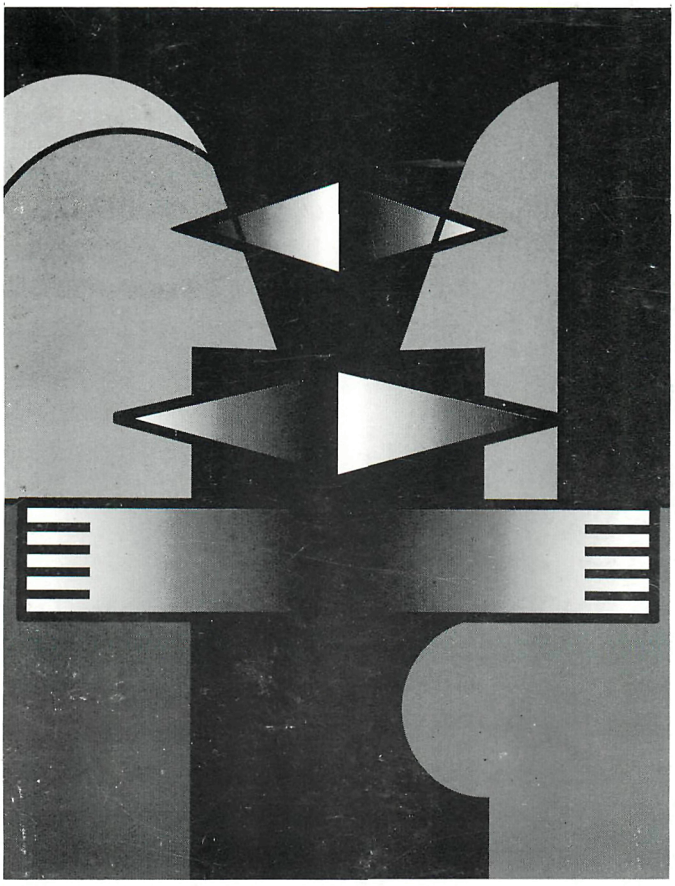
10e anniversaire

18

L'Annuaire théâtral

Revue québécoise d'études théâtrales



LE REGARD DU SPECTATEUR

SQET

10e anniversaire

18

L'Annuaire théâtral

Revue québécoise d'études théâtrales

LE REGARD DU SPECTATEUR

L'Annuaire théâtral

Éditeur : André G. Bourassa,
Dépt de théâtre, Université du Québec à Montréal (UQAM); <bourassa.andre_g@uqam.ca>.

Comité directeur :
Marie-Christine Lesage, secrétaire, Dépt des littératures, Université Laval.
Jean Dumont, secrétaire associé, UQAM.
Jacinthe Baribeau, Dépt de psychologie, Université Concordia; <baribea@vax2.concordia.ca>.
Francine Chaîné, Dépt des arts visuels, Université Laval; <francine.chaine@arv.ulaval.ca>.
Gilbert David, *Le Devoir*; <ivirnig@eworld.com>.
Josette Féral, Dépt de théâtre, UQAM; <feral.josette@uqam.ca>.
Raymond Pagé, Dépt de français, UQTR; <raymond_page@uqtr.uquebec.ca>.
Lucie Robert, Dépt d'études littéraires, UQAM; <robert.lucie@uqam.ca>.

Comité consultatif :
Vivien Bosley, Université d'Alberta; <vbosley@gpu.srv.ualberta.ca>.
Marvin Carlson, Université de la ville de New York (CUNY), USA.
Jean Cléo Godin, Université de Montréal; <godinjc@ere.umontreal.ca>.
Dominique Lafon, Université d'Ottawa.
Leanore Lieblein, Université McGill; <lieblein@engah.lan.mcgill.ca>
André Loiselle, Université de Regina; <loisella@meena.cc.uregina.ca>.
Yannick Mancel, Université de Lille et Théâtre de la métaphore, France.
Timothy Conway Murray, Université Cornell, Ithaca, USA; <tmc1@cornell.edu>.
Jonathan Rittenhouse, Université Bishop; <jrittenh@arus.ubishops.ca>.
Jean-Pierre Ryngært, Université de Paris III, France.
Nicola Savarese, Université de Lecce, Italie.
Claude Senninger, U. du Nouveau-Mexique, Albuquerque, USA; <claudema@unm.edu>.
Renate Usmiani, Université Mount St. Vincent, Halifax.
Rodrigue Villeneuve, UQAC et compagnie Les Têtes heureuses.
Anton Wagner, Université York, Toronto; <wect@vm1.yorku.ca>.
Jonathan M. Weiss, Collège Colby, Watertown, USA; <jmweiss@colby.edu>.

Comité de publication :
Jean-Marc Larrue, responsable, Collège de Valleyfield; <jmlarrue@edupac.qc.ca>.
Jean Laflamme, secrétaire, Université de Montréal.
André Brassard, trésorier, Collège de Valleyfield.
Marcel Fortin, publiciste, Collège de Valleyfield.

Publié deux fois par année par la Société québécoise d'études théâtrales, c.p. 459, Outremont, Qc, H2V 4N3.
Cotisation annuelle à la SQET : 40$; étudiants et retraités, 25$; institutions, 45$.
Traductions : Jean-Guy Laurin.
Typographie : Éditions Maxime enr.
Impression : Collège de Valleyfield.
Distribution : Diffusion Liber T inc.; 681, rue Principale; Laval; Qc, Ca, H7X 1E2.
Tél. : (514) 689-6044. Télécopieur : 689-2669.
Abonnement : gratuit pour les membres de la SQET; dans les autres cas, voir la dernière page.
ISSN : 0827-0198

automne 1995

SOMMAIRE

André Bourassa: Dixième anniversaire de *l'Annuaire théâtral* 7

PRÉSENTATION

Josette Féral et
Jean-Marc Larrue : *Le regard du spectateur: de la voix du corps au corps de la voix* 9

ARTICLES

I. Le regard du spectateur

Philippe Beaufort (France) : *De l'acteur au spectateur: la confrontation des bios scéniques* 15

Catherine Graham (Canada) : *Corps à corps: la communication acteur-spectateur* 31

Gad Kaynar (Israël) : *L'acteur en tant qu'interprète implicite du spectateur* 39

Elena Levshina (Russie) : *Les mécanismes de perception de l'acteur* 57

Carrie Loffree (Canada) : *La communication digitale et analogique et la transformation du travail de l'acteur* 63

Sarah Granath (Suède) : *Interaction acteur/public dans un groupe de théâtre libre dans les années 1970 et 1980* 75

II. Corps en jeu

Serge Ouaknine (Canada) : *Les anticorps de l'acteur* 93

Cara Gargano (États-Unis) : *Le regard auto-réflexif du comédien: le doublement et le dédoublement au one-man-show* 109

Odette Guimond (Canada) : *Le corps en jeu: liberté ou contrainte de la méthode Feldenkrais* 119

Marie Danielle Boucher (Canada) : *Proposition pour une méthode de travail vocal* 133

III. Le jeu sous observation

Christian Pratoussy (France) : *Approche épistémologique du jeu* 161

Suzana Hlavenkova (Slovaquie) : *La métamorphose du jeu de l'acteur* . . 181

Christiane Gerson (Canada) : *Jeu de l'acteur et théâtralisation* 189

Linda Bulik (Brésil) : *L'empire de la voix. Une sémiotique de l'Odin Teatret* 195

Maria Shevtsova (Australie) : *Le corps dansant-chantant:* Orlando *de Robert Wilson* 219

ÉTUDES DE SPECTACLES

James R. Bunzli : *Décalage et autoportrait dans les spectacles solos de Robert Lepage* 233

Annie Poirier : *Analyse des* Maîtres anciens *de Denis Marleau* 251

Katia Delay : *Faits de nature et faits de culture. Questionnement de la proposition de mise en scène de Lorraine Pintal pour l'*Andromaque *de Jean Racine* 258

RECENSIONS

COMPTES RENDUS (Marcel Fortin, coordonnateur) 271

SABOURIN, Jean-Guy, *En scène, tout le monde!*, Montréal, Guérin, 1994, 195 p., XIV, ill. (Christiane Gerson).

SICOTTE, Anne-Marie, *Gratien Gélinas: la ferveur et le doute*, Coll. «Littérature d'Amérique», Montréal, Québec/Amérique, 1995, 336 p. (Manon Lussier).

Le Nouveau Théâtre Expérimental. Neuf cahiers sous boîtier. Conception de Jean-Pierre Ronfard et Claudine Raymond; coordination de Claudine Raymond; conception graphique de Folio et Garetti, s.l. [Montréal], s.é. [NTE], s.d. [1995] (Hélène Beauchamp).

Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec 1976-1980, sous la direction de Gilles Dorion. Montréal, Fides, [1994], t. VI, LIV-1087 p. (Raymond Pagé).

Tangence, n° 46: «Un théâtre de passage», décembre 1994 (Rodrigue Villeneuve).

BOILEAU, Chantal, *Les Formes du tragique*, essai, suivi de *La Mort de Blanche*, théâtre, VLB éditeur, 1994, 191 p. (Dominique Lafon).

LEROY, Dominique, *Le Patrimoine théâtral européen revisité, Renaissance, Relecture, Reprospective*, Paris, L'Harmattan, 1995, 144 p. (Renée Legris).

REVUE DES REVUES

1. Périodiques de langue française
(Gilbert David, coordonnateur) 299

2. Périodiques de langue anglaise
(Bernard Lavoie, coordonnateur) 322

* * *

COLLABORATEURS 333

En page couverture: Affiche de la Fédération internationale pour la recherche théâtrale (FIRT), colloque de Montréal et Valleyfield, 22-27 mai 1995 (illustration de Nelu Wolfensohn).

Le comité de rédaction de *l'Annuaire théâtral* tient à remercier le Collège de Valleyfield et le Département de théâtre de l'UQAM pour l'appui qu'ils ont accordé à la présente publication.

Dixième anniversaire de *L'Annuaire théâtral*

L'Annuaire théâtral célèbre son dixième anniversaire. C'est en effet en novembre 1985 que les membres de l'exécutif de la SHTQ (le président Jean Laflamme, le vice-président Marcel Fortin, la secrétaire-trésorière Louise Blouin et les conseillers Jean-Marc Larrue et Raymond Pagé), donnèrent suite à un des projets de la société: fonder une revue. Ils l'ont fondée dans tous les sens du terme, y allant même chacun d'une importante contribution financière. Marcel Fortin et Raymond Pagé n'ont jamais quitté la rédaction, et Jean-Marc Larrue a dirigé l'équipe durant sept ans. Ce dernier, d'ailleurs, dirige encore le comité de production, avec l'aide, entre autres, des mêmes Jean Laflamme à la composition et Marcel Fortin à la distribution. Ils ont tous amplement droit à nos félicitations et nos remerciements.

L'avenir financier de notre revue — et de la SQET — n'est guère plus rose que celui de la SHTQ en 1985, mais il y a tout de même des choses qui ont changé avec les années. La revue est devenue semestrielle et ses collaborateurs sont plus nombreux. Elle a même pris à l'occasion un caractère international, et c'est un honneur pour nous que ce numéro d'anniversaire fasse la part belle à la collaboration hors Québec.

Ce numéro est en effet consacré à un ensemble de communications présentées lors du dernier colloque de la Fédération internationale pour la recherche théâtrale. Le colloque s'est tenu à Montréal et à Valleyfield sous la direction de Josette Féral et de Jean-Marc Larrue, respectivement vice-présidente et secrétaire francophone de la FIRT. Ce dossier a été préparé par ces derniers qui en font ci-après la présentation. La section des recensements, sous la responsabilité de Gilbert David, Marcel Fortin et Bernard Lavoie, nous présente des comptes rendus de volumes et de périodiques de théâtre de cette année. Nous inaugurons aussi une section «Études de spectacles».

Le prochain numéro, sous la direction de Lucie Robert, portera sur la dramaturgie. Il y a quelques numéros en préparation: postmodernité avec Gilbert David; créativité et création avec Jacinthe Baribeau; théâtre et cinéma avec Timothy C. Murray et André Loiselle.

Nous vous rappelons que l'équipe a établi des paramètres quant au mode d'approche. Les numéros doivent si possible être centrés sur une problématique particulière et couvrir deux rubriques: l'une sur la relation théorie/pratique, y compris la dramaturgie; l'autre sur l'esthétique, l'idéologie et/ou l'histoire. Les problématiques suivantes ont été proposées pour d'éventuels numéros, si des membres de la SQET veulent bien s'en charger (ou en proposer d'autres):

- le temps sur scène et dans la salle;
- le théâtre et les régions;
- émotion, sentiment et émotivité;
- les aspects non sémiologiques du théâtre;
- «y a-t-il un dramaturge dans la salle?»;
- le silence et l'immobilité au théâtre;
- l'acteur en scène: blancs, silences, vide;
- «où est le public?».

Il y a de quoi meubler quelques années. Pour l'instant, nous vous souhaitons bonne lecture!

André G. Bourassa, éditeur.

PRÉSENTATION

Josette Féral
Jean-Marc Larrue

Le regard du spectateur:
de la voix du corps au corps de la voix

En juin 1995 se tenait à Montréal le congrès de la FIRT (Fédération internationale pour la recherche théâtrale) sur l'acteur/l'actrice en scène: corps/jeu/voix. Ce congrès dont nous étions les organisateurs a donné lieu à quinze (15) conférences, cent cinquante (150) communications réparties en séances thématiques et groupes de travail. Le sujet a suscité un immense intérêt dont font foi les discussions et le nombre élevé de participants (500). Une fois le Congrès passé, nous avons eu le désir de poursuivre le travail entrepris en publiant un certain nombre d'interventions sur des sujets spécifiques. C'est ainsi que nous avons envisagé la parution de livres et de numéros spéciaux de revues, entre autres sur la formation de l'acteur, les théories du jeu, l'interculturalisme, le corps théâtral et le regard du spectateur.

C'est ce dernier titre qui fait l'objet de la publication ci-jointe. Il rassemble les communications de plusieurs chercheurs et praticiens traitant soit du rapport au texte et à la voix, soit du rapport que le spectateur a avec la scène théâtrale.

Nous voulons remercier tout particulièrement *l'Annuaire théâtral* de nous avoir offert la possibilité de publier dans des délais rapides ce premier numéro spécial. Les délais de publication étant aujourd'hui habituellement fort long, c'est avec plaisir que nous assistons à la parution de ce numéro six mois à peine après la tenue de l'événement.

I. Le regard du spectateur

Dans cette première publication des actes de la FIRT, nous avons choisi de centrer notre questionnement sur le regard du spectateur, élément indispensable du triangle scénique: acteur-espace-public , ce spectateur sans lequel la relation théâtrale n'existerait pas. Nous désirons rappeler ainsi que, tout en centrant toute la problématique du Congrès sur l'acteur, le jeu de ce dernier ne prend sens que par rapport au regard de celui devant qui il se produit: ce spectateur complice qui donne existence et sens à toute la démarche théâtrale.

C'est ce que nous rappellent les textes de Catherine Graham, Philippe Beaufort, Gad Kaynar, Elena Levshina, Carrie Loffree et Sarah Granath. À travers des parcours et des expériences diverses, chacun souligne les diverses formes que peut revêtir le rôle du spectateur.

Tentant un parcours historique qui le mène de Meyerhold aux pratiques d'aujourd'hui, Philippe Beaufort, tout d'abord, s'interroge sur l'organisation du comportement scénique du spectateur. Lui emboîtant le pas et partant de la pratique, Sarah Granath explore les différents moyens trouvés au cours de son expérience de praticienne pour exercer une influence sur le public et pour le faire participer. C'est en prenant pour exemple une pièce jouée par la communauté indienne des Ojibway de Wikwemikong que C. Graham ensuite étudie ses propres préjugés de spectatrice venue d'une autre culture.

Plus théoriques, les textes de Gad Kaynar, Carrie Loffree et de Elena Levshina interrogent respectivement le texte pour montrer comment ce dernier porte en lui le spectateur «attendu», un spectateur qui n'est pas le spectateur réel dit G. Kaynar mais un spectateur que la pièce «pré-suppose». Partant d'une analyse du signe scénique, Elena Levshina, quant à elle, met en lumière qu'il existe plusieurs couches de sens dans toute pièce et que certaines de ces couches ne sont compréhensibles que si le spectateur a conscience de leur existence. Cette conscience dépend à son tour de l'expérience antérieure du spectateur.

C'est une perspective différente qu'apporte Carrie Loffree en partant de la théorie de la communication pour montrer comment les systèmes analogiques gouvernent implicitement la relation scène-salle dans certaines mises en scène actuelles (tout particulièrement celles de Maheu ou de Lepage) alors que les systèmes digitaux seraient dominants dans le théâtre réaliste.

Ce qui ressort de tous ces textes portant sur le spectateur, c'est que, par-delà, la diversité des approches, toute pièce de théâtre présuppose un spectateur «programmé» auquel elle s'adresse et en fonction duquel s'ébauche la mise en scène et s'accomplit le jeu du comédien. Ce spectateur est là de facon implicite, impossible à cerner avec précision mais terriblement présent.

