale s'est régularisée et professionnalisée » (p. 13). C'est donc la génération d'artistes nés dans les années 1930 et 1940 qui, travaillant sur les bases mises en place par leurs précurseurs, fait pousser les nombreuses branches de l'arbre du théâtre québécois tel qu'il s'est enraciné dans les années 1950 et 1960 et qu'il a feuillé si abondamment au cours des dernières décennies du ^{XX}^e siècle. Sylvain Schryburt considère Pierre Dagenais « comme le premier metteur en scène du Québec » grâce à son intention de « réformer les modes de production » (p. 108). L'Équipe, fondée par Dagenais en 1942, était la première de ces compagnies par lesquelles l'activité théâtrale s'est régularisée et professionnalisée. Yvette Brind'Amour et Mercedes Palomino ont fondé le Théâtre du Rideau Vert en 1949 ; Jean Gascon, Jean-Louis Roux et les autres, le Théâtre du Nouveau Monde en 1951. Ces départs audacieux ont ouvert les portes à de nombreux théâtres de recherche ou de répertoire à Montréal, à Québec et dans plusieurs autres villes québécoises, théâtres qui forment encore aujourd'hui l'infra-

structure de la collectivité théâtrale du territoire. Ces théâtres, les écoles et conservatoires, les universités et les collèges, les bourses et les prix, les associations professionnelles ont favorisé l'émergence de générations d'interprètes (nés au Québec ou arrivés d'ailleurs), de metteurs en scène et de scénographes talentueux. Grâce à ces femmes et de ces hommes, le théâtre institutionnel, le théâtre de création, le théâtre expérimental, le théâtre pour jeunes publics, le théâtre de marionnettes, le théâtre musical, le théâtre radiophonique et télévisuel, le cirque et le cinéma au Québec se sont forgés une place parmi les meilleurs du monde. Aussi, l'engagement de ces artistes a donné le coup de pouce à la dramaturgie, qui a pris son essor au Québec dès le milieu du ^{xx}e siècle.

Chaque entrée du *Dictionnaire* donne le lieu et la date de naissance des artistes, suivis de détails spécifiques sur leur formation artistique et le parcours de leur service au théâtre (rôles, titres, dates, metteurs en scène, auteurs, compagnies, spécialités), les hauts points de leur carrière, les postes occupés, les prix reçus, le tout organisé autour d'un « bref jugement sur son apport au théâtre québécois » (p. 16). C'était un si grand plaisir pour moi de vagabonder sur les sentiers de la forêt luxuriante du théâtre québécois. Chaque nom d'artiste exemplifie une vocation créatrice et généreuse. Prises ensemble, les entrées du *Dictionnaire* nous parlent de l'évolution d'un volet essentiel de notre histoire et de notre identité, et célèbrent, en protégeant la vitalité de notre mémoire collective, la beauté de ces initiatives à travers les décennies.

Mon seul regret porte sur l'index à la fin du *Dictionnaire*, qui contient plus de quatre cents

noms d'« artistes cités n'ayant pas d'entrée dans cet ouvrage » (p. 413). Cet index se limite au nom des personnes, d'ici ou d'ailleurs, qui ont « agi comme artistes au sens des catégories retenues ». Ce triage a mis en place une liste qui me paraît anormale, surtout parce que les nombreux dramaturges qui ne sont ni interprètes ni metteurs en scène sont exclus, malgré l'importance de leur œuvre dans les carrières des artistes. Ainsi, tandis que le nom de ces dramaturges se trouve dans les entrées, il n'est pas facile d'en suivre la trace au cours de l'ouvrage. Heureusement, d'autres outils existent pour avoir des informations sur au moins quelques-uns de ces dramaturges. Cependant, il me semble bizarre que Liv Ullman, par exemple, soit digne de figurer dans l'index, tandis que les Françoise Loranger, Marcel Dubé, Carole Fréchette, Michel Tremblay, Antonine Maillet, Michel Marc Bouchard, Jovette Marchessault ou Normand Chaurette y sont absents. Un index des dramaturges aurait été pertinent, ou mieux, un index global de l'ouvrage permettant de repérer les étapes du parcours d'un dramaturge, d'un théâtre, d'une compagnie en se référant aux événements de la carrière des artistes.

Louise H. Forsyth

Université de Saskatchewan

CHAPPLE, Freda, et Chiel KATTENBELT (dir.), *Intermediality in Theatre and Performance*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2006, 266 p.

Résultat de plusieurs années de recherche des membres du *Theatre and Intermediality Research Working Group*, cet ouvrage collectif

aborde le concept d'intermédialité du point de vue des études théâtrales et de la performance et s'intéresse tout particulièrement aux œuvres médiatiques produites à l'aide des technologies numériques de même qu'aux œuvres scéniques intégrant les nouvelles technologies. Les textes examinent des œuvres produites au ^{XX}^e siècle qui intègrent de nouvelles stratégies dramatiques, de nouvelles manières de structurer et de mettre en scène les mots, les images et les sons et de nouvelles façons de placer les corps dans l'espace intermédial. Cet ouvrage s'avère particulièrement pertinent pour l'étude de la problématique de l'adaptation et des effets de l'intégration des nouvelles technologies au théâtre.

En introduction, Freda Chapple et Chiel Kattenbelt proposent différents points de vue théoriques pour amorcer l'exploration du concept d'intermédialité et définissent les termes pertinents à son étude. Selon ces auteurs, l'espace intermédial se situe à l'intersection d'un métissage d'espaces, de médias et de réalités (p. 12). Agent de changements, l'intermédialité s'inscrit comme un processus de transformation d'idées et de procédés qui s'active lors d'une performance et produit une différence (p. 12). Les spectateurs peuvent notamment percevoir cette différence en prenant conscience des changements introduits dans les pratiques théâtrales et dans l'écriture scénique récentes. Des diagrammes illustrent comment l'intermédialité apparaît « à l'intersection¹ » de différentes pratiques médiatiques et incite un échange entre les performeurs, les spectateurs et l'œuvre intermédiale. Illustrant la collaboration étroite entre les différents systèmes de signes, les différents types de média, l'analogique et le numérique, le direct et le médiatisé, ces diagrammes servent

ultimement à démontrer que le théâtre est devenu un hypermédium. Même si Chapple et Kattenbelt reproduisent ces diagrammes au début de chacune des trois sections de l'ouvrage, leur utilité demeure cependant limitée puisque les auteurs inclus dans ces sections ne s'y réfèrent que peu ou pas du tout.

L'idée selon laquelle le théâtre serait un hypermédium qui incorpore les autres arts et les autres médias est l'un des concepts clés de cet ouvrage. Suivant Kattenbelt, le dicton selon lequel le monde est une scène n'est pas seulement une métaphore : notre culture de plus en plus médiatisée s'envisage comme une scène de théâtre. Entourés de journaux, de films et d'images télévisuelles, nous habitons un monde intermédial. Si le théâtre est la scène de l'intermédialité, et donc de la rencontre de différents médias, il reflète aussi notre expérience quotidienne de la réalité, soit un monde intermédial dans lequel nous performons nos vies et tentons de donner du sens à cette réalité (p. 24).

Approfondissant l'idée que le théâtre est un hypermédium, Peter Boenisch affirme, pour sa part, que le théâtre transcode les autres médias en combinant avec aisance textes, sons et corps². Cette habileté du théâtre à combiner les médias s'apparente à celle de l'ordinateur, qui transcode et traduit toutes les formes de média afin de produire un mélange de différents types d'informations audiovisuelles. Toutefois, tandis que l'ordinateur absorbe les autres médias et les transforme numériquement lors du processus de

1. Nous traduisons le terme « *in-between* » par « à l'intersection ».

transcodage, le théâtre incorpore les autres médias en les gardant intacts. Malgré cet effet de transparence du théâtre, l'acteur, la photographie ou la vidéo deviennent sur scène des signes représentant un personnage ou un monde fictionnel (p. 114). L'opération de transcodage, comme l'intermédialité, ne dépend pas d'un média ou d'une machine, mais procède plutôt du travail de perception des spectateurs (p. 113).

Les structures modulaires et hypermédiales, des caractéristiques que l'on retrouve fréquemment dans les œuvres intermédiales, encouragent également la participation des spectateurs dans le processus de création de sens. À cet égard, quelques articles de *Intermediality in Theatre and Performance* s'inspirent des théories sur la structure et le langage des médias numériques développées par Lev Manovich dans *The Language of New Media*, théories qui approfondissent le concept d'hypermédia, soit une structure permettant de connecter les éléments multimédias à l'aide d'hyperliens, comme dans les sites Web. Ainsi, Brigit Wiens analyse *Hamlet-X*, une œuvre théâtrale réalisée par Herbert Fritsch pour le Web, qui permet aux participants de créer leur propre récit à partir des options offertes et leur donne la possibilité de clavarder avec les autres participants sous l'apparence d'un avatar. Dans son

analyse de *Me-Dea-Ex* (Neora, 2003), Hadassa Shani examine la contribution des technologies interactives au théâtre. Elle souligne que la structure modulaire de *Me-Dea-Ex* suggère la réalité d'un quotidien où se multiplient les médias et permet aux spectateurs d'étendre les limites de l'œuvre par l'activation d'hyperliens. Dans un même ordre d'idées, Robin Nelson s'intéresse aux émissions de télévision qui mettent au défi la passivité des spectateurs en incorporant de plus en plus l'interactivité et la connectivité, des caractéristiques habituellement réservées à l'ordinateur et aux jeux vidéo. Les questions abordées dans ces textes confirment l'importance de la participation des spectateurs dans le processus de création de sens, un argument central à cet ouvrage. Toutefois, les questions relatives à l'interactivité auraient pu être approfondies en tenant compte, notamment, des œuvres qui intègrent des systèmes interactifs en temps réel aux performances en direct³.

Plusieurs des articles de ce collectif s'inspirent également de l'ouvrage de Jay David Bolter et Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*. Parmi les formes de remédiation qu'intéressent Bolter et Grusin, on retrouve la numérisation d'anciens médias, tels les photographies, les peintures et les textes littéraires, de même que l'absorption complète d'anciennes formes de médias. Puisque le théâtre ne fait pas partie des remédiations étudiées par Bolter et Grusin, la contribution d'*Interme-*

2. Boenisch s'inspire de ce que Lev Manovich désigne par transcodage. Il s'agit de la capacité de traduire toutes sortes de données et de combiner différents types d'informations audiovisuelles pour ensuite les sauvegarder, y accéder, les afficher, les échanger et les copier au moyen de la même machine (Manovich, 2001 : 45).

3. À titre d'exemple, l'ouvrage dirigé par Susan Broadhurst et Josephine Machon, *Performance and Technology*, analyse ce type d'interactivité.

diality in Theatre and Performance au débat sur la remédiation s'avère particulièrement pertinente. Des concepts clés de Bolter et Grusin, tels que l'immédiateté, la transparence et l'hypermédiateté, sont en outre convoqués par plusieurs des auteurs du collectif⁴. Cependant, si ces derniers se réfèrent aux concepts élaborés dans *Remediation: Understanding New Media* et explorent judicieusement leur signification dans le contexte du théâtre, ils n'approfondissent pas suffisamment les différences et les similarités entre le concept de remédiation et ceux d'intermédialité et d'adaptation.

Le collectif poursuit également le travail amorcé par Gabriella Giannachi dans *Virtual Theatres* qui examine elle aussi les concepts de remédiation, d'hypermédia et d'interactivité, des notions essentielles à l'analyse des œuvres intermédiaires. Toutefois, l'ouvrage à l'étude ne raffine pas ses affinités avec le théâtre virtuel, sinon brièvement dans la contribution de Hadassa Shani. *Intermediality in Theatre and Performance* se distingue cependant par son approfondissement de l'historicité de la remédiation. Par exemple, l'excellent article de Ralf Remshardt examine les différences entre le jeu de l'acteur de théâtre et celui de l'acteur de cinéma au temps du cinéma muet. La crise de la

performance que suscite l'arrivée du cinéma au début du XX^e siècle est mise en relation avec la crise de la performance amorcée lors de l'apparition récente des *synthespians* (acteurs créés par ordinateur).