II. Corps en jeu

Avec le deuxième groupe de textes de Serge Ouaknine, Cara Gargano, Marie-Danielle Boucher et Odette Guimond, nous quittons la salle pour retrouver la scène et plus spécifiquement l'acteur. Ce qui lie tous ces articles entre eux, c'est la recherche d'outils ou de moyens visant à aider l'acteur dans son jeu.

Partant d'une étude globale du rapport de l'acteur à son corps, Serge Ouaknine dresse un certain nombre de principes fondateurs du jeu de l'acteur qu'il dénomme fort habilement «les anticorps du corps». Il faut voir dans ces nombreux principes, la recherche d'une définition de ces lois paradoxales qui font la pratique du théâtre. L'intérêt de cette démarche vient du fait qu'elle se situe à mi-chemin entre la théorie et la pratique, faisant la part égale à l'une et à l'autre.

S'inspirant de la théorie du «ghosting» telle que définie par Herbert Blau, Cara Gargano s'emploie à analyser des *one-man* et *one-woman show*, afin de montrer où passe la fine limite qui sépare le personnage du comédien.

Très pratiques enfin sont les approches d'Odette Guimond et de Marie-Danielle Boucher qui mettent en place deux méthodologies pour l'acteur — l'une

inspirée de M. Feldenkrais, l'autre de différentes formes d'entraînement de la voix — afin d'améliorer le jeu de l'acteur.

Ce que soulignent tous ces textes, c'est le souci premier de ces praticiens qui cherchent non seulement à mieux comprendre le phénomène du jeu comme observateurs mais aussi à le déterminer et à l'orienter vers des voies où il devrait s'enrichir.

III. Le jeu sous observation

Notre dernière partie enfin, représentées par les textes plus théoriques de Christian Pratoussy, Zuzana Hlavenkova, Maria Shevtsova, Christiane Gerson, et Linda Bulik, prennent le jeu de l'acteur comme objet d'observation. Les approches divergent depuis le parcours épistémologique de Christian Pratoussy jusqu'aux analyses plus proprement sémiotiques de Christiane Gerson et de Linda Bulik. Entrent ces deux extrêmes se situent l'analyse plus sociologique de Z. Hlavenkova et l'approche plus descriptive de M. Shevtsova.

Dans son texte, Christian Pratoussy tente de réintroduire au cœur du jeu toute la problématique du désir, domaine incontournable qu'occultent pourtant volontiers toutes les approches scientifiques du théâtre.

De son côté, Zuzana Hlavenkova, partant de la réalité politique tchécoslovaque, avant la scission du pays, montre comment le metteur en scène Strnisko a su utiliser le *Dom Juan* de Molière afin de tenir un discours politique subversif que les pouvoirs politiques n ont pas su repérer lors de la présentation de la pièce à Bratislava en 1987.

Grande admiratrice des mises en scène de Robert Wilson, Maria Shevtsova décrit en détail le travail effectué par Isabelle Huppert dans *Orlando*, s'attachant à montrer comment Wilson opère pour gommer le sexe de ses personnages et en faire émerger des corps dansant et jouant à la fois.

L'approche de Christiane Gerson, plus formaliste, et basée sur le texte de Larry Tremblay *Le Déclic du destin*, essaie de mettre en place un système d'analyse du jeu afin d'en souligner la théâtralisation, notion qu'elle s'attache à définir.

Enfin l'article de Linda Bulik, inspiré des théories kristéviennes, se penche sur les pratiques de l'Odin pour montrer le travail qui y est effectué sur la voix. Pièces à l'appui, L. Bulik, qui a suivi de près l'expérience de l'Odin, s'emploie à montrer comment le sens voyage au sein des spectacles étudiés et comment se construit la sémiosis, une sémiosis qui laisse la place fort grande au spectateur.

* * *

Nous voici revenus à notre point de départ. À toutes les phases de ce parcours, le spectateur a été omniprésent. Tantôt présent comme regard, tantôt comme intention, tantôt imaginé, tantôt construisant le sens, tantôt participant au spectacle, il est toujours là dans l'esprit de l'acteur ou celui du metteur en scène. Il est là aussi comme les observateurs que nous sommes nécessairement lorsque nous agissons comme critiques.

Ce sont les commentaires et analyses de tous ces regards posés sur le phénomène théâtral qui constituent ultimement l'essentiel, sinon la totalité, des textes présentés ici.

Philippe Beaufort

De l'acteur au spectateur: la confrontation des *bios* scéniques?

Lorsque l'acteur vise la participation active du spectateur, il doit faire face au minimum, à deux logiques pour élaborer sa création: celle qui régit son propre *bios* scénique et celle, toute différente, qui commande le comportement scénique du spectateur. Cet article pose les bases d'une réflexion pragmatique sur la *confrontation scénique* de ces deux logiques pour dégager des pistes utiles à la création spectaculaire.

Cette réflexion s'articule autour d'une création théâtrale que nous menons actuellement avec une actrice et deux acteurs, sans texte pré-établi. Le spectacle qui en résulte, *Le Bruit du sable qui monte*, a été conçu sur la base des improvisations des acteurs pendant les répétitions. Ce travail vise, à la représentation, à donner au spectateur un rôle actif dans la création. Il s'inscrit dans le cadre d'une recherche doctorale qui vise à démontrer qu'il est possible d'établir un modèle utile autant aux créateurs qu'aux analystes de la création théâtrale. Cette recherche s'intitule «Le Projet de la poétique de l'action».

1. Qu'entend-on ici par poétique théâtrale?

Todorov définit le terme *poétique* en regard de la pratique littéraire, comme:

- une théorie interne de la littérature;
- l'ensemble des choix faits par un auteur, parmi tous les possibles, pour instaurer une œuvre;
- un ensemble de codes normatifs construits par une école littéraire.

Puisque le spectacle vivant tient sa spécificité de la présence simultanée des créateurs et des spectateurs, et que la poétique apparaît comme un guide pour le créateur, nous proposons la définition suivante:

> La *poétique* est un résultat à atteindre à(aux) la représentation(s) envers et avec le spectateur. Puisque ce résultat auprès des spectateurs ne peut jamais être vérifié à 100% par quiconque, nous parlerons alors de *projet poétique* du créateur.

Cette définition permet de lire les projets poétiques des praticiens qui se succèdent. Toutefois, le statut *vivant* du spectacle théâtral pose quelques difficultés pour qui souhaite retracer ces projets poétiques. L'éphémère d'une représentation limite considérablement le champ direct des investigations. La solution qui consiste à se rabattre sur les écrits disponibles exige, elle aussi, des précautions, notamment en ce qui concerne les produits des non-praticiens du théâtre. Quelle que soit la rigueur avec laquelle ils ont été conçus, ces produits demeureront des opinions rhétoriques voire idéologiques plutôt que des justifications artistiques de et par la pratique. On souhaite, on le comprendra, s'éloigner de spéculations non vérifiables objectivement.

La revue des projets poétiques que je présente ne prétend pas à l'exhaustivité. Il faut attendre la fin du XIX^{e} siècle et l'avènement du metteur en scène pour voir les praticiens transmettre leur expérience empirique à travers des écrits. L'intertextualité des propos dépasse souvent le simple échange de points de vue pour s'instaurer en véritables dialogues entre les artisans de la scène. Ces échanges sont précieux puisqu'ils éclairent, à travers le temps, les prémisses des choix artistiques des créateurs qui se suivent, i.e leurs projets poétiques.

En les examinant, on s'aperçoit que les praticiens de la scène, qui ont théorisé sur leur pratique, ont presque tous positionné — en velléités ou en réalisations — leur démarche de création scénique par rapport aux spectateurs dont le statut évolue au fil du temps.

Meyerhold *(la poétique de la Convention consciente)* et Taïrov *(la poétique de la Réception créatrice)* sont probablement les premiers praticiens à considérer, par écrit, le spectateur comme un participant potentiel à la création scénique. On sait qu'il se sont affrontés à plusieurs reprises sur ce sujet, Taïrov préférant circonscrire cette participation à la réception créatrice des grands textes alors que Meyerhold l'envisageait davantage comme une participation potentielle à l'action scénique.

Plus tard, dans le courant du théâtre politique, le spectateur conserve un statut actif puisqu'on l'oriente vers l'analyse de ce qu'on lui présente. On pense évidemment à *la poétique de la Dramaturgie sociologique* de Piscator qui cherche à «rendre évidente la structure intellectuelle» de l'œuvre dramaturgique. On retrouve en lui l'initiateur éclairé mais dans l'ombre de la notion de *Verfremdung* que développera Brecht (*poétique épique*) quelques années plus tard; en se distanciant de son personnage, l'acteur positionne le spectateur en observateur et lui évite, ainsi, d'être totalement «sous le charme»:

> Ces personnages ne sont pas des héros auxquels on puisse s'identifier. Ils ne sont ni vus ni conçus comme des archétypes immuables de l'humanité, ce sont des caractères historiques, passagers, qui appellent davantage l'étonnement que le «Moi aussi, je suis comme ça». Le spectateur se trouve intellectuellement et sentimentalement en contradiction avec eux, il ne s'identifie pas à eux, il les «critique».

Dans les années 60, Augusto Boal (*la poétique de l'Opprimé*) prolonge cette vision en visant à redonner un pouvoir d'action au spectateur qu'il transforme, par étapes successives, en acteur plénipotentiaire de sa propre vie, prêt à agir dans l'histoire et la société. On se souvient des multiples formes théâtrales qui ont émergé de ce concept (théâtre-forum, théâtre-invisible, théâtre-journal, théâtre roman-photo, etc) et surtout le système du *joker* qu'il met au point dès 1956. Ce système présente conjointement le spectacle et son analyse, menée en cela par l'acteur-*joker*.

L'idée d'un spectateur actif se retrouve également chez les praticiens qui envisagent la représentation comme un lieu de rencontre entre acteurs et spectateurs. On pense à Artaud (*la poétique de la Cruauté*) même si son apport est davantage programme plus que réalisation. Pour lui, le spectateur doit se retrouver placé «au milieu de l'action, enveloppé et sillonné par elle». Grotowski, de l'époque du Théâtre Pauvre (*la poétique de l'Autorévélation partagée*) formalise même cette rencontre sur un plan strictement humain. Pour lui, le spectateur doit pouvoir mener une auto-analyse et la représentation la favoriser:

> Ce qui nous concerne, c'est le spectateur qui souhaite réellement, par la confrontation, avec le spectacle, s'analyser lui-même; [...] celui qui entreprend un processus sans fin d'autodéveloppement, dont l'inquiétude n'est pas générale, mais orientée vers la recherche de la vérité sur lui-même et de sa mission dans la vie.

Brook (*la poétique de l'Immédiat*), quant à lui, exprimait déjà en 1968 sa vision du théâtre par le célèbre «Théâtre = Rra pour Répétition, représentation, assistance». Cette équation traduit explicitement le passage de l'élaboration du spectacle à la représentation elle-même où le terme *assistance* désigne l'activité du metteur en scène pendant les répétitions et l'activité mutuelle de l'acteur et du spectateur pendant la représentation. Enfin, pour Barba (*la poétique de la Communication*), la représentation est en même temps véhicule et témoin d'une rencontre où le spectateur est sollicité en tant que créateur du sens de ce qu'il vit pendant le spectacle:

> Plus le spectacle permet de faire l'expérience d'une expérience, plus il doit guider l'attention du spectateur afin que dans la complexité de l'action présente, ce dernier ne perde pas le sens de la direction, le sens du passé et du futur, en somme de l'histoire du spectacle, histoire non comme anecdote mais comme «temps historique» [...]. Créer la vie dramatique, c'est non seulement tresser les actions et les tensions du spectacle, mais c'est aussi monter l'attention du spectateur, les rythmes et les tensions, sans chercher à lui imposer une interprétation; [...] l'attention du spectateur doit elle aussi pouvoir vivre dans un espace tridimensionnel, soutenue par une dialectique qui lui appartient et qui constitue un équivalent de la dialectique qui gouverne la vie.

Plus récemment, il précise sa position de la façon suivante: «la matière première du théâtre n'est pas l'acteur, l'espace, le texte, mais l'attention, le regard, l'écoute, la pensée du spectateur. Le théâtre est l'art du spectateur».

Enfin, il serait difficile d'achever cette revue prestigieuse sans citer Kantor (*la poétique du Zéro*) dont le travail consistait justement à créer, à la représentation, un champ ouvert dans lequel la création artistique continue sa bataille. Sans pour autant le lui avouer explicitement, on attend ici du spectateur qu'il crée de toute pièce des relations artificielles qui n'existent pas dans la vie naturelle. Un extrait de Christian Drapron, retenu pour la justesse de son propos, l'exprime ainsi:

> La poétique de Kantor doit s'entendre en son sens premier: elle est un «faire», une re-création impie qui vise à détacher êtres et choses de leurs ancrages prétendument naturels; [...] pas plus d'incarnation que d'œuvre d'art totale [...]. Mais une dramaturgie du déchet, de la «poubelle», une «mise au tombeau» plutôt qu'une mise en scène. Le théâtre de la mort n'opère finalement qu'un simulacre de la «mort de l'art» pour mieux permettre son retour; [...] il engage le spectateur lui-même en ce qu'il le soustrait au leurre de cette communauté vivante, sûre de ses enceintes, où il peut se croire ordinairement à l'abri du mal, de la peur, de la mort.

En conclusion de cette rapide revue des projets poétiques, on peut constater que le statut du spectateur évolue au fil du temps chez les praticiens qui ont théorisé sur leur pratique. De l'idée du quatrième créateur de Meyerhold jusqu'à la création de liens non naturels de Kantor, le spectateur semble de plus en plus sollicité comme cocréateur du déroulement spectaculaire auquel il est confronté. Ainsi, à la mesure des praticiens qui se succèdent dans le temps, les spectateurs créent par l'action.

Fort de ce constat, est-il alors possible, pendant l'élaboration du spectacle, de concevoir les actions du spectateur pour qu'il crée effectivement à la représentation? Certainement. Mais en ce qui me concernait, je ne savais pas vraiment comment m'y prendre ni à qui le demander. Alors, j'ai essayé, avec

deux acteurs et une actrice de concevoir un spectacle sur la base de cette redoutable question: comment et pourquoi faire agir le spectateur sans partir d'une histoire?

2. La réflexion issue de notre travail pratique

Quand on parle de l'action du spectateur de façon théorique, tout va relativement bien. Lorsqu'on souhaite bâtir une création théâtrale autour du spectateur et avec lui, une foule de problèmes se posent. C'est la raison pour laquelle on trouvera ici davantage de questions que de réponses. Par ailleurs, le «nous» employé à partir de maintenant désigne l'équipe de création.

Au départ de notre travail, nous sommes partis avec les contraintes suivantes: improviser sans texte préétabli, sans personnages préconçus et sans histoire en prenant comme point de départ le rapport au *temps* des créateurs. Nous avons alors essayé de répondre à cette question: comment organiser le comportement scénique du spectateur?

Quand on parle de comportement scénique, on fait surtout référence à celui de l'acteur décrit dans l'anthropologie théâtrale d'Eugénio Barba (*Canoë de papier*: 55). Selon lui, le *bios* scénique trouve son essence dans:

- l'amplification et la mise en jeu des forces qui sont en œuvre dans l'équilibre;
- la mise en jeu des oppositions qui régissent la dynamique du mouvement;
- l'application d'une incohérence cohérente, c'est-à-dire la mise en œuvre d'une logique cohérente en elle-même mais non calquée sur le comportement quotidien;
- enfin, la rupture des automatismes et la recherche d'équivalences extraquotidiennes.

Cette énumération correspond au «quoi» et dans une certaine mesure au «comment». Ces notions ne sont évidemment pas transférables directement au

niveau du spectateur. Si tel était le cas, il n'y aurait plus d'acteurs ni de spectateurs mais une danse des corps et de l'esprit. Quand on examine la *visée* du *bios* scénique, par contre le transfert partiel des notions est possible puisque, toujours selon Barba, le *bios* scénique de l'acteur vise à:

- avoir un corps en vie;
- rendre l'action précise et intéressante;
- donner cohésion et cohérence à la structure dramatique;
- soutenir la vie du spectateur dans un espace tridimensionnel.

Nous avons formulé l'hypothèse que ces quatre objectifs pouvaient concerner en partie le spectateur. On peut en effet construire le système spectacle pour que le spectateur ait un corps en vie, participe à rendre l'action intéressante, collabore à la cohésion et la cohérence de la structure dramatique, soutienne sa propre vie et celle des autres spectateurs dans un espace tridimensionnel. Nous avions au moins les objectifs à atteindre. Mais il nous restait à répondre au «comment»...