Cet ouvrage suggère que les œuvres intermédiaires, par leurs structures modulaires et hypermédiales, proposent une reconfiguration du savoir et encouragent une démocratisation de l'accès aux connaissances. Chapple explore le potentiel éducatif des opéras intermédiaires et affirme que le langage des nouveaux médias est le média approprié à l'exploration de concepts comme l'interculturalisme et la globalisation (p. 89). Chapple affirme que les œuvres utilisant les nouveaux médias peuvent potentiellement encourager les citoyens à participer activement aux débats globaux (p. 89). Même si ces hypothèses de Chapple ne sont pas suffisamment appuyées par son analyse de *The Forest Murmurs: Adventures in the German Romantic Imagination* (Opera North, 2001), Shani apporte des arguments supplémentaires à la proposition de Chapple dans son analyse de *Me-Dea-Ex*, une œuvre interculturelle invitant les spectateurs à participer de manière interactive au débat proposé.

Les seize textes de ce collectif explorent la problématique de l'intermédialité à partir d'études de cas portant sur différents types d'œuvres médiatiques, dont la danse, les pratiques théâtrales dans le Web, la télévision, le cinéma, l'opéra et le théâtre de marionnettes. Ce collectif permet d'apprécier la variété des approches intermédiaires d'artistes en provenance de plusieurs pays, dont la France, le Japon, les États-Unis, l'Allemagne, l'Argentine

4. « *Immediacy* », que nous traduisons par « immédiateté », a pour objectif de faire oublier aux observateurs la présence du médium. « *Transparency* », que nous traduisons par « transparence », suggère que l'observateur n'est plus conscient du médium, car ce dernier a effacé ses traces. « *Hypermediacy* », que nous traduisons par « hypermédiateté » est l'inverse d'immédiateté, car il a pour objectif de rappeler aux observateurs la présence du médium en attirant l'attention sur sa présence délibérément (p. 14).

et Israël. Cet ouvrage se concentre surtout sur les performances en direct, mais la plupart de celles-ci incluent des vidéoprojections ou des enregistrements audio. Les textes explorent les effets de l'intégration du médiatisé⁵ à la performance en direct des corps vivants. S'inspirant de l'ouvrage de Philip Auslander, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, les textes de ce collectif n'opposent donc pas le direct au médiatisé, suggérant plutôt que ces deux aspects contribuent conjointement au paysage médiatique actuel.

Offrant une variété de perspectives et stimulant sur le plan théorique, ce collectif contribue avantageusement à l'étude de la remédiation et convainc de l'utilité d'analyser les œuvres intermédiaires. Toutefois, une conclusion pour résumer la contribution des analyses à la compréhension de l'intermédialité aurait mieux appuyé l'argumentation globale suggérant que les structures modulaires encouragent une démocratisation de l'accès aux connaissances. De même, il aurait été souhaitable d'ajouter une synthèse sur les effets de l'interactivité et d'élaborer en conclusion sur le modèle théorique de l'adaptation proposé, soit un modèle qui s'appuie sur la modularisation, l'hypermédialité et l'interactivité (p. 167). Si ce collectif introduit les lecteurs aux théories sur l'intermédialité selon la perspective des théoriciens allemands, poststructuralistes et des nou-

veaux médias, il néglige l'apport des chercheurs francophones⁶. Également, en plus d'introduire les étudiants de théâtre, de littérature ou de cinéma aux concepts et termes spécifiques à l'étude des médias, il aurait été judicieux d'ajouter quelques précisions terminologiques et des mises en contexte de ces concepts. De même, l'ajout de références à des ouvrages récents sur l'adaptation filmique d'œuvres théâtrales et l'historique des rapports entre le théâtre et le cinéma aurait aidé les étudiants débutants à parfaire leurs connaissances dans ces domaines⁷. Autre réserve, *Intermediality in Theatre and Performance* aurait eu avantage à inclure des extraits d'œuvres sur support numérique ou de meilleures reproductions des œuvres. Enfin, cet ouvrage n'examine pas l'intermédialité selon les perspectives féministes ou les études gaies et lesbiennes, des perspectives souvent négligées par les analyses d'œuvres intermédiaires⁸. Malgré ces quelques réserves, cet ouvrage demeure une importante contribution aux recherches sur l'intermédialité au théâtre.

Sylvie Bissonnette

Université de Californie, Davis

5. Nous traduisons le terme « *mediatized* » par « médiatisé ». Ce terme désigne les technologies d'enregistrement et de transmission. À l'inverse, le direct désigne l'absence d'enregistrement. Dans le cas des médias audiovisuels, le direct peut aussi servir à désigner les enregistrements retransmis en simultané.

6. Notamment, les auteurs omettent les contributions de Chantal Hébert et d'Irène Perelli-Contos (2003) ou de Béatrice Picon-Vallin (1998).

7. Par exemple, consulter l'ouvrage collectif dirigé par Robert Knopf (2005) ou celui dirigé par Christine Hamon-Sirejols, Jacques Gerstenkorn et André Gardies (1994).

8. Le récent ouvrage de Sue-Ellen Case, *Performing Science and the Virtual* (2007), aborde certaines œuvres intermédiaires selon ces perspectives.

Bibliographie

- AUSLANDER, Philip (1999). *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, Londres et New York, Routledge.
- BOLTER, Jay David, et Richard GRUSIN (1999). *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press.
- BROADHURST, Susan, et Josephine MACHON (dir.) (2007). *Performance and Technology. Practices of Virtual Embodiment and Interactivity*, New York, Palgrave MacMillan.
- CASE, Sue-Ellen (2007). *Performing Science and the Virtual*, Londres, Routledge.
- GIANNACHI, Gabriella (2004). *Virtual Theatres. An Introduction*, Londres, Routledge.
- HAMON-SIREJOLS, Christine, Jacques GERSTENKORN, et André GARDIES (dir.) (1994). *Cinéma et théâtralité*, Lyon, Aléas Éditeur.
- HÉBERT, Chantal, et Irène PERELLI-CONTOS (2003). *La face cachée du théâtre de l'image*, Québec, Les Presses de l'Université Laval.
- KNOFF, Robert (dir.) (2005). *Theatre and Film. A Comparative Anthology*, New Haven, Yale University Press.
- MANOVICH, Lev (2001). *The Language of New Media*, Cambridge, MIT Press.
- PICON-VALLIN, Béatrice (1998). *Les écrans sur la scène*, Lausanne, L'Âge d'homme.

BEN-ZVI, Linda, et Angela MOORJANI (dir.), *Beckett at 100: Revolving it All*, Oxford, Oxford University Press, 2008, 334 p.

Ce nouvel ouvrage sur Beckett vient s'ajouter à une longue liste de publications que les célébrations récentes entourant le centenaire de sa naissance – y compris de multiples colloques – sont venues enrichir. Celui-ci vient en partie des suites des travaux présentés lors de la table ronde du Beckett Working Group, que Linda Ben-Zvi anime depuis plusieurs années, et qui s'est tenue à Dublin en parallèle au colloque célébrant le centenaire du Prix Nobel irlandais. Quatorze essais ont été retenus pour cette publication, complétée par huit autres textes de membres du Working Group, non présents à Dublin, mais piliers de la critique beckettienne. C'est d'ailleurs à une des toutes premières figures de la critique beckettienne américaine, Ruby Cohn, que le livre est dédié. Lui est dédiée plus particulièrement l'ouverture, avec un texte de James Knowlson évoquant Beckett en touriste en Allemagne durant l'hiver 1937 et le regard qu'il a porté – et rapporté dans son journal de voyage – sur le paysage et l'architecture environnante. Knowlson fait des allées et venues entre les lieux traversés et le commentaire qu'en fait Beckett, ajoutant ainsi un complément au chapitre qu'il avait déjà consacré à ces cahiers allemands dans sa biographie de Beckett, *Damned to Fame*.

Cette somme de critiques s'articule en trois parties. La première rassemble six articles sous le titre « Thinking Through Beckett », penser « à travers » Beckett, une démarche dont Herbert Blau rend compte de façon singulière : il commence par décrire la façon dont il s'est trouvé

faire l'expérience du trouble du souffle qui apparaît dans les textes de Beckett, présent du reste chez Beckett lui-même au moment d'écrire son œuvre, pour en venir à souligner la façon dont il pense à travers Beckett, au point qu'il laisse quasiment la parole à l'auteur, avançant de citation en citation pour dire comment Beckett dit ; comment son œuvre dit de la cruauté de l'histoire, d'Auschwitz à Hiroshima sans doute d'abord, mais plus avant encore, l'abomination du monde tel qu'il nous entoure ; Blau relie l'enfer de Beckett à l'enfer d'un quotidien de misère humaine. Et finit où il a commencé, en retenant son souffle pour ne pas finir.

Plus classiquement, l'« à travers » conduit David Houston Jones à relire les *Textes pour rien* et *L'innommable* à la lumière de la thèse de Giorgio Agamben, dans *Ce qui reste d'Auschwitz*, sur l'impossibilité du témoignage sur Auschwitz, parole indicible qui persiste par cette impossibilité même. Jones montre, dans l'écriture beckettienne, où le narrateur se trouve effacé par le récit qu'il est en train de produire, un rapport semblable à l'indicibilité, et souligne le syndrome de survivance affectant le narrateur qui, avec la honte des rescapés, parle par contumace pour un sujet fantôme.

Lorsque Carla Locatelli interroge le caractère autobiographique de *La dernière bande* et de *Pas moi*, elle ne s'interroge pas sur ces textes comme récits de la vie de l'auteur. Redéfinissant le terme selon une approche poststructuraliste, et suivant en particulier Paul de Man, elle analyse plutôt la démarche projective du lecteur par rapport à ces textes, comment nous en venons à y chercher un sujet, à les lire comme le récit mimétique de la difficulté à dire.

H. Porter Abbott aborde, quant à lui, la question du refus obstiné de Beckett à se considérer comme un philosophe et montre que c'est d'abord parce que l'artiste refuse de dominer, de contrôler son œuvre, pour plutôt échouer, laisser aller l'incomplétude. Stan Gontarski reprend pourtant la tradition philosophique avec Henri Bergson et ses réflexions sur l'intuition et l'intelligence, le temps et la durée, la mémoire volontaire et la mémoire involontaire, qui, selon Gontarski, étayent la réflexion de Beckett dans son *Proust*. Ce que Bergson écrit du jeu entre la mémoire et la perception apparaît en effet comme une anticipation de multiples textes de Beckett. Gontarski évoque en complément les travaux des cognitivistes et relit *En attendant Godot* dans cette perspective. Naoya Mori envisage l'œuvre de Beckett à partir des idées de Leibniz (philosophe dont il voit l'incarnation dans la figure de Murphy) sur la dynamique, le repos et le mouvement, le concept de *conatus*. La pensée de Leibniz est non seulement présente dans l'articulation de l'œuvre de Beckett, mais Mori retrouve dans les manuscrits du dernier des traces de formules réappropriées du premier.

S'il est vrai que les spécialistes retrouveront des thèmes et des liens déjà évoqués dans d'autres parutions et colloques, les textes rassemblés dans cette première partie permettent de reconstituer un contexte de pensée à l'œuvre chez Beckett, justifiant dans tous les cas le même projet de ce dernier de mieux échouer, avec pour effet de formuler un tour d'horizon des grandes lignes de la « pensée beckettienne ».