Nous avons tous fait l'expérience, au spectacle ou ailleurs, de la différence de notre propre comportement, selon que nous nous trouvons en public ou dans l'intimité de notre vie privé. Au cours d'une représentation, cette caractéristique a au moins deux conséquences très importantes sur le comportement scénique d'un spectateur:

- celui-ci peut avoir peur d'agir, provoquant des ruptures potentielles de la relation acteurs/spectateurs/spectacle;

- au contraire, il peut agir avec beaucoup plus d'amplitude qu'on ne l'avait imaginé, allant même jusqu'à exposer un ego qui risque de n'intéresser que lui même.

Entre ces deux extrêmes intervient une foule de comportements qui risquent vite de tourner à l'anarchie ou à l'acte gratuit s'il ne sont pas circonscrits. Confrontés à cette réalité, nous avons donc envisagé d'assister le spectateur pour le guider dans ce parcours d'actions.

3. Qu'entend-t-on ici par «assister» le spectateur?

Nous y voyons au moins deux fonctions.

a) La première est une une fonction d'*incitation*.

L'incitation, généralement véhiculée par les acteurs — mais pas uniquement par eux — vise les spectateurs pour qu'ils prennent conscience de leur possibilité d'agir à un moment donné du montage théâtral tout en leur indiquant la direction de cette action.

La configuration la plus simple concerne la gestion des déplacements des spectateurs dans l'espace physique mais elle peut s'étendre à l'activité cognitive.

Bien entendu, le résultat de cette incitation est à envisager en terme de probabilités et non pas en valeur absolue. Le spectateur doit rester libre d'agir. C'est aux créateurs, de gérer en anticipation ces espaces de liberté. Pendant l'élaboration de la création, ces actions sont donc toujours envisagées dans leur/s potentialité/s.

b) La seconde est une fonction de *contrôle*.

Cette fonction vise à contrôler et réguler le déroulement du système spectacle. Elle est assurée par l'ensemble des personnes physiquement présentes lors de la représentation, y compris les acteurs et l'ensemble de l'équipe technique.

Ce que l'on cherche à contrôler ne sont pas les spectateurs mais bien leurs actions, pour que le déroulement de la représentation soit aussi proche que possible du scénario d'actions-spectateurs qui a été prévu. L'élaboration de notre création a donc consisté à répondre aux questions suivantes: que se passe-t-il si les spectateurs ne réagissent pas à cette incitation-là? Que fait-on si la réponse du spectateur est à l'opposé de celle qu'on attendait à ce moment-là?

En cherchant à y répondre, nous avons repéré quelques moyens de contrôle: l'utilisation du «corps fictif» (Barba) de l'acteur, la répétition de consignes simples et précises, qu'elles soient verbales, écrites et/ou gestuelles, la réalisation par les acteurs de l'action attendue des spectateurs, la réalisation d'une action antagoniste, l'utilisation des temps de réaction des spectateurs, l'utilisation des supports types éclairage et musique. Ces moyens restent à être précisés.

En conclusion de cette fonction d'assistance, les points suivants nous sont apparus importants:

1. Les deux fonctions peuvent être utilisées en symbiose, la fonction d'incitation pouvant se substituer à la fonction de contrôle: une action nouvelle peut réorienter le résultat d'une action précédente des spectateurs.

2. Il semble primordial de toujours raisonner selon la dialectique groupe/individu: un spectateur peut entraîner le groupe, le groupe peut amener également un spectateur à agir.

3. L'acteur tient un rôle primordial dans cette dynamique (écoute, compréhension de l'évolution possible de l'action des spectateurs). Dans cette optique et pour l'acteur, assister le spectateur ne découle-t-il pas d'un nouveau type de distanciation puisqu'il doit à la fois jouer et contrôler les actions de ce spectateur?

4. Assister le spectateur à agir?

Au départ de notre travail de recherche, la consigne suivante d'improvisation avait été donnée aux acteurs: «Vous êtes acteurs et les spectateurs entrent dans la salle: Que se passe-t-il? Que faites-vous avec eux?»

Très vite, nous nous sommes rendus compte des limites de cette approche. Tout ce que nous trouvions à faire faire aux spectateurs restait très limité aux déplacements aux actions purement physiques, ce qui risquait de diminuer l'intérêt général. À mon avis, nous avons touché là l'équivalent d'une notion connue en anthropologie théâtrale: *la banalité du corps quotidien* de l'acteur mais cette fois appliquée aux spectateurs. En effet, pour Barba, l'acteur qui ne rentre pas dans une logique extraquotidienne n'a à présenter que la banalité de son corps quotidien, avec son lot de stéréotypes. En est-il de même pour le spectateur? Probablement; non au niveau du corps fictif, mais peut-être à celui des *actions fictives* — que nous préférons appeler actions potentielles — qui prennent évidement leur point de départ dans son activité cognitive de raisonnement et d'interprétation. En d'autres termes, il s'agit pour nous de définir une participation au spectacle du spectateur qui dépasse la réalisation d'actions uniquement quotidiennes.

En poursuivant cette réflexion, nous sommes aperçus que nous ne voulions pas faire faire quelque chose au spectateur car cela devenait vite inintéressant pour lui et pour les acteurs. Ce que nous voulions, c'était faire quelque chose *avec* le spectateur.

En repositionnant ainsi cette approche, nous avons bouleversé notre façon de travailler, resituant le spectateur au centre du réseau d'actions potentielles. Nous n'avons plus pris *l'interaction acteurs/spectateurs* comme modèle de création mais bien *l'interaction des actions* des acteurs avec celles des spectateurs.

Nous pensons avoir trouvé là le moyen de faire progresser le déroulement de la représentation en prévoyant des actions à forte confrontation parce que

dialectiques. Enfin, nous savions où placer le spectateur dans le champ de forces ainsi créé.

En conclusion, on retrouve ici la notion de conflit propre à l'écriture dramaturgique et à sa mise en place mais en la rendant active du point de vue scénique. Prenons l'exemple d'*Antigone* où le spectateur est sollicité à résoudre cognitivement le conflit Antigone/Créon. On peut penser qu'il cherchera à prendre position pour l'un ou pour l'autre, qu'il cherchera à évaluer la pertinence des positions des deux protagonistes. Ce travail cognitif se poursuivra même au-delà de la représentation, en pensée.

Ce que nous cherchons à faire, c'est solliciter le spectateur pour que son action (un raisonnement, une action observable) rentre potentiellement en conflit avec celle des acteurs. On essaie donc de prévoir une prise de position (cognitive et physique) du spectateur.

5. Agir avec le spectateur, oui, mais que fait-on?

Au stade où nous en étions, nous savions que nous voulions agir avec le spectateur et le lui faire comprendre explicitement. Que devaient faire les acteurs pour que le spectateur puisse agir également?

Poser cette question de la motivation des actions des acteurs, c'était s'apercevoir des limites de la consigne originelle (vous êtes acteurs,les spectateurs entrent, que faites vous?): le réseau des actions que nous proposions aboutissaient toutes au présent physique voire corporel du spectateur, ce qui est bien mais pas suffisant. Nous nourrissions son corps sans nourrir son esprit.

Sur la base d'improvisations, nous avons donc développé des personnages (corps fictifs) en motivant leur présence du point de vue des spectateurs. La question était donc la suivante: en quoi les spectateurs (fictifs) sont-ils indispensables aux personnages? Enfin, en confrontant les personnages entre eux, nous

avons pu ainsi repérer des zones fictives d'opposition et, en conséquence, des actions contradictoires potentielles des acteurs mais aussi des spectateurs.

Nous avons ainsi tissé un réseau d'actions dynamiques dans lequel nous avons placé le spectateur «encore fictif» en lui demandant de prendre position par l'action, c'est-à-dire d'agir dans la direction d'un personnage ou dans celle d'un autre.

6. Agir avec le spectateur: quel critère d'arrêt?

Jusqu'où peut-on emmener le spectateur dans ce réseau d'actions réelles et fictives? Surement très loin, à condition cependant de prendre quelques précautions. À force de contrôler le spectateur, la risque de frustration de celui-ci risque d'augmenter. Nous nous sommes donc donné comme règle d'agir avec lui jusqu'à ce qu'il atteigne cette zone d'action où il pourrait agir de façon autonome, sans l'aide des acteurs mais aussi sans contrôle. Cette étape devait donc terminer le spectacle.

7. Retour aux notions de contrôle et d'incitation

Il nous est apparu très difficile mais possible de nous servir du corps fictif de l'acteur comme véhicule de ces deux fonctions. L'imaginaire qu'il véhicule contribue à guider le spectateur dans la construction de son propre imaginaire en favorisant voire stimulant les multiples interprétations que ce spectateur peut faire pendant le déroulement du spectacle.

À notre avis, pour être effectif, ce guidage doit comporter une phase d'apprentissage, tout au long du spectacle où le spectateur:

- apprend qu'il peut agir sans crainte;
- comprend les limites qu'il ne doit pas dépasser;

- comprend qu'il n'agit pas sur les acteurs ni même sur les personnages mais bien sur le déroulement du spectacle.

Quand l'ensemble de ces conditions sont réunies — et on reconnaît ici une partie du *projet poétique de l'action* — le spectateur est prêt à agir non seulement dans l'action du *spectacle* qui se déroule mais aussi dans l'action de l'*imaginaire* qu'il contribue à créer. Le spectateur se déplace alors autant dans l'espace physique que dans l'espace dramatique.

En terme d'élaboration de la création, la difficulté principale réside dans la présence fictive (i.e en objet de pensée) du spectateur et le *Work in progress* demeure inévitable, ne serait-ce que pour faire des essais avec le spectateur. En terme de jeu des acteurs, la difficulté réside dans le fait qu'en plus de contrôler les actions des spectateurs, on leur demande aussi de jouer.

8. Conclusion provisoire.

Poursuivre cette réflexion, notamment en analysant les données issues de cette recherche qui n'est pas achevée, c'est continuer de questionner en même temps trois niveaux interdépendants.

a) le niveau théorique

Puisque nous centrons notre travail de création autour d'une unité de base qui est l'action, analyser notre processus suppose de faire appel aux théories qui placent l'action au centre de leur problématique sous sa forme dynamique. Les théories basées sur les prémisses peirciens du signe apparaissent prometteuses pour forger nos propres outils de modélisation dans une direction pragmatique, à savoir concevoir les effet de notre objet sur l'interprète, ici le spectateur.

Dans cette optique, cette recherche s'inscrit dans deux courants théoriques:

- celui de l'activité située qui s'intéresse à la relation entre cognition et action;

- celui de la pragmatique théâtrale qui s'intéresse notamment au comportement scénique des entités présentes à la représentation. L'anthropologie théâtrale, qui s'intéresse au comportement de l'individu en situation de représentation, trouverait là une ouverture qui me semble intéressante. On peut en effet considérer le spectateur comme un individu en situation de représentation, selon des lois propres, différentes de celles qui régissent le *bios* scénique de l'acteur mais qu'il reste encore à découvrir.

b) le niveau méthodologique

En termes méthodologiques, comprendre l'évolution de ce travail suppose assister à toutes les phases de son élaboration, c'est-à-dire analyser le processus de création plutôt que le produit fini représentation. C'est d'ailleurs une tendance de plus en plus marquée dans les recherches en théâtrologie (voir à ce sujet les travaux de Hébert et Perelli de l'Université Laval) qui cependant utilisent d'autres outils d'analyse.

La prise de données suppose qu'elle soit axée sur l'action en cours des créateurs et des spectateurs pendant le déroulement de la représentation. Cette étape d'analyse des actions effectives au cours des représentations permet de faire le pont entre la problématique théorique et artistique puisque les données recueillies permettent d'enrichir le champ théorique alimenté par la pratique tout en permettant de vérifier les effets des décisions artistiques.

c) le niveau artistique

- Évidemment, le concept scène-salle explose littéralement. Seuls restent des entités agissantes, plus ou moins spécialisées dans le jeu et la création. La scénographie et les moyens techniques doivent être très souples.

- En termes d'élaboration de création, la téléologie du spectacle suppose qu'elle soit présentée clairement aux acteurs et, de là, à la conscience du spectateur.

- La présence des actions du spectateur constitue un objet de pensée a priori et non plus a posteriori des créateurs qui élaborent la création. Le spectateur est appréhendé à travers l'action potentielle qu'il peut être amené à réaliser.

- Le spectateur renforce ici son statut de créateur dans l'esprit de ceux qui élaborent la création qui peut aller jusqu'à reconnaître l'autonomie de sa création en cours de spectacle mais aussi après le spectacle. Ce faisant, le spectateur se distingue des autres créateurs par un niveau de spécialisation dans la création.

- À mon avis, cette approche permet de préparer conceptuellement l'utilisation artistique de la réalité virtuelle. En effet, ce nous cherchons en essayant de faire agir le spectateur, c'est de repérer comment celui-ci peut agir — en collaboration avec les acteurs — avec une réalité qui n'est pas matérialisée, produite uniquement par sa capacité de manipuler des symboles. C'est ce que permettra de faire la réalité virtuelle, avec des moyens plus sophistiqués.

Références bibliographiques

ANFIAC (sous la dir. de Georges BANU): *Kantor, un artiste à la fin du XX^e siècle*, Actes Sud, Paris, 177 p.

ARTAUD, Antonin: *Le Théâtre et son double*, Folio, Paris, 1964, 251 p.

BARBA, Eugenio: *Le Canoë de papier*, trad. Éliane Deschamps-Pria, Bouffonneries, n° 28-29, Lecture, 1993, 240 p.

BARBA, Eugenio et Nicola SAVARESE: *Anatomie de l'acteur. Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, trad. Éliane Des champs-Pria, Bouffonneries - Contrastes, Cazhilac, 1985, 210 p.

BOAL, Augusto: *Le Théâtre de l'Opprimé*, Maspero, Paris, 1977, 209 p.

BRECHT, Bertolt: *Écrits sur le théâtre*, t. 1, L'Arche, Paris, 1979, 659 p.

BROOK, Peter: *L'Espace vide*, Éditions du Seuil, Paris, 1977 [1968 pour l'édition anglaise originale], 187 p.

DUCROT, Oswald et Tzvetan TODOROV: *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, Paris, 1972, p. 106-112.

GROTOWSKI, Jerzy: *Vers un théâtre pauvre*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1971, 222 p.

MEYERHOLD, Vsevolod: *Écrits sur le théâtre*, trad. Béatrice Picon-Vallin, vol. 1, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1973-1992, 337 p.

PISCATOR, Erwin: *Le théâtre politique*, trad. Arthur Adamov, L'Arche, Paris, 1962, 275 p.

TAÏROV, Alexandre: *Le Théâtre libéré*, trad. Claudine Amiard-Chevrel, La Cité-l'Âge d'Homme, Lausanne, 1974, 274 p.

Catherine Graham

Corps à corps. La communication acteur-spectateur

Que les chercheurs en théâtre se préoccupent du rôle du corps dans la communication théâtrale est loin d'être surprenant. Le médium exige ce genre de préoccupation, car, comme l'a si bien dit Anne Ubersfeld dans *L'École du spectateur*, le théâtre est avant tout «un espace où évoluent des corps parlants». Il va de soi, alors, que tous ceux qui cherchent à comprendre la communication théâtrale, qu'ils soient théoriciens ou practiciens, doivent faire face au corps de l'acteur. Mais, moi, j'aimerais suggérer que la récente préoccupation des chercheurs en théâtre avec la relation entre le corps réel de l'acteur et le corps du personnage fictif ne tient pas uniquement aux exigences du métier. Au contraire, je crois que la reconnaissance du savoir particulier de l'acteur relève d'un plus large débat sur les fondations même du savoir «Occidental» et, plus particulièrement, sur sa façon de concevoir la relation entre le savant et le savoir. Ce débat naît, non de considérations esthétiques, mais du refus grandissant d'une vision positiviste qui prétend que le savant idéal est une conscience sans corps qui pense à partir d'une position en dehors du monde qu'il cherche à maîtriser.

Les dangers sociaux et politiques d'un tel modèle de savoir étant devenus trop évidents au XX^{e} siècle pour rester incontestés, plusieurs philosophes et scientifiques se sont mis à développer des modèles de pensée qui mettent en valeur la relation entre corps et consciences dans la création des mondes. Merleau-Ponty, par exemple, questionne la nette division entre la conscience et l'objet caractéristique de la pensée cartésienne en se référant à l'écart entre l'idée du corps et l'expérience du corps. Il insiste sur le fait que la conscience et le corps ne peuvent pas être séparés lors d'actes comme l'apprentissage des couleurs, car ces actes ne constituent pas une simple augmentation des connaissances. «Apprendre à voir les couleurs, c'est acquérir un certain style de vision, un nouvel usage du corps propre, c'est enrichir et réorganiser le schéma corporel». Pour sa part,

Rudolph Arnheim souligne l'importance de l'action dans le développement du savoir. Les êtres humains, selon Arnheim, comprennent et perçoivent le monde en créant des modèles à partir de leurs expériences personnelles et directes de l'espace, du mouvement, et de l'intention: «L'homme voit dans les choses autour de lui les actions qui les ont créées, ainsi que les actions qu'elles peuvent entreprendre». Francisco Varela, Evan Thompson et Eleanor Rosch font un pas de plus en suggérant que le savoir «n'est pas la représentation d'un monde donné d'avance par une conscience donnée d'avance, mais plutôt la mise-en-action d'un monde et d'une conscience à partir de l'histoire des actions qu'un être-dans-le-monde peut entreprendre». Selon cette définition du savoir, ce n'est pas la capacité de résoudre un problème qui définit l'intelligence, mais plutôt la capacité de «participer dans un monde de signification mutuelle» — capacité qui ne peut être manifestée que par le corps. Varela, Thompson et Rosch soulignent que cette capacité de négocier un chemin à travers un monde qui est «continuellement créé par les actions que l'on entreprend», [capacité qui ressemble drôlement au travail de l'acteur] est ce que l'on appelle généralement le sens commun. Ce sens commun n'est alors rien d'autre que notre histoire corporelle et sociale, notre façon habituelle de percevoir et de mettre en action un monde par les actions de nos propres corps.