La deuxième série d'articles fait entendre des voix peut-être plus spécifiques. Les auteurs

ne cherchent pas tant à relier Beckett à la tradition philosophique qui a pu l'informer qu'à suggérer des perspectives multiples. Angela Moorjani, coéditrice de l'ouvrage, s'intéresse à la structure contrapuntique de l'œuvre, donnant lieu à quatre niveaux de lecture. À propos de *Comédie*, elle évoque les rites de passage égyptiens et la fonction multiple des canopes, puis montre comment les tableaux d'Adam Elsheimer que Beckett a vus en Allemagne ont pu susciter les jeux de clair-obscur que le dramaturge a tentés dans ses pièces.

Enoch Brater aborde la question du romantisme chez Beckett, alors même que Beckett semble autocensurer, par dérision, tous les mouvements de nostalgie, en montrant comment certaines images émergent de la scène, qui transcendent tout sentimentalisme.

Film est ensuite revu par Matthijs Engelberts en relation avec les théories filmiques des années 1920 et 1930. Les traits caractéristiques en sont l'absence de son, de couleur, le non-réalisme, l'utilisation du plan rapproché et la vision monoscopique, tous traits que Beckett utilise pour mener sa propre réflexion sur le thème de la perception.

Anna McMullan montre comment *Eleutheria*, en mettant en scène une famille incapable de s'ouvrir aux autres, reflète l'amertume de Beckett face à l'incapacité de la société bourgeoise de l'après-guerre à prendre en compte le traumatisme de la guerre et de l'holocauste. Les pièces de Beckett à venir reprendront les mêmes thèmes de positions de domination et d'exclusion.

L'article suivant, de Jürgen Siess, aborde la question de la position – ce qu'il appelle la *posture* – de Beckett dans le contexte littéraire français des années 1950. Posture singulière en ce que Beckett se donne en échec, hors courant, toujours à distance des commentateurs, toujours en retrait sur soi. Siess montre comment ce retrait est au fond réalisé dans le rapport entre narrateur-je et auteur-implicite, où le second dénonce le premier comme artiste raté.

Irit Degani s'interroge sur la fonction du magnétophone de Krapp, élément de damnation et de salut ; mais à l'inverse de la lance de Telephus, cette fois la réparation vient avant la destruction. La bande qui permet à Krapp de capturer ses expériences lui permet aussi de les manipuler, et leur répétition, en fait, les annule, leur ôtant leur authenticité. La technologie, ici, piège l'homme. C'est aussi de Krapp et du travail sur la mémoire que traite Antonia Rodriguez-Gago, montrant comment Krapp réagit sur le plan physique aux souvenirs enregistrés, comment la mémoire est contaminée par les réactions du corps au présent.

Dans cette deuxième partie, donc, l'œuvre de Beckett n'est plus prise dans son ensemble, car le prisme des perspectives est comme posé successivement sur des échantillons de l'œuvre. L'agencement des articles, de cette manière, nous fait passer du général au particulier de façon assez convaincante et réussie sur le plan didactique.

La troisième partie du livre rassemble des articles interrogeant l'œuvre de Beckett en écho avec d'autres œuvres de fiction. Cette nouvelle

approche, par l'intermédiaire de voix contemporaines ou postérieures à celle de Beckett, complète les approches choisies par Ben-Zvi et Moorjani pour les deux parties précédentes.

Minako Okamura entreprend d'élucider certains éléments de *Paroles et Musique et... que nuages...* à la lumière de poèmes de William Butler Yeats. Les échos entre les œuvres des deux Irlandais sont parlants, mais sans doute moins inattendus que les liens tissés dans l'ensemble des articles suivants. Ainsi, Catherine Laws souligne de manière plus originale les schémas de variations et de répétitions qu'on peut percevoir aussi bien chez Beckett que chez Morton Feldman et Jasper Johns, dans des œuvres conçues en un rare partenariat relevant plus du travail parallèle que de la collaboration.

Mariko Hori Tanaka analyse les processus de mise en scène physique de la peur dans le théâtre de Beckett, Minoru Betsuyaku et Harold Pinter. L'association du second de ces dramaturges aux autres est intéressante pour le lecteur occidental qui connaît mal ce théâtre japonais contemporain, tout en donnant à la souffrance évoquée par les deux auteurs européens une dimension plus globale. Mary Bryden rend, quant à elle, hommage à William Saroyan, en évoquant sa réception de *En attendant Godot*, quelque chose comme « j'ai lu la pièce, je l'aime, ça, c'est une vraie pièce » (p. 263) faisant suite sur un mode beckettien à un premier jet – « je n'ai pas vu la pièce, je l'ai juste lue, je l'aime, ça, c'est une vraie pièce » (p. 263). Ou encore « La pièce ne parle de rien. [...] Tout est rien » (p. 265).

À la suite, Ben-Zvi reprend pour le lecteur les commentaires de Marshall McLuhan sur l'usage que Beckett fait des nouveaux médias, jusqu'à rendre compte de leur pouvoir destructeur. Dans l'esprit des échos, Elin Diamond convoque Caryl Churchill dans la lignée de Beckett, retraversant l'œuvre de Churchill sur un arrière-plan de figures beckettiennes et montrant comment la figure de la bande de Möbius permet de rendre compte de la structure des pièces de l'un et de l'autre, dans l'élaboration d'un objet impossible.

Julie Campbell évoque la façon dont la lecture – fût-elle erronée ou déformée – de l'œuvre de Beckett a permis à Paul Auster de composer la sienne propre, tout autant que la lecture de son œuvre peut offrir un éclairage nouveau sur l'œuvre du premier.

Cet ouvrage se termine par un court article de Hersh Zeifamn, qui aborde cette fois non plus l'œuvre de Beckett, mais comment Beckett devient personnage, dans trois pièces récentes : il cite *Calico*, de Michael Hastings (2004), qui met en scène Beckett en ami de Lucia Joyce ; *Sam's Last Dance*, du Canadien Sean Dixon (1997), une réflexion sur la solitude ; *Burnt Piano*, de l'Australien Justin Fleming (1999), histoire d'une librairie passionnée de Beckett. Si la première apparaît comme un ratage, du moins pour ce qui est du personnage qui nous intéresse, les deux dernières pièces, selon Zeifman, sont une tentative intéressante d'extrapoler un portrait de Beckett à partir de son œuvre. On est pourtant presque rassuré lorsque Zeifman conclut qu'aucun de ces dramaturges ne réussit à rendre la complexité de la personnalité de l'auteur.

Ce livre place donc Beckett au cœur d'un réseau de liens, entre ses prédécesseurs et ses successeurs, que les différents auteurs des articles rassemblés évoquent de façon plus ou moins originale, mais toujours convaincante, satisfaisant le lecteur dont la réflexion ne peut qu'être tonifiée par cette mosaïque. C'est sans doute cette troisième partie de l'ouvrage qui apporte le plus de nouveauté à la critique beckettienne, et gratifiera le plus le lecteur averti, en donnant à penser de nouveaux échos. Les deux premières parties ont cependant leur place dans un livre que titre et sous-titre désignent comme une sorte d'état des lieux – *Beckett at 100*, récapitulatif, complété d'un *Revolving it All*, qui rappelle tout à la fois le ressassement beckettien et la tentative des éditrices de faire le point sur la critique beckettienne – certes non exhaustif, mais représentatif –, et qui permettra au lecteur moins renseigné mais cependant éclairé, étant donné la teneur des articles, qui ne donnent jamais dans la vulgarisation, de mieux comprendre la place de l'œuvre de Beckett dans la littérature mondiale.

Geneviève Chevallier

Université de Nice – Sophia Antipolis

FELSKI, Rita (dir.), *Rethinking Tragedy*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 2008, 368 p.

Sempiternelle, indémodable et indéfissable tragédie

Cette collection d'articles éditée par Rita Felski comprend dix-sept textes abordant la tragédie sous différents angles d'analyse en passant par diverses périodes historiques

jusqu'au XXI^e siècle. Pourquoi publier un tel volume ? Simplement parce que la tragédie s'avère un sujet inépuisé et inépuisable en quelque sorte, même après des millénaires de méditation. Émanant du passé, la tragédie met en lumière les dilemmes et contradictions modernes. Reprenant les paroles de Vassilis Lambropoulos, Felski explique que la tragédie tend toujours à dépasser les limites de l'entendement humain et c'est ce qui la rend toujours aussi pertinente aujourd'hui. L'objectif de cette collection d'articles consiste donc à offrir une interprétation à jour du tragique à une époque postmoderne, où ce genre de réflexion pourrait sembler tout à fait superficiel et sans résonance.

Formellement parlant, *Rethinking Tragedy*, se divise en quatre parties regroupant des textes aux caractéristiques thématiques similaires. Chaque essai se termine par une liste exhaustive de références en bonne et due forme, et un index de près d'une vingtaine de pages complète le volume.

Rédigée selon les règles de l'art, l'introduction de Felski nous offre un honnête avant-goût du fruit des recherches des contributrices et contributeurs de cette étude. La première section du volume s'intitule « Defining Tragedy ». Un titre, ma foi, ironique considérant le fait que la grande majorité des articles du recueil tend à tergiverser trop longuement sur une utopique définition du concept du tragique. Certes, il semblerait qu'on ne soit toujours pas sorti de l'auberge à ce sujet. Jeter les bases d'une conception de la tragédie qui conviendrait à tous et qui s'appliquerait à un amalgame de mises en situation, relève de cette

utopie. Voilà peut-être la vraie tragédie qui unit toutes les pensées sur la matière.

« “Tragedy” Reconsidered » de George Steiner, légende vivante dans le domaine de l’interprétation de la tragédie, piquera la curiosité du lecteur au fait des grandes lignes des débats idéologiques des théoriciens, des philosophes, des littéraires et des artistes sur le sujet. L’auteur retourne aux sources des principales définitions de la notion et nous offre un commentaire critique de sa propre vision du tragique à l’époque où il publiait *The Death of Tragedy* en 1961. Pour Steiner, il aurait fallu nuancer davantage la notion de « péché originel » à l’époque où il s’interrogeait sur la tragédie.

Le travail de Wai Chee Dimock se démarque également des autres textes de cette section et nous invite à élargir notre compréhension du tragique et à considérer l’inclusion des catastrophes naturelles, comme l’ouragan Katrina, dans cette veine. Le fait que l’on hésite souvent à qualifier ces bouleversements de tragiques prouve que la définition savante du concept s’avère trop contraignante. Se référant à l’*Illiade* de Homère, Dimock suggère que la destruction de Troie se compare aux dommages engendrés par les forces de la nature dans l’histoire de l’humanité.

La deuxième et plus brève partie du volume s’intitule « Rethinking the History of Tragedy ». Cette section regroupe trois articles se référant à quelques textes tragiques du passé, particulièrement à des classiques de la littérature (*Philoctète* et *Phèdre*, par exemple) dont la pertinence resurgit dans une démarche de

discernement moderne de la tragédie. L’article de Page duBois évoque des parallèles entre la vision œdipienne du personnage tragique et le procès ultramédiatisé de O. J. Simpson, personnage qui, selon duBois, revêtait trop facilement, à l’époque, l’allure d’un héros tragique.

L’avant-dernière partie du volume, « Tragedy and Modernity », traite de la tragédie dans une perspective assez similaire à la section précédente. Ici les réflexions sur le tragique se basent sur des textes plus récents, qui ne proviennent pas nécessairement du répertoire classique. Les œuvres littéraires des auteurs comme Cyril Lionel Robert James et Winfried Georg Sebald sont examinées. Olga Taxidou signe une analyse de l’*Antigone* de Bertolt Brecht étudiée en parallèle avec le *Petit Organon pour le théâtre*. C’est le seul article du volume qui est accompagné d’une photographie.

« Tragedy, Film, Popular Culture », la quatrième partie du volume, est de loin la plus captivante. Cette section a ceci d’intéressant qu’elle sort du cadre du comparatisme littéraire traditionnel. Ici on traite du sujet tragique dans le contexte socioculturel du XXI^e siècle. Dans « Femme Fatale – Negotiations of Tragic Desire », Elizabeth Bronfen explore la signification tragique du personnage de la femme fatale du film noir *Double Indemnity*.

Toujours dans le domaine du cinéma, Heather K. Love se penche sur la figure tragique de la lesbienne dans *Mulholland Drive* de David Lynch, en évoquant les arguments de Terry Eagleton à propos du *pharmacos* ou bouc émissaire. Selon Love, les homosexuels présentent un profil social maudit et prédestiné au tragique.

Pour Michel Maffesoli, dont la contribution clôt cette partie du volume avec « The Return of the Tragic in Postmodern Societies », la tragédie se vit au quotidien dans le populaire, le contemporain et particulièrement dans la culture des jeunes (*raves*, drogue, musique populaire, violence gratuite, culte des célébrités) qui témoigne d'une fascination pour l'extrême, l'excès et l'abandon à des forces impersonnelles. Comme au temps de la Grèce antique, l'époque moderne admet que la culture du plaisir et le sens de la destinée tragique humaine sont intimement reliés.

Le volume se termine par un commentaire de Eagleton. Profitant du mandat qu'on lui confie pour réviser l'ensemble des points discutés par les essayistes de l'ouvrage, Eagleton y va de remarques particulièrement cinglantes et proprement décapantes à l'endroit de George Steiner, et n'hésite pas à corriger le tir des collaborateurs de *Rethinking Tragedy* qui auraient mal interprété sa pensée dans *Sweet Violence: The Idea of The Tragic* (2003).

Rethinking Tragedy pourrait s'adresser de prime abord à des lecteurs du domaine académique ou spécialisé. Néanmoins, on hésite à recommander ce volume autant à celles et à ceux pour qui les théories sur la tragédie n'ont plus de secrets que pour d'autres qui en connaissent peut-être moins sur le sujet. Lire Steiner, par exemple, peut s'avérer périlleux pour certains, car on passe à la vitesse de la lumière par de nombreuses œuvres et par plusieurs auteurs et théoriciens. Ceux qui ont lu les grands philosophes et possèdent une vaste connaissance du répertoire classique des arts et des lettres pourront s'y retrouver alors que d'autres pourraient n'y rien comprendre.

Néanmoins, ceux qui ont déjà médité sur le tragique pourraient se lasser rapidement de certaines caractéristiques communes à plusieurs travaux dont, entre autres, une redondance à vouloir définir et redéfinir la notion du tragique. C'est d'ailleurs ce que dénonce Simon Goldhill dans son texte « Generalizing About Tragedy ». Goldhill en a assez des sempiternelles tentatives de définir la tragédie et il s'intéresse justement aux conséquences ainsi qu'aux coûts des innombrables théories et généralisations qui tentent d'expliquer le tragique. En tant qu'éditrice en chef du recueil, on ne pourrait reprocher à Felski de tenter de dresser encore une fois le portrait de l'objet de recherche. Mais elle admet toutefois sagement – et ce, dès le début de cet ouvrage – qu'il ne faut jamais être « trop confiante à propos de ce que la tragédie est ou devrait être¹ » (p. 5). On le sait, il est impossible de s'entendre là-dessus, mais c'est aussi ce même cul-de-sac qui justifie bien souvent la nécessité pour plusieurs auteurs de jeter les bases pour analyser la tragédie dans un certain contexte.

Une autre lacune à souligner demeure l'absence de référence aux travaux de René Girard. En effet, bien que plusieurs travaux se basent sur des concepts comme celui du *pharmacos* et du bouc émissaire pour tracer le profil du héros tragique, on regrette qu'il n'y ait aucune mention du nom ni des recherches de Girard, qui demeure un incontournable dans ce domaine. Pourtant, trois traductrices se sont penchées sur *L'instant éternel: le retour du tragique dans les sociétés postmodernes* de Michel

1. « overtly confident about what tragedy is or must be » (Nous traduisons).

Maffesoli. Pourquoi ne pas avoir interrogé, dans le même sens, l'œuvre de Girard ?

Malgré ces quelques faiblesses, *Rethinking Tragedy*, dans son ensemble, grâce à la pluralité des interprétations et des champs d'intérêt de ses auteurs, offre une révision moderne, riche et souple des principaux raisonnements et théories évoqués sur la nature de la tragédie d'hier à aujourd'hui. Les articles qui traitent de la tragédie en s'inspirant d'événements et de caractéristiques socioculturelles (post)modernes sauront probablement mieux plaire à un plus vaste public, qu'il soit spécialisé ou non (O. J. Simpson, l'ouragan Katrina, le culte des célébrités, les *raves*, la drogue, etc.). Le panorama est cohérent, pertinent, et chaque partie est agréablement ficelée d'analyses menées par des mains de maîtres dédiés à approfondir un sujet qui nous fascine depuis des millénaires. Vouloir « repenser » la tragédie est une tâche colossale qui, peu importe le résultat, mérite l'admiration.

En conclusion, s'il y a un point d'entente entre les théoriciens qui ont partagé le résultat de leurs recherches dans *Rethinking Tragedy*, c'est certainement que l'interprétation énigmatique de la tragédie persiste à travers les âges. Bien que seulement trois des auteurs soient professeurs de littérature comparée, cet ouvrage présente une approche comparatiste faisant état, de manière captivante, des débats et des efforts de compréhension d'un sujet toujours indéniablement mystifiant, voire indéfinissable.

François Martel

Université de Sherbrooke



REVUE DES REVUES DE LANGUE ANGLAISE

*Sous la responsabilité
de Tanya Déry-Obin*



Canadian Theatre Review (CTR), n^{os} 133, 134, 135 et 136, 2008.

Modern Drama (MD), vol. 51, n^{os} 1, 2, 3 et 4, 2008.

New Theatre Quarterly (NTQ), vol. 93, n^{os} 1, 2, 3 et 4, 2008.

Theatre Journal (TJ), vol. 60, n^{os} 1, 2, 3 et 4, 2008.

The Drama Review (TDR), vol. 52, n^{os} 1, 2, 3 et 4, 2008.

Dans la foulée des numéros parus en 2008 dans *Theatre Journal*, l'éditorial de David Z. Saltz réaffirme la nécessité d'une « analyse contextuelle rigoureuse d'un événement théâtral [qui] permet une juste contribution à notre compréhension du monde auquel cet événement prend part¹ » (*TJ*, vol. 60, n^o 2 : 10). Dans cette perspective, le théâtre semble résolument identifié comme participant à des phénomènes sociaux dont l'analyse permet à la fois une compréhension des enjeux de société et une interprétation spécifique de l'acte théâtral. L'influence des théories de la performance, à la source de ce mouvement, se vérifie dans les recherches théâtrales développées au cours des dernières décennies. Outre un élargissement de la compréhension du texte dramatique et de l'événement théâtral, les chercheurs ont en effet manifesté un intérêt marqué pour l'analyse de la représentation tout en prenant de plus en plus en compte ses effets sur le spectateur et le public. Devant la diversité des pratiques

contemporaines, l'analyse s'est également tournée vers le renouvellement des différents modes de création collective et le potentiel pédagogique du théâtre.

Un survol des publications en langue anglaise en 2008 permet ainsi de constater que le théâtre n'est plus le seul objet d'intérêt pour bon nombre de chercheurs, et que la réflexion porte aussi, pour une grande part, sur des pratiques ancrées dans un contexte élargi reliant le théâtre à des manifestations culturelles, à des situations politiques et des expériences communautaires. On comprend mieux, dans cet esprit, que plusieurs dossiers thématiques s'intéressent à la place de l'institution théâtrale, surtout dans le cadre de pratiques marginalisées.

Guerres, traumas et situations post-conflits

Les revues *The Drama Review* et *Theatre Journal* confirment, dans le choix de leurs dossiers et de leurs éditoriaux, cette volonté de mettre en lumière ces lieux d'échange entre le théâtre et les structures sociales. La première présente un dossier spécial sur le théâtre et la guerre intitulé « War and Other Bad Shit ». En éditorial, Richard Schechner souligne à quel point les contributions (non sollicitées) à la revue traduisent une préoccupation à l'égard des conflits armés dans différentes régions du monde que les chercheurs et les praticiens partagent avec la population en général (*TDR*, vol. 52, n^o 1 : 7-11). Shanee Stapakoff, Ananda Breed et Graham White, qui s'intéressent au Sierra Leone, au Rwanda et à la Yougoslavie,

1. « [How] a rigorously contextualized analysis of the theatre event can make a genuine contribution to our understanding of the world of which that event is a part » (Nous traduisons).

s'attardent, dans leurs études respectives, à comprendre les bienfaits que peut apporter le théâtre aux témoins et survivants de ces conflits. Si la communication théâtrale permet de montrer plutôt que de dire, et ainsi suppléer sur le plan thérapeutique à des méthodes psychologiques traditionnelles, il apparaît que la dimension collective de la représentation (performance) peut servir à rebâtir le lien social à la suite d'une guerre civile. Les pratiques performatives sont ici étudiées non seulement dans une perspective esthétique, mais aussi dans le but de mieux comprendre leur rôle actif dans un contexte social et politique. Par ailleurs, si certains chercheurs insistent sur les visées contraires du théâtre avec celles des pratiques de résolution de conflit (procès en cour internationale, commission de réconciliation, etc.), d'autres mettent en lumière sa dimension performative en soulignant l'emploi du rituel et des jeux de rôles dans ces démonstrations publiques.

Un tel intérêt pour l'analyse de situations postconflits s'exprime bien dans l'article de Sara L. Warner, « Suzan-Lori Parks' Drama of Disinterment: A Transnational Exploration of *Venus* » (*TJ*, vol. 60, n° 2 : 181-199). L'auteure propose de lire la pièce américaine *Venus* à la lumière de la Commission « Vérité et Réconciliation » tenue en Afrique du Sud et dont les travaux débutèrent la veille de la première à New York, en avril 1996. La pièce raconte l'histoire d'une femme khoisane, Saartjie Baartman, amenée en Europe au début du XIX^e siècle pour être exhibée dans des foires, une situation que la chercheuse analyse à partir des principes de dévoilement et d'exposition de la vérité. Au moment où l'Afrique du Sud tente de surmonter collectivement son traumatisme,

Warner montre que la dramaturge questionne, pour sa part, la possibilité même qu'une vérité objective puisse être dévoilée. Mises en parallèle, la pièce et la Commission sont ainsi pensées comme des événements performatifs antithétiques : alors que les actes de la Commission mettent de l'avant l'ambition de recréer une unité politique, l'œuvre de Parks disloque le concept de vérité en ouvrant la voie vers une guérison qui passerait par un autre processus (p. 189).

Pour ou contre l'empire ? Postcolonialisme et hybridité culturelle

Les questions de l'impérialisme, du postcolonialisme et du théâtre interculturel sont également au centre des préoccupations des chercheurs et des praticiens de langue anglaise. Dans « Bombing on (The) Border: *Ali and Ali and the aXes of Evil* as Transnational Agitprop » (*MD*, vol. 51, n° 1 : 126-144), Jerry Wasserman rend compte de l'œuvre d'un trio de créateurs qui, au moyen de la satire, critiquent la politique canadienne de l'après-11 septembre 2001. Utilisant des procédés renouvelés de l'agit-prop, ce théâtre s'insère dans ce que Guillermo Gómez-Peña appelle le Quatrième-Monde, c'est-à-dire celui des populations déterritorialisées. Ce théâtre devient un lieu alternatif d'échanges et de repositionnements sociaux et citoyens, autrement dit un espace pour échapper au pouvoir qui assigne à chacun une place. Si le propos de *Ali and Ali and the aXes of Evil* attaque féroce des politiques impérialistes et leurs conséquences pour les immigrants, notamment ceux du Moyen-Orient, la négociation entre l'Occident et l'Orient est vue tout autrement par d'autres créateurs. Yeeyon Imdans, dans

« The Location of Shakespeare in Korea : Lee Yountaek's *Hamlet* and the Mirage of Interculturality » (*TJ*, vol. 60, n° 2 : 257-276), se penche sur l'interprétation d'*Hamlet* du metteur en scène coréen. Tentant de s'approprier la culture occidentale avec un souci d'authenticité tout en s'inscrivant dans une démarche qui rendrait compte de la tradition coréenne, la démarche de Yountaek cherche à repenser l'identité nationale contemporaine à partir d'un théâtre interculturel résolument hybride habité par la situation culturellement ambiguë de la Corée.