Plusieurs sociologues, dont Pierre Bourdieu et Arthur Frank, croient que la mise en valeur du corps permet de mieux expliquer non seulement le développement des individus, mais aussi des processus de développement social. «La sociologie du corps,» dit Frank, «ne voit pas le style corporel comme effet secondaire de l'organisation sociale. Au contraire, elle voit le but de l'organisation sociale comme étant la reproduction des styles corporels». Pierre Bourdieu appelle ces styles des «habitus», c'est-à-dire des pratiques sociales ancrées dans le corps qui sont des «structures structurées prédisposées à fonctionner comme structures structurantes». Ainsi, quand je vous rencontre dans le couloir et que je vous tends la main ou vous embrasse ou me mets de côté pour vous laisser passer, je ne prends pas normalement le temps de décider consciemment de ce que je vais faire. Mon éducation m'en a déjà ancré la décision dans le corps, et cela à tel point que je tends parfois la main à quelqu'un que je déteste, sans même me rendre compte que j'aurais pu faire autrement. Ce faisant je participe,

parfois malgré moi, à la création d'un monde où un certain savoir-vivre, c'est-à-dire un certain mode de vie sociale, est respecté par tous, sans que personne ne l'ait choisi. Selon Bourdieu, c'est à ces non-choix que les systèmes corporels de savoir primaires doivent leur pouvoir idéologique. Ils sont puissants précisément parce qu'ils opèrent dans ce que Bourdieu appelle l'«oubli de l'histoire que l'histoire elle-même produit en incorporant les structures objectives qu'elle produit dans ces quasi-natures que sont les habitus».

Quand on parle du théâtre, ça vaut la peine de bien noter que, selon tous ces chercheurs, ce ne sont pas seulement les acteurs qui créent des mondes par des actions corporelles. Au contraire, leurs recherches tendent à démontrer que nous pensons toutes et tous, partout et toujours, avec nos corps. Quelle est, alors, la particularité du travail corporel de l'acteur? L'anthropologue Victor Turner suggère que certaines formes de performance peuvent être conçues comme des modes de réflexion sociale qui opèrent directement sur les catégories de pensée de la société qui les produit. Dans les rituels d'initiation, par exemple, les jeunes sont amenés à mettre en question leur savoir de base par la confrontation physique de situations que ce savoir corporel ne peut accommoder. Tout comme dans le cas de rituels qui cherchent à «réarticuler un groupe social brisé par des intérêts de groupes ou d'individus», les jeunes doivent profiter de l' «entre-deux [mondes]» pour «réarticuler dans une structure sensible, dont le récit a une signification culturelle, des valeurs et des buts opposés». Pour arriver à le faire, il n'y a rien de plus important que la possibilité d'un mode d'action qui correspond au subjonctif du langage, c'est-à-dire à un mode qui «exprime la supposition, le désir, l'hypothèse, la possibilité, plutôt que des faits objectifs». Dans un tel mode, les initiés peuvent désapprendre les automatismes de leurs anciens habitus pour créer de nouvelles catégories de pensée et de nouveaux discours corporels qui fonctionnent mieux dans le monde nouveau qu'ils participent à créer en se faisant initier. Quoique Turner insiste sur les différences profondes entre le rituel et le théâtre, soulignant surtout le côté obligatoire du rituel et le côté facultatif du théâtre, il est permis de croire que le mode de savoir spécifique au théâtre se distingue du savoir discursif par cette même opération directe, mais subjonctive, sur les catégories de pensée incorporées que sont les habitus. On peut peut-être aller jusqu'à dire que la force du théâtre tient à sa

capacité de travailler non seulement sur ce que l'on pense, mais sur ce *avec quoi* on pense: ces façons de percevoir et d'agir qui sont ancrées dans notre organisation corporelle et qui recréent, parfois malgré nous, les mondes dans lesquels nous vivons.

Mais comment le théâtre arrive-t-il à influencer ces mécanismes de pensée? Les notions de pré-expressivité et de pré-interprétativité, telles que décrites par Eugenio Barba et Nicola Savarese, dans *Anatomie de l'acteur*, offrent de pistes intéressantes pour explorer ce problème. Barba et Savarese attirent notre attention sur le corps qui n'exprime pas encore, strictement parlant, les intentions d'un personnage fictif mais qui démontre ce qu'ils appellent l'intention d'exprimer. Ils suggèrent qu'il y a deux voies pour faire cela: la voie de «l'inculturation», où l'acteur transforme son comportement quotidien dans un comportement scénique «extra-quotidien», et la voie de «l'acculturation», où l'acteur opère une distorsion de son apparence naturelle pour la recréer d'une façon étonnante. Il me semble que le mot-clé ici est «extra-quotidien», et que dans ce sens les deux modes fonctionnent davantage par ce qu'ils ne font pas que par ce qu'ils font. Comme l'explique Barba dans sa définition de l'anthropologie théâtrale, où les techniques quotidiennes tendent à utiliser un minimum d'effort pour communiquer, les techniques «extra-quotidiennes» fonctionnent par une distorsion de l'équilibre normal qui force le corps à se réajuster pour trouver un nouvel équilibre. Dans cet état, le corps semble plein d'énergie parce qu'il s'y trouve une série de différences de potentiel. Autrement dit, dans l'état pré-expressif l'acteur organise son corps de façon à rendre les automatismes d'habitus inopérants en accomplissant les préparatifs de plus d'une action possible.

Face à un tel acteur, le spectateur est poussé vers un état pré-interprétatif où lui aussi doit être en état d'alerte parce qu'il ne peut pas compter sur les automatismes de ses propres habitus pour suivre l'action. Et je dis bien «suivre l'action», plutôt que «comprendre l'histoire», car, pour le spectateur de théâtre la capacité de percevoir l'action est la condition préalable à une compréhension des éléments thématiques de la présentation. En ce sens, le spectateur de théâtre communique avec son corps autant que l'acteur. Pour savoir où regarder, quel

geste remarquer, quelle réaction anticiper, il doit se fier sur les catégories de perception et d'action qu'il a appris dans sa vie quotidienne, tout en mettant en question ces catégories quand les actions dans le monde théâtral en exigent d'autres. La pré-interpretivité chez le spectateur tient, finalement, au déséquilibre installé dans son corps quand les actions de l'acteur réveillent un habitus chez lui, mais son état de spectateur l'empêche de le mettre en action. Il est alors amené à remarquer cette réaction corporelle, cette décision prise d'avance, qu'il pourrait facilement ignorer dans la vie quotidienne où le fait de la mettre en action lui permettrait de vite retrouver l'équilibre.

Pour illustrer ce propos j'aimerais vous montrer quelques brèves séquences de la pièce *Lupi, le gros loup blanc*, créée par le Debahjumajig Theatre dans la communauté Ojibway de Wikwemikong en 1991. Cette pièce est particulièrement intéressante, car elle tourne autour d'un problème d'habitus. Dans une société stable ou coutumes et habitus règlent les relations entre les gens, arrive une étrangère puissante et son petit-fils muet. Deux mondes s'affrontent et le refus du chef de «participer dans un monde de signification mutuelle» avec les étrangers mène au désastre pour sa communauté. Au lieu de suivre la coutume et marier le jeune étranger à sa fille alors que celui-ci apporte le plus gros cadeau de fiançailles, le chef renvoie les étrangers, disant vouloir plus du temps pour prendre une décision. Durant l'absence des étrangers, il accepte de marier sa fille à l'homme qu'elle aime. Quand l'Étrangère apprend cette nouvelle, elle transforme le corps de son petit-fils muet et, pour le reste de la pièce, il revient au village sous la forme d'un loup prêt à dévorer tous ceux qu'il rencontre. À la fin, quand il a chassé toute la bande vers une autre île, sa Grand-mère lui demande de revenir à sa forme originale, mais il dit qu'il ne le peut plus. À force de vivre comme un loup, à force de mettre en action un monde où il est prédateur, il l'est devenu, et ne peut plus reprendre sa forme humaine.