Féminités, masculinités et orientations sexuelles : les identités sexuelles en question

La recension des articles publiés en 2008 témoigne également de l'intérêt grandissant pour les analyses inspirées par les *gender studies*. *Theatre Journal* publie un dossier spécial sur le féminisme, proposant des articles qui font le point sur la situation du théâtre depuis l'émergence du mouvement américain dans les années 1960. Jill Dolan y signe un texte soulignant les tensions entre le milieu féministe universitaire et celui des créatrices issues d'un féminisme libéral s'appuyant sur la culture populaire. En analysant l'œuvre de la dramaturge Wendy Wasserstein dans « Feminist Performance Criticism and the Popular: Reviewing Wendy Wasserstein » (*TJ*, vol. 60, n° 3 : 433-457), Dolan nuance certaines de ses propres positions antérieures en prônant une valorisation de la dramaturgie populaire qui, selon elle, permet d'engager une discussion publique en lien avec le féminisme sur des problématiques à la fois personnelles et sociales.

À travers ces recherches se manifeste également un élargissement de la question de l'identité de genre. Plusieurs s'intéressent à la construction de la masculinité, à la représentation de l'homosexualité, et à la manière dont les différents genres et orientations sexuelles sont montrés et transgressés sur les planches. Dans « Homosexual Panic in *Cat on a Hot Tin Roof* » (*MD*, vol. 51, n° 1 : 60-72), Douglas Arrell propose une lecture de la pièce de Tennessee Williams à la lumière de recherches récentes sur l'homosexualité masculine. Plutôt que d'interpréter le comportement du personnage de Brick d'après une vision antagoniste de l'orientation sexuelle, l'auteur utilise les analyses de Sedgwick sur la peur d'accusation d'homosexualité (*homosexual panic*). Articulant la mise en théâtre d'un tel phénomène, l'auteur met de l'avant la tension entre la réussite dramatique et la démonstration de questionnements identitaires. La pièce est ainsi analysée comme un indicateur de la manière dont l'orientation sexuelle et la peur de l'homosexualité construisent l'identité masculine occidentale moderne.

Interprètes et spectateurs : attention à la collectivité et ouverture d'un espace de jeu

Un aperçu de la recherche actuelle permet, en outre, d'apprécier l'ambition de certains chercheurs à ouvrir les espaces de jeu théâtral en considérant une diversité de pratiques performatives. *Canadian Theatre Review* publie un dossier spécial intitulé « Consuming Performance: Intersections of Theatre, Bars and Restaurant » où les rapports entre théâtre et nourriture sont à l'honneur. Notamment inspirées par la mise en théâtre de certaines pratiques

quotidiennes liées à la nourriture, comme les banquets de mariage, les pièces qui se déroulent dans des restaurants et les soupers-théâtres, les textes de ce numéro traitent d'un besoin commun de performances collectives. Comme l'affirment les responsables du dossier dans leur présentation, il semble que ce soit « à l'intersection entre acteurs, spectateurs et lieux qu'une telle collectivité [soit] appelée et permise² » (*CTR*, n° 134 : 2). Lazarius Ferguson s'inscrit dans cette optique dans « Uses of Disorder and the Citizen Spectator » (p. 27-31) où il dégage deux manières de vivre l'expérience théâtrale. Alors que le théâtre qui se pratique dans des lieux plus ou moins institutionnels ne permet, selon lui, que la consommation passive d'un produit, l'implication plus importante de spectateurs convoqués dans des lieux non conventionnels, comme des bars et des cabarets, se traduirait par un engagement social plus affirmé (p. 31).

Cette préoccupation pour les modes d'échanges communautaires se reflète dans un autre dossier préparé par *Canadian Theatre Review* (*CTR*, n° 135) sur le « *devised theatre*³ ». Sans chercher à définir avec précision ce nouveau concept, apparu récemment en Amérique du Nord, ce dossier examine les différentes composantes de ce type d'activité théâtrale qui met de l'avant des esthétiques et des idéologies alternatives en portant une attention parti-

culière à la place du corps au sein de la représentation. Si ces préoccupations peuvent se retrouver chez plusieurs créateurs, les partisans du *devised theatre* mettent également de l'avant des pratiques de travail nouvelles tant sur le plan de la création que de la gestion des compagnies.

L'attention au processus créateur, l'ouverture de l'espace de jeu et la préoccupation à l'égard de la réception des spectateurs sont d'autres problématiques abordées dans *Canadian Theatre Review*, qui se tourne par ailleurs vers le théâtre jeune public. Dans son dossier sur le sujet, la revue souligne la nécessité de prendre en compte l'aspect pédagogique du théâtre. Dans « Children as Drama-Makers » (*CTR*, n° 133 : 3-10), David Booth met l'accent non seulement sur sa capacité à faire parler les sans-voix, tout en permettant aux jeunes de repenser et de questionner le monde, mais aussi à faire apparaître la ligne de partage entre le « vrai » monde et le monde fictif (p. 5). L'expérience de la création collective devient ainsi, pour plusieurs jeunes de communautés parfois marginalisées, un instrument de transformation individuelle et sociale, comme en témoignent les exemples cités dans le numéro, notamment la troupe De-Ba-Jeh-Mu-Jig (p. 11-16) et l'expérience présentée par Kim Renders dans « Am I Seeing Double, or Is This Shakespeare? » (p. 21-27).

Sous un autre angle, si le théâtre jeune public a le pouvoir de transformer ceux qui le pratiquent, tout indique que son action se prolonge parfois jusque dans l'acte de sa réception. Non seulement ce type de théâtre s'affirme-t-il par sa vocation sociale, mais il est également habité par une visée didactique, ce que traduit bien la vision qu'en ont les décideurs et orga-

2. « [T]hat it is in the intersections among actors, spectators and venues that such a collectivity is urged and facilitated » (Nous traduisons).

3. Il s'agit d'une forme de théâtre de création collective.

nismes subventionnaires au Canada. Comme l'explique Marian White Bannerman dans « TYA [Theatre Young Audience] in Canada: Navigating the Paradoxes » (p. 53-61), les buts divergents des différents agents de ce domaine forment la base de conflits qui expliquent en partie le sous-financement de ce secteur pourtant florissant au sein de l'institution théâtrale au Canada.

résoudre, à leur manière, plusieurs chercheurs qui s'emploient aujourd'hui à repenser le théâtre en termes d'événement performatif.

Tanya Déry-Obin
Université Concordia

Finalement, l'intérêt généralisé des chercheurs à replacer le théâtre dans un contexte plus large se manifeste dans cette préoccupation à l'égard de l'institution. Alors que *Canadian Theatre Review* consacre un dossier au théâtre en Alberta (CTR, n° 136), *Theatre Journal* s'attarde, pour sa part, aux nombreuses tensions entre le milieu théâtral et la culture populaire. Dans un numéro de *Theatre Journal* consacré aux arts performatifs de divertissement tels que le cirque, le burlesque et le vaudeville, David Z. Saltz rappelle très justement que si « la bataille pour la légitimité du divertissement populaire comme objet d'étude a été gagnée, [...] les historiens du théâtre et de la performance ont à peine commencé à combler le vide engendré par des décennies de négligence académique face au théâtre et à la performance populaires⁴ » (*TJ*, vol. 60, n° 4 : XII). À tous les points de vue, ce dossier vient combler un vide en offrant ainsi une réflexion sur les contradictions structurantes au sein de l'institution que tentent de

4. « [T]he battle for the legitimacy of popular entertainment as an object of study has been won [...] Theatre and performance historians have barely begun to fill the void produced by decades of scholarly neglect of popular theatre and performance » (Nous traduisons).



RÉSUMÉS DES ARTICLES / ABSTRACTS

NOTICES BIOGRAPHIQUES DES COLLABORATRICES ET DES COLLABORATEURS

Erin Hurley, Céline Dion à Las Vegas ou les affects de la simulation, p. 21

Pour plusieurs, Las Vegas incarne la quintessence du faux, du toc et de l'artifice. Céline Dion ne vaut guère mieux dans l'imaginaire populaire qui la voit telle une vendue et se méfie de son image d'authenticité cultivée. Que Vegas et Dion se soient réunis si lucrativement dans une communauté idéologique manifeste à l'occasion de *A New Day...*, son spectacle présenté au Caesars Palace, enjoint à s'interroger sur les plaisirs et autres récompenses émotionnelles générés par leurs simulacres combinés. Il semble, en effet, que ni les dissimulations de Vegas ni celles de Dion ne parviennent à tromper qui que ce soit. Leur faire semblant (de lieux exotiques et d'émotions authentiques) échoue. Dans cet article, je situe le moteur des affects de la simulation à travers l'exemple du séjour prolongé de Dion à Vegas. J'interprète *A New Day...* en tant qu'expérience postmoderne par excellence ; en d'autres mots, il s'agit d'un simulacre (ré)emballé qui fait le commerce d'expériences intenses, percluses d'affects.

To many, Las Vegas is the apex of fakery, sham, and artifice. Céline Dion doesn't fare much better in the popular imaginary, which often positions her as a sell-out and distrusts her image of cultivated genuineness. That Vegas and Dion have united so lucratively and with such ideological seamlessness in her Caesars Palace show, *A New Day...*, enjoins us to ask after the pleasures or other emotional pay-offs their combined simulations may generate. Neither Vegas nor Dion fool anyone, it seems, in their dissimulating performances. Their simulations (of exotic places and of emotional authenticity) fail. In this article, I locate the motivating affects of simulation via the example of Dion's Vegas interlude. I read *A New Day...* as a quintessential postmodern Vegas experience; in other words, it is a repackaged simulacrum trafficking in intense, affect-charged experiences.

Erin Hurley est professeure adjointe au Département d'anglais de l'Université McGill. Ses articles sur les arts de la scène québécois et sur les discours performatifs nationaux ont été publiés, entre autres, dans Theatre Journal, Recherches théâtrales au Canada et Canadian Theatre Review. En 2008, elle a dirigé un numéro spécial de Globe : revue internationale d'études québécoises sur les arts de la scène au Québec dans lequel elle a rédigé un article portant sur le Cirque du Soleil.

Karen Fricker, Le goût du risque : *KÀ* de Robert Lepage et du Cirque du Soleil, p. 45

Cet article se veut un examen critique de la première collaboration entre Robert Lepage et le Cirque du Soleil, qualifiés par Susan Bennett comme deux des « plus précieux produits (culturels)

L'ANNUAIRE THÉÂTRAL, N° 45, PRINTEMPS 2009

d'exportation » du Québec. *KÀ*, qui a débuté au MGM Grand Hotel de Las Vegas en 2005, est considéré comme la production la plus onéreuse jamais montée en Amérique du Nord. Elle constitue une tentative pour mélanger le théâtre avec quelques-unes des tropes de la performance aérienne qui ont fait la réputation du Cirque. Cet article traite de la production de *KÀ* dans le double parcours du Cirque et de Lepage et défend la thèse suivant laquelle ses créateurs, en dépit d'avoir formulé une proposition scénique visuellement époustouflante et techniquement innovante, n'ont sans doute pas totalement saisi les défis esthétiques que représentait l'union de leur entreprise créative respective.

This essay is a critical response to the first collaboration between what Susan Bennett has called two of Québec's "most valuable (cultural) exports" – Robert Lepage and Cirque du Soleil. *KÀ*, which opened at Las Vegas' MGM Grand Hotel in 2005, is widely understood to be the most expensive production ever staged in North America, and is an attempt to blend theatrical representation with some of Cirque's trademark tropes of aerial performance. The essay discusses the production in the context of both Cirque's and Lepage's ongoing work, arguing that while *KÀ* is doubtless visually spectacular and technically innovative, its creators may not have fully fathomed the aesthetic and representational challenges that merging their creative enterprises presented.

Originnaire de Los Angeles, Karen Fricker est critique de théâtre et maître de conférences au Royal Holloway de l'Université de Londres. Elle a obtenu son doctorat du Trinity College Dublin en 2005 grâce à une thèse portant sur Robert Lepage et la culture québécoise. Cofondatrice du Irish Theatre Magazine, elle écrit sur le théâtre pour The Guardian, Variety, The Irish Times et The New York Times. On peut aussi l'entendre sur les ondes de la RTE, de la BBC et de la CBC.

Louis Patrick Leroux, *Zumanity*: la spectacularisation de l'intime, ou le pari impossible d'authenticité au Cirque, p. 69

Après des années de spectacles aphones et hauts en couleur, la parole s'immisce au Cirque du Soleil par la voix salée d'un travesti new-yorkais vêtu de cuir qui nous convie à accepter le *freak* en soi. L'article explore, notamment à partir d'ouvrages savants sur les exhibitions et la tradition américaine du *freakshow* et du *sideshow*, la paradoxale proposition, à la fois intimiste et discursive, d'une parole revendiquant l'unicité. *Zumanity*, malgré la promesse d'une intimité spectaculaire, offre des gesticulations érotiques sans but, sans joie ni allégresse. Le sexe demeure, selon les numéros et la susurrance voluptueuse du maître de cérémonie, quelque chose qui ne nourrit ni ne rend heureux. Reprocher au cabaret érotique sa vacuité, c'est du même coup critiquer celle de notre société consummatrice et superficielle, représentée en un condensé caricatural à Las Vegas. Avec *Zumanity*, le Cirque du Soleil s'est éloigné du cirque pour frayer avec l'idée américaine du cabaret allemand de l'entre-guerre. En prêtant la gouverne à des gens de théâtre, le Cirque s'est donné la permission de dévier, encore une fois, des préceptes du genre circassien tout en cherchant à renouveler son style et son bassin de créateurs et d'artisans. Le discours de *Zumanity* demeure étrangement métathéâtral (et métacircassien), dans la mesure où il affirme la volonté et la capacité du Cirque du Soleil de révéler

ses atouts sans gêne ni honte. Le spectacle se targue d'en être un sur l'intime – l'intimité du sexe, le dévoilement de ses désirs, de ses perversions et de ses préférences. En réalité, c'est le Cirque qui s'exhibe. Non pas un individu ni un regroupement, mais une entreprise à vocation culturelle qui révèle son désir de faire américain, d'être vu par et avec ceux qui comptent, de défrayer la chronique mondaine, de souligner sa propre audace.

After years of colourful yet speechless spectacles, speech arises in a Vegas-based Cirque du Soleil show through the unexpected voice of a leather-clad New York transvestite preaching the acceptance of the *inner freak*. Tapping into American "freakshow" and "sideshow" scholarship, this article explores the paradoxical discourse on intimacy and uniqueness which emerges in *Zumanity*. In spite of its promise of spectacular sensuousness, *Zumanity* offers vain, joyless erotic gyrations. The assorted sexual acts and proclivities in the show fail to titillate in spite of the mistress of ceremony's voluptuous whispers. To point out an erotic cabaret's vacuity is to merely comment on superficial consumer society through its Vegas metonymy. The Cirque du Soleil has strayed away from circus with *Zumanity* where it instead flirts with an American idea of the German cabaret of the twenties and early thirties. By giving free reign to theatre artists, the Cirque has once again challenged the assumptions and expectations of circus while renewing its aesthetics and creative talent. *Zumanity's* discourse remains strangely metatheatrical (and meta-circus) in the sense that it insists on the Cirque's ability to reveal its attributes without prudishness. The show is billed as exploring sensuous intimacy – sexual intimacy, revealing one's desires, perversions, and preferences. In fact, what precisely is exhibited is the Cirque's own corporate exhibitionism. In this, we see the Québec cultural corporation's desire to be American, to be seen and desired, to underscore its own audacious behavior.

Louis Patrick Leroux est professeur de littérature et d'écriture dramatique à l'Université Concordia à Montréal. Il est affecté aux Départements d'anglais et d'études françaises. Il est diplômé en théâtre et en littérature de l'Université d'Ottawa, ancien élève de l'École des HEC-Montréal et docteur en théâtre de la Sorbonne Nouvelle. Ses recherches savantes portent principalement sur l'autoréflexivité et le discours dans le théâtre québécois et, depuis peu, sur le Cirque du Soleil. Ses articles ont paru dans L'Annuaire théâtral, Canadian Theatre Review, Cahiers de théâtre Jeu, Études théâtrales, alt.theatre, Québec Studies, International Journal of Arts Administration et Voix et images.

Simon Harel, Un Las Vegas du Nord ? Le brutalisme architectural du Cirque du Soleil, p. 93

À propos de Las Vegas, il est d'usage de mettre en valeur les « succès » d'artistes, metteurs en scène, dramaturges québécois qui ont fait leur marque dans la capitale du jeu du Nevada. Ces réussites incontestables avalisent ce qui demeure un lieu commun : la créativité des Québécois, leur sens aigu de la festivité et des arts du spectacle à grand déploiement, leur appropriation singulière de l'américanité, qui repose sur leur statut de « petite nation » résiliente et tenace ; tous ces facteurs confondus expliqueraient l'émergence d'un « Québec inc. » dans l'industrie culturelle mondialisée. Nous adopterons un autre point de vue. À la suite des débats qui accompagnèrent le projet de création

d'un casino et d'un vaste projet récréotouristique au bassin Peel de Montréal (sous la gouverne de Loto-Québec et du Cirque du Soleil), nous étudierons la teneur d'une fantaisie qui vit le jour à l'époque : la création d'un Las Vegas du Nord. Quelles étaient les formes architecturales et sociales de ce récit culturel d'une festivité ayant pignon sur rue à Montréal ? Quelles furent les causes réelles de l'abandon d'un grand projet de « redéploiement » urbain du Sud-Est de Montréal ? À la suite des travaux de Robert Venturi, qui affirmait au cours des années 1960 la nécessité de mieux comprendre l'architecture vernaculaire de Vegas, que peut-on apprendre aujourd'hui de Montréal alors que le site du bassin Peel est toujours le site de vastes opérations immobilières ?

When referring to Las Vegas, one usually emphasizes the *success* of various Québec artists, directors, and playwrights who have made their mark in the Nevada gaming capital. This incontestable success tends to confirm what has become a commonplace reference to Québécois creativity and keen sense of festivity and extravaganza, not to mention their singular appropriation of *American-ness* through a resilient and distinct “small nation”. All of these elements would explain the emergence of a global corporate cultural “Québec Inc.”. The author, however, contradicts this assertion. In the wake of Loto-Québec's and the Cirque du Soleil's failed casino project off the Peel Docks in Montreal's Pointe-Saint-Charles neighborhood, the author probes the fantasy of the creation of Vegas of the North. What were the architectural and social forms of the festive cultural narrative which was proposed? What were the actual reasons behind the failed urban redevelopment of Montreal's southeast? What can Montreal learn from Robert Venturi's *Learning from Las Vegas* (1972) on the necessity of better understanding the Vegas vernacular architecture, given that the Peel Docks and nearby Griffintown remain the object of real estate-driven speculation?

Lauréat d'un prix Trudeau de la recherche (2009-2012), Simon Harel est membre de la Société royale du Canada. Il a ouvert, au cours des vingt dernières années, un champ de recherche novateur à la frontière des études littéraires et culturelles. Auteur et coauteur de plus de vingt essais et ouvrages collectifs, Harel s'intéresse aux problématiques interculturelles et poursuit des recherches sur la précarité de nos espaces de vie. Parmi ses publications, on retiendra quelques titres récents : Espaces en perdition I. Les lieux précaires de la vie quotidienne et 2. Humanités jetables (Presses de l'Université Laval, 2007, 2008) ; Quel Autre ? L'altérité en question, en collaboration avec Pierre Ouellet (VLB, 2007) ; Braconnages identitaires. Un Québec palimpseste (VLB, 2006) et Les passages obligés de l'écriture migrante, (XYZ, 2005). Il publiera en 2010 L'écriture de la méchanceté chez VLB éditeur, dans la collection « Le soi et l'autre ».

Jean-Claude Vuillemin, *Réflexions sur la réflexivité théâtrale*, p. 119

Narcissique, le théâtre exhibe toujours son fonctionnement. Phénomène le plus abouti de *méta-théâtralité*, le « théâtre dans le théâtre » est loin de constituer la seule manifestation d'ostension théâtrale. Si on considère le théâtre dans sa traditionnelle analogie avec le tableau, et en empruntant aux analyses de Louis Marin concernant le fond, le plan et le cadre (*De la représentation*), on constate que ces marqueurs de réflexivité ne sont pas spécifiques à la peinture, mais qu'ils s'appliquent aussi au texte spectaculaire. Objet regardant et regard sur cet objet, le théâtre est doué d'un double regard

sur le monde et sur l'art dramatique. Loin que ces regards divergents perturbent la vision, ils la rendent au contraire beaucoup plus perçante. Réfléchi comme fait, le théâtre ne cesse pas de représenter comme signe et, à l'instar de la fonctionnalité de celui-ci, fait de la réflexivité à la fois une irrémédiable nécessité et une vertu admirable.

The article analyzes how three major devices inherent to painting, and discussed by Louis Marin (*De la représentation*): background, foreground, and frame, are relevant when applied to performance text. Transposed to theater, these painterly devices correspond to the stage, the "fourth wall" and, rather than to the footlights, I associate the painting frame to the spacio-temporal nature of any given play. While questioning the postulated difference between "theater within theater" and "role playing", and distinguishing these two theatrical phenomena from "theatrical disguise", I demonstrate that the mentioned-above devices make all performance texts both, and at the same time, representing and showing themselves representing.

Jean-Claude Vuillemin est professeur de littérature française et Director of Graduate Studies du Department of French and Francophone Studies de la Pennsylvania State University. Membre associé au CNRS (UPR 75 : « Recherches philosophiques de la Renaissance aux Lumières ») et à l'équipe « Textes dramatiques du XVII^e siècle » (Université de Paris IV – Sorbonne), ses domaines de recherche concernent la littérature et l'histoire intellectuelle du XVII^e siècle ; le nouvel historicisme (Michel Foucault) ; la problématique baroque ; la sémiotique du théâtre et les performance theories. Il travaille présentement à un ouvrage intitulé Épistémè baroque : Pertinence théorique d'un concept ambigu.

Marion Denizot, Une généalogie méconnue du théâtre populaire en France : Jacques Copeau, le régime de Vichy et l'influence de la tradition barrésienne, p. 137

L'historiographie du théâtre populaire en France a jusqu'ici privilégié l'influence des mouvements d'éducation populaire et des syndicats pour comprendre l'émergence de ce vaste mouvement politique et esthétique qui naît au tournant du XIX^e et du XX^e siècle. Cette généalogie, si elle n'est pas erronée, ne permet pas de saisir toute la diversité des expériences de théâtre populaire. Cet article se propose donc de revenir sur l'influence méconnue de la tradition barrésienne sur le théâtre populaire en explorant le parcours de Jacques Copeau qui publie, en 1941, alors que le maréchal Pétain est au pouvoir, un ouvrage intitulé *Le théâtre populaire*.

The historiography of popular theatre in France has primarily focussed on the influence of popular education and syndicalism to understand the emergence of this vast political and esthetical movement during the turn of the XXth century. While not erroneous this genealogy does not allow us to grasp the diversified experiences of popular theatre. This article aims at assessing the underrated influence of Barrès on popular theatre through an exploration of Jacques Copeau's career who publishes in 1941 – while Marshal Pétain is in power – a book entitled *Le théâtre populaire*.

Marion Denizot est maître de conférences en Études théâtrales à l'Université de Rennes 2 – Haute Bretagne depuis 2004, après avoir été professionnelle associée (PAST) de 2000 à 2003. Elle est diplômée de l'Institut d'études politiques

de Paris et du DESS Gestion des institutions culturelles de l'Université de Paris IX – Dauphine, et ses recherches portent sur l'histoire des politiques culturelles, le fonctionnement des institutions théâtrales et la généalogie du théâtre public. Elle a été directrice du Département des arts du spectacle de l'Université de Rennes 2 – Haute Bretagne entre 2006 et 2009.

Édith-Anne Pageot, Le théâtre pellanien (1944-1946) : intermédialité et modernité, p. 153

Peu d'études ont été consacrées à la scénographie réalisée par l'artiste canadien Alfred Pellan en 1944 pour la pièce *Madeleine et Pierre*, d'abord connue du public comme feuilleton radiophonique diffusé à Québec et à Montréal. En 1946, on confie également à Pellan la scénographie de l'adaptation française du classique shakespearien, *Le soir des rois* (*Twelfth Night*). L'analyse du travail de scénographie montre qu'outre les références au cubisme et au surréalisme, il y a chez Pellan une forme d'intermédialité. Pourtant conçues dans le même esprit d'avant-garde, les deux scénographies reçoivent des commentaires critiques contradictoires. Cet article documente le travail de Pellan au théâtre au cours des années 1940 et explique l'ambiguïté de sa réception critique.

It is a relatively unknown fact, that in 1944, the Canadian artist Alfred Pellan created the costumes and scenery for the children's theatre, *Madeleine et Pierre* – a play which was previously known to the Québec public as a popular radio show. In 1946, he also created the scenery for the classic Shakespearean play, *Twelfth Night*, using the same avant-garde aesthetics. The logic underlying his formal work corresponds, already at that time, to a form of intermediality. This paper documents Pellan's work for the theatre in the 1940's, as well as, analyzes the ambiguity surrounding the critic's review of his work.

Édith-Anne Pageot est titulaire d'un doctorat en histoire de l'art (2004). Son champ de spécialisation est l'art canadien moderne et contemporain. Elle a publié dans de nombreuses revues scientifiques, dont RACAR, Globe : revue internationale d'études québécoises et la Revue internationale d'études canadiennes. En collaboration avec Eugenia Sojka (Université de Silésie, Pologne), elle a contribué à un collectif intitulé State-Nation-Identity in Cultural Discourses of Canada. À titre d'editrice invitée pour la revue RACAR, elle dirige un numéro thématique intitulé « Paysages, espaces culturels, écologie ». Elle prépare actuellement la présentation et l'analyse critique des écrits de l'artiste canadien Domingo Cisneros. Elle agit également à titre de commissaire invitée pour diverses institutions muséales, notamment la Glendon Gallery (Université York), le Musée d'art contemporain des Laurentides (Saint-Jérôme) et le Musée des beaux-arts de Montréal. Édith-Anne Pageot enseigne l'histoire de l'art au Département des arts visuels de l'Université d'Ottawa depuis 2002.

Marie-Aude Hemmerlé, Figures du double dans *e* de Daniel Danis, p. 175

Le double est un motif récurrent dans la dramaturgie québécoise des quarante dernières années. Il apparaît de différentes façons : la démultiplication des lieux, des personnages et des intrigues, la choralité, le dédoublement d'un personnage ou d'une situation, la gémellité, le théâtre dans le théâtre, l'hybridité des genres théâtraux et romanesques. Il est présent à tous les niveaux de lecture,

qu'il s'agisse du fond ou de la forme. Je propose de discuter et d'analyser ce postulat en m'appuyant sur *e* de Daniel Danis. Cette pièce reprend ce motif tout en le renouvelant de manière originale et singulière. Pour étayer mon analyse, je m'appuierai sur l'étude de la structure de la pièce, l'entrelacement générique, et interrogerai en particulier le personnage de J'il.

The pattern of doubling has been recurrent with Québec playwrights for the last forty years. It presents itself in various ways, from doubling places, characters, plots, or "choralité", duplication of a character or situation, twins, theatre in the theatre, as well as hybrid "genres" and theatrical fiction. It is represented at all levels, in either form or content. I propose to discuss and analyse this pattern in Daniel Danis' *e*. This play borrows from this theme while renewing it in an original and peculiar way. I will analyse the play's structure, its intertwining genres and will question more specifically the character of J'il.

Chargée de cours à l'Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle, Marie-Aude Hemmerlé termine actuellement un doctorat en Études théâtrales sous la direction de Jean-Pierre Rynjaert. Ses recherches portent sur les évolutions de la dramaturgie québécoise depuis 1980, en particulier sur la fable et le personnage. Elle a publié plusieurs articles traitant de ces questions dans divers collectifs (Nouveaux territoires du dialogue, 2005 ; Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique, 2008) et revues (Études théâtrales ; Loxias).

Protocole de rédaction

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

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

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

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

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

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

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

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

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

DISPONIBILITÉ DES ANCIENS NUMÉROS DE *L'ANNUAIRE THÉÂTRAL*

Série I

N° 1	« Henry Deyglun » (1985, 216 p.)	Épuisé*
N° 2	« Le théâtre radiophonique » (printemps 1987, 115 p.)	Épuisé*
N° 3	« Sujets divers » (automne 1987, 166 p.)	Épuisé*
N° 4	« Aspects du théâtre québécois au XIX ^e siècle » (printemps 1988, 148 p.)	Épuisé*
N° 5-6	« Mémoire et appropriation » (automne 1988-printemps 1989, 472 p.)	30 \$
N° 7	« Les femmes dans les radio-feuilletons québécois » (printemps 1990, 117 p.)	Épuisé*
N° 8	« Les dix ans de Repère » (automne 1990, 163 p.)	10 \$
N° 9	« Le théâtre à la radio » (printemps 1991, 181 p.)	12 \$
N° 10	« Parathéâtre » (automne 1991, 207 p.)	12 \$
N° 11	« La scénographie au Québec » (printemps 1992, 267 p.)	15 \$
N° 12	« Le corps théâtral » (automne 1992, 151 p.)	Épuisé*
N° 13-14	« Le miroir de l'étranger » (printemps-automne 1993, 208 p.)	Épuisé*
N° 15	« Sous d'autres soleils... un même théâtre » (printemps 1994, 199 p.)	Épuisé*
N° 16	« Théâtre et éducation » (automne 1994, 272 p.)	15 \$
N° 17	« La leçon des archives » (printemps 1995, 346 p.)	Épuisé*
N° 18	« Le regard du spectateur » (automne 1995, 344 p.)	25 \$
N° 19-20	« Esthétiques nouvelles » (printemps-automne 1996, 295 p.)	25 \$
Hors-série	« L'envers du décor » (Cahiers de recherche en théâtre 1990-1992, 497 p.)	25 \$

N.B. La série I comprend les numéros 1 à 20 et n'est disponible qu'au bureau des abonnements de *L'Annuaire théâtral*. La série I se vend 315,65 \$, la TPS et les frais de port inclus.

Série II

N° 21	« Dramaturgie(s) » (printemps 1997, 187 p.)	21 \$
N° 22	« Le Théâtre du Nouveau Monde » (automne 1997, 190 p.)	21 \$
N° 23	« Québec, 1930-1950 : aspects d'une sortie de crise » (printemps 1998, 190 p.)	21 \$
N° 24	« Traversées de Shakespeare » (automne 1998, 191 p.)	21 \$
N° 25	« Théâtre, musique et environnement sonore » (printemps 1999, 190 p.)	21 \$
N° 26	« Regards croisés : théâtre et interdisciplinarité » (automne 1999, 191 p.)	21 \$
N° 27	« Circulations du théâtre québécois » (printemps 2000, 295 p.)	21 \$
N° 28	« Théâtres antillais et guyanais : perspectives actuelles » (automne 2000).	Épuisé*
N° 29	« Méthodes en question » (printemps 2001, 215 p.)	21 \$
N° 30	« Entre théâtre et cinéma... » (automne 2001, 190 p.)	21 \$
N° 31	« Couleurs de la scène africaine » (printemps 2002, 196 p.)	21 \$
N° 32	« Cirque et théâtralité : nouvelles pistes » (automne 2002, 201 p.)	21 \$
N° 33	« Théâtre/Roman : rencontres du livre et de la scène » (printemps 2003, 207 p.)	21 \$
N° 34	« En marge de la scène : le paratexte » (automne 2003, 204 p.)	21 \$
N° 35	« Jean-Pierre Ronfard : l'expérience du théâtre » (printemps 2004, 237 p.)	21 \$
N° 36	« Mutations de l'action » (automne 2004, 204 p.)	21 \$
N° 37	« Edward Gordon Craig : relectures d'un héritage » (printemps 2005, 253 p.)	21 \$
N° 38	« La subversion dans les dramaturgies anglaises [...] » (automne 2005, 232 p.)	21 \$
N° 39	« Histoire du théâtre et théâtre de l'Histoire » (printemps 2006, 206 p.)	21 \$
N° 40	« Le théâtre irlandais au carrefour des modernités » (automne 2006, 202 p.)	21 \$
N° 41	« Sade au théâtre : la scène et l'obscène » (printemps 2007, 220 p.)	21 \$
N° 42	« Valère Novarina : paroles de théâtre » (automne 2007, 176 p.)	21 \$
N° 43-44	« Désordres et ordonnancements » (printemps-automne 2008, 228 p.)	21 \$

Les numéros « épuisés » sont toutefois disponibles dans la série I et/ou II. Les prix comprennent la TPS.

Pour renseignement :

L'Annuaire théâtral, Bureau des abonnements, CRCCF, Université d'Ottawa

65, rue Université, bureau 040, Ottawa (Ontario) K1N 6N5 Canada

tél. : (613) 562-5800, poste 4007; téléc. : (613) 562-5143; courriel : annuaire@uOttawa.ca

La mémoire réfléchie du théâtre d'hier et de maintenant

L'ANNUAIRE THÉÂTRAL

Revue de la Société québécoise d'études théâtrales (SQET) et du Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) publiée deux fois l'an (en mai et en novembre).

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

Tarifs taxe(s) incluse(s)	Canada		Étranger (voie de surface seulement)	
	Abonnement	Numéro	Abonnement	Numéro
Individu	30 \$	17 \$	35 \$	19 \$
Étudiant*	25 \$	15 \$	40 \$	17 \$
Institution	40 \$	21 \$	45 \$	23 \$

- N° 35 « Jean-Pierre Ronfard » (printemps 2004, 237 p.)
 N° 36 « Mutations de l'action » (automne 2004, 204 p.)
 N° 37 « Edward Gordon Craig : relectures d'un héritage » (printemps 2005, 252 p.)
 N° 38 « La subversion dans les dramaturgies anglaises contemporaines » (automne 2005, 232 p.)
 N° 39 « Histoire du théâtre et théâtre de l'Histoire » (printemps 2006, 206 p.)
 N° 40 « Le théâtre irlandais au carrefour des modernités » (automne 2006, 202 p.)
 N° 41 « Sade au théâtre : la scène et l'obsène » (printemps 2007, 222 p.)
 N° 42 « Valère Novarina : paroles de théâtre » (automne 2007, 176 p.)
 N° 43-44 « Désordres et ordonnancements » (printemps-automne 2008, 228 p.)
 N° 45 « Le Québec à Las Vegas » (printemps 2009, 239 p.)

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

L'Annuaire théâtral

Bureau des abonnements

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF)

Université d'Ottawa

65, rue Université, bureau 040

Ottawa (Ontario) K1N 6N5 Canada

Courriel : annuaire@uOttawa.ca

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

jeu

Revue de théâtre

Je m'abonne!

dossiers
regards critiques
entretiens
portraits
analyses
actualité théâtrale
festivals



1 AN (4 numéros)

2 ANS (8 numéros)

TOTAL DU PAIEMENT \$

INDIVIDU

☐ **47⁴¹ \$**

☐ **88⁰⁴ \$**

JE PAIE PAR ☐ CHÈQUE ☐ VISA

ÉTUDIANT/JDA¹

☐ **39⁵¹ \$**

N° DE LA CARTE

INSTITUTION

☐ **67⁷³ \$**

☐ **115¹³ \$**

DATE D'EXPIRATION

SOUTIEN²

☐ **150 \$ et +**

SIGNATURE

TAXES INCLUSES

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

NOM

FAIRE PARVENIR À

SODEP (JEU Revue de théâtre)

ADRESSE

C.P. 786, succ. place d'Armes
Montréal (Québec) H2Y 3J2

VILLE

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

CODE POSTAL TÉLÉPHONE

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

COURRIEL

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

ÉTUDES

THÉÂTRALES

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

Théâtre, fabrique d'Europe

Sous la direction d'Emmanuel Wallon

Il ne faut pas seulement se demander comment l'Europe entend aider le théâtre, mais encore ce que le théâtre prétend lui apporter. Sous quatre rubriques : Scène publique, Lieu de pensée, Genre spectaculaire, Pratique et politique, des contributions de Antonio Attisani, Carles Batlle, Enzo Cormann, Jacques Delcuvelerie, Renaud Denuit, Jan Hyvnar, Erwin Jans, Dragan Klaic, David Lescot, Jean-Marie Piemme, Núria Santamaria i Roig, Marianne Van Karkhoven et Emmanuel Wallon.

Volume 46, 156 pages, 19 €

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

**MÉTHODE
FELDENKRAIS®
D'ÉDUCATION
SOMATIQUE**

**ALBA
EMOTING®**

**STAGES DE
PERFECTIONNEMENT
INTERNATIONAUX**

AUTOPOÏÉSIS
ÉCOLE D'ART FELDENKRAIS®

**CONSCIENCE
MOUVEMENT
ÉMOTIONS**

autopoiesis@oguimond.com
<http://www.oguimond.com>



CENTRE DE RECHERCHE EN CIVILISATION CANADIENNE-FRANÇAISE

Unité de recherche pluridisciplinaire, le CRCCF est au service des chercheurs en sciences humaines et sociales qui s'intéressent à l'Amérique française : il offre son soutien à des projets de recherche, acquiert, conserve et met en valeur des archives, dirige des publications et organise des événements tels que des conférences, des colloques, des expositions. Le Centre rend accessibles près de 521 fonds et collections d'archives, soit environ 1,8 kilomètre linéaire de documents textuels, photographiques, audio, vidéo, filmiques, etc. Une vingtaine de ces fonds portent sur le domaine du théâtre. Ces documents constituent un important corpus de sources primaires indispensables à la recherche sur l'Amérique française et, en particulier, sur l'Ontario français.

CRCCF
Université d'Ottawa
Pavillon Morisset, bureau 040
65, rue Université
Ottawa (Ontario) Canada K1N 6N5
Tél. : 613-562-5877
Télec. : 613-562-5143
Courriel : crccf@uOttawa.ca
Web : <http://www.crccf.uottawa.ca/>



uOttawa

Centre de recherche en
civilisation canadienne-française

SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE D'ÉTUDES THÉÂTRALES (SQET)

L'inscription à la Société québécoise d'études théâtrales donne droit aux deux numéros de *L'Annuaire théâtral*, à trois livraisons du *Bulletin* ainsi qu'au bottin des membres.

Tarifs des cotisations :

Membre ordinaire	75 \$
Membre étudiant (preuve de statut plein temps requise)	35 \$
Membre retraité	35 \$
Partenaire de la recherche	100 \$



Les demandes d'inscription peuvent être envoyées à l'adresse suivant :
SQET – C. P. 48864 – CSP Outremont – Montréal (Québec) H2V 4V2

GLOBE

REVUE INTERNATIONALE D'ÉTUDES QUÉBÉCOISES
Département des littératures de langue française
Université de Montréal
Case postale 6128, Succursale Centre-ville
Montréal (Québec)
Canada H3C 3J7
courriel : revueglobe@uqam.ca
<http://www.revueglobe.uqam.ca>

PRÉSENTE DANS PLUS DE 20 PAYS

Volume 12

2009

Numéro 1

LE QUÉBEC DES RELATIONS INTERNATIONALES : COOPÉRATION ET MISSIONNARIAT

Introduction. « La Terre promise de la coopération. » Les relations internationales du Québec à la lumière du missionnariat, de l'économie sociale et de l'éducation •
Michel Lacroix et Stéphanie Rousseau

Coopération internationale de proximité. Histoire, fondements et enjeux actuels des OCI du Québec • Louis Favreau

L'axe missionnaire catholique entre le Québec et l'Amérique Latine. Une exploration préliminaire • Catherine LeGrand

Les relations internationales de l'économie sociale au Québec sur plus d'un siècle et demi (1840-2008) • Benoît Lévesque

« Le Prestige du Canada est en jeu. » Le Père Lévesque et l'Université Nationale du Rwanda dans les années 1960 : entre le Canada et le Québec • Robin S. Gendron

Le développement de la « diplomatie éducative » du Québec • Samy Mesli

PERSPECTIVE

Forum social québécois. Poutine altermondialiste à la sauce québécoise ? • Thomas Chiasson-LeBel

ÉTUDE LIBRE

L'engagement littéraire et communautaire d'Ida Maze, la « mère des écrivains yiddish montréalais » • Chantal Ringuet

RECENSIONS

PARUTIONS RÉCENTES EN ÉTUDES QUÉBÉCOISES

Directeur : Karim Larose

Secrétaire à la rédaction : Karine Cellard

Secrétaire administratif : Pierre-David Gendron-Bouchard

Comité éditorial : Caroline Durand, Michel Lacroix, Éric Mauras, Sandria P. Boulane, Frédéric Rondeau, Marie-Pierre Sirois, Éric Trudel

Comité de rédaction : Marc Brosseau, Micheline Cambron, Daniel Chartier, Fernand Harvey, Chantal Maillé, Denis Saint-Jacques, Will Straw

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

intermédialités

HISTOIRE ET THÉORIE DES ARTS, DES LETTRES ET DES TECHNIQUES

Mettre en scène

n° 12

sous la direction de
George Brown,
Gerd Hauck et
Jean-Marc Larrue



Un inédit de Paul Zumthor

«Mettre en scène»: une approche intermédiaire de la réalité
théâtrale actuelle

George Brown, Gerhard Hauck et Jean-Marc Larrue

Théâtre et intermédialité: une rencontre tardive

Jean-Marc Larrue

After Brecht: the Impact (Effects, Affects) of Intermedial Theatre
Robin Nelson

Le «projet multithéâtral»

Transformations intermédiaires des scènes italiennes
contemporaines

Erica Magris

Interartialité et remédiation scénique de la peinture

Tatiana Burtin

Digital Multivocality and Embodied Language in Theatrical Space

Michael Darroch

Quand le son écoute la scène.

Une exploration inédite de la matière théâtrale

Marie-Madeleine Mervant-Roux

Sense & Sensation: the Act of Mediation and its Effects

Julie Wilson-Bokowiec et Mark Bokowiec

Artiste invité/Guest Artist

Goulet, scénographe de Marleau

Johanne Lamoureux

Michel Goulet, Denis Marleau

Hors dossier/Miscellaneous

Document: Oralité — un inédit de Paul Zumthor
Philippe Despoix

Oralité

Paul Zumthor

À paraître

n° 13 Programmer

n° 14 Bâti

Dossiers électroniques

n° 3 Accompagner

n° 4 Re-dire



ARTS VISUELS
ART LE SABORD | CIEL VARIABLE | ESPACE | ESSE | ETC | INTER | VIE DES ARTS



CINÉMA
24 IMAGES | CINÉ-BULLES | CINÉMAS | SÉQUENCES



CULTURE, LITTÉRATURE ET SOCIÉTÉ
ENTRE LES LIGNES | LETTRES QUÉBÉCOISES | LAISON | LIVRE D'ICI | LURELU | NUIT BLANCHE | QUÉBEC FRANÇAIS | SPIRALE



CRÉATION LITTÉRAIRE
BISCUIT CHINOIS | BRÈVES LITTÉRAIRES | CAHIERS LITTÉRAIRES CONTRE-JOUR | ESTUAIRE | EXIT | JET D'ENCRE | LES ÉCRITS | LIBERTÉ | MÖBIUS | VIRAGES | XYZ. LA REVUE DE LA NOUVELLE



HISTOIRE ET PATRIMOINE
CAP-AUX-DIAMANTS | CONTINUITÉ | HISTOIRE QUÉBEC | MAGAZINE GASPÉSIE



THÉÂTRE ET MUSIQUE
CIRCUIT | JEU REVUE DE THÉÂTRE | L'ANNUAIRE THÉÂTRAL



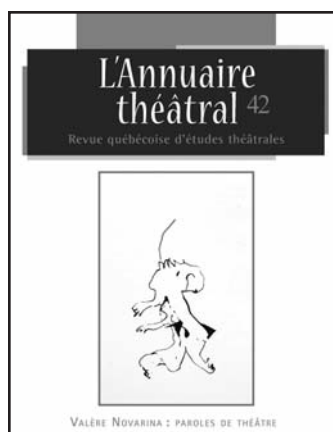
THÉORIES, ESSAIS ET ANALYSES
ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART CANADIEN | ÉTUDES LITTÉRAIRES | INTERMÉDIALITÉS | L'ACTION NATIONALE | PROTÉE | TANGENCE

La culture en revues

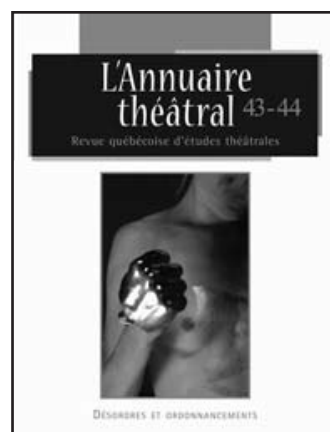
sodep
Société de développement
des périodiques
culturels québécois

LES REVUES CULTURELLES QUÉBÉCOISES
www.sodep.qc.ca

L'ANNUAIRE THÉÂTRAL



N° 42
DOSSIER
VALÈRE NOVARINA :
PAROLES DE THÉÂTRE



N°s 43-44
DOSSIER
DÉSORDRES ET
ORDONNANCEMENTS

POUR ANNONCER DANS *L'ANNUAIRE THÉÂTRAL*

L'ANNUAIRE THÉÂTRAL
SEMESTRIEL, 190 p.

165 mm x 209 mm
6½ po x 8¼ po

L'Annuaire théâtral
Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF)
Université d'Ottawa
65, rue Université, bureau 040
Ottawa (Ontario) K1N 6N5
Courriel : annuaire@uOttawa.ca

Formats et tarifs (prix avant taxes)

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