Mais il y a plus qu'une simple morale à cette histoire. D'ailleurs, le programme distribué au public souligne que les anciennes légendes Ojibway n'ont jamais de morale unique, mais incitent chacun à en tirer l'enseignement qu'il y trouve. La mise-en-scène de la pièce invitait à cette attitude. Le fait que l'aire de jeu était dehors, dans la clairière d'un bois, forçait les spectateurs à consacrer

une partie de leur énergie à déterminer quels signes observer. Trois tipis marquaient la division entre la clairière et le bois sur trois côtés, et un feu de camp brûlait près du centre. Un jeune qui présentait la pièce avec une chanson en Ojibway prenait soin du feu dans certaines scènes, mais ne participait jamais à l'action. L'éclairage définissait les frontières de la scène, mais les ombres naturelles dans le bois et autour du feu, ainsi que la lumière de la lune, ajoutait aux effets scéniques de façon imprévisible. Chacun devait alors choisir pour soi-même les signes qui contribueraient, non seulement aux leçons, mais au sens primaire du spectacle.

Ma réaction à la pièce, en tant qu'étrangère qui ne comprenait pas la langue Ojibway et qui ne pouvait suivre l'histoire qu'à partir des actions sur la scène et du résumé du récit publié dans le programme, était de devenir très consciente de mes propres habitus d'observation, de mon état de pré-interpretivité. Je connaissais un peu des traditions amérindiennes à travers un contact avec les Métis, les Cris et les Ojibway du Manitoba, et les conflits entre blancs et autochtones dans l'atelier qui m'avait amené à Wikwemikong m'ont poussé à essayer de mieux comprendre les différences dans nos approches culturelles aux problèmes sociaux. Mais mes efforts pour mieux comprendre ce nouvel environnement culturel m'ont amenée à réfléchir avant tout sur mon comportement de spectatrice au théâtre, et sur le savoir que je mettais en action pour construire un sens à partir de l'action sur la scène. Je me rendais compte que pour suivre l'action — et je parle littéralement ici de regarder à la bonne place sur la scène — je projetais constamment les actions que je croyais que les personnages allaient poursuivre. Par conséquent, je prêtais beaucoup d'attention aux personnages qui me donnaient des messages mixtes à propos de leur action prochaine éventuelle.

Parfois l'espace social créé sur la scène, conjugué à mon attente de continuité dans l'action, définissait mes réactions. Par exemple, au début de la pièce, les actions publiques, telles les proclamations ou les cérémonies, se passent en cercle, les comédiens marchant autour de la circonférence de l'aire de jeu et ne traversant le centre que lors de jeux d'enfants ou de conversations informelles. Cette utilisation de l'espace a créé chez moi une équation entre le cercle et le

forum public. La première fois que l'Étrangère entre en scène avec son petit-fils (joué par un comédien nettement plus grand que les autres et costumé de façon frappante: pantalon noir et blanc), elle a attiré mon attention immédiatement, car elle a brisé le rythme de l'action en cercle en traversant l'aire de jeu. Ceci aura pu signaler que la cérémonie où les jeunes offraient leurs cadeaux de fiançailles était finie, mais les gestes de l'Étrangère, qui avaient une qualité formelle, signalaient plutôt le contraire. Je devais alors faire particulièrement attention pour déterminer la nature de son intervention, et j'étais un peu surprise de constater qu'on répliquait à sa contestation non par une action de défense agressive mais par son intégration à la cérémonie. Mon attention fut encore plus retenue quand elle continua à briser le rythme de la cérémonie par une série de mouvements qui mettaient en question le rôle directeur du chef et me forçait à suivre les deux pour trouver le lieu d'action, dont le contrôle passait rapidement de l'un à l'autre. Ces réactions étaient non au niveau conscient mais au niveau physique. Je cherchais des yeux pour trouver le prochain intervenant, je sentais de la tension dans mon corps pendant que j'observerais minutieusement un personnage afin de trouver le moindre changement d'équilibre qui me permettrait de mieux prévoir l'action et réagir. Tout en regardant attentivement la scène, j'étais aussi consciente des personnes autour de moi, car leurs réactions pouvaient aussi me guider dans mes tentatives de bien suivre l'action et d'y attribuer une signification.

Mais le plus important dans tout cela n'était pas ma nouvelle appréciation de mes capacités d'observation et de leur déploiement au théâtre. Ce qui était plus important encore était ma nouvelle conscience de certains de mes habitus sociaux, de mes façons habituelles de créer des mondes et de leurs effets possibles. Je me suis rendu compte, par exemple, que je m'attendais, sans m'en rendre compte au niveau réflexif, à ce que l'on rétablisse l'équilibre social en réagissant au conflit par une action immédiate et agressive. Mais ce que je voyais sur la scène mettait en question ce genre de certitude. L'Étrangère adoptait l'attitude que j'ai tendance à admirer chez quelqu'un qui a vécu une injustice: c'était une femme puissante qui défendait les siens en utilisant son savoir pour confronter et éliminer de son champ d'action ceux qui la contrariaient. Mais la pièce ne me permettait pas de maintenir cette attitude sans réflexion car, à la fin, je devais

constater que ses gestes continuaient à mettre en action un monde ou tous et toutes la fuyaient sauf le jeune qui était devenu prédateur à force de mettre en action ses pulsions agressives. Comme tout être social, cette brave femme était obligée de vivre dans le monde que l'habitus qu'elle privilégiait continuait de créer.

Par ailleurs, ma réaction à certains gestes me faisait remarquer à quel point certaines de mes attentes étaient définies par les récits fondateurs de ma propre culture. Ma réaction au chef, qui a tout essayé pour protéger son peuple mais n'a réussi que lorsqu'il acceptait de se tenir absolument tranquille devant le feu de camp pour bien écouter le message de l'Oiseau du Tonnerre, était particulièrement frappante. Elle me rappelait la plainte que mes amis Ojibways et Cris ont souvent exprimée à propos des gens de culture euroaméricaine. Face à un problème, nous voulons toujours passer à l'action, disent-ils, quand il est parfois mieux d'attendre de savoir comment bien agir. J'avais constaté la vérité de leur propos depuis longtemps, mais ce ne fut que lorsque je contemplai cet homme assis dans la noirceur, qui ne disait pas un mot et ne bougeait pas le moindre muscle, que j'ai réellement pu imaginer un monde dans lequel il est possible de résoudre un problème en faisant autre chose que de bouger et faire bouger les choses.

Je crois que c'est dans sa capacité de provoquer de telles réactions que réside la force du théâtre comme mode de pensée. Le savoir théâtral soulève toujours la question de la relation entre savant et savoir, que ce soit entre l'acteur et le personnage ou entre le spectateur et l'acteur, car c'est un médium dans lequel des réactions du corps doivent être reconnues et restructurées pour créer des mondes autres que ceux dans lesquels nous vivons de façon quotidienne. Il s'ensuit que l'expérience théâtrale ne peut être conçue uniquement en termes de maintien de certaines traditions de divertissement. Nous devrions plutôt concevoir le théâtre comme lieu d'un mode de savoir qui non seulement *permet*, mais *exige* l'intégration corps/conscience que cherchent tant de philosophes et scientifiques — et cela au niveau du spectateur autant que de l'acteur. Vu sous cette lumière, le théâtre, loin d'être une forme artistique mourante, deviendra peut-être un outil privilégié dans la lutte pour comprendre comment l'organisme humain s'organise et est organisé par la mise en action de nouveaux mondes.

Gad Kaynar

L'acteur en tant qu'interprète du rôle du spectateur implicite

Rôle sous-jacent du *Serviteur de deux maîtres*

La présentation de la pièce *Le Serviteur de deux maîtres* de Goldoni, sous la direction d'Omry Nitzan, au Théâtre national d'Israël *Habima*, en 1993, a été l'une des adaptations contemporaines les plus ingénieuses et collées à la réalité locale d'une pièce classique qu'il m'ait jamais été donné de voir, aussi bien que l'une des plus tributaires d'un «récepteur» mis corrélativement à l'unisson.

Nitzan part du point de vue que la comédie des méprises de Goldoni, tirant son origine de la *Commedia dell'arte* tout en la niant, n'est pas un divertissement stylisé, raffiné et exclusivement théâtral planté dans le décor d'une scène luxueuse de Venise, comme le suggère le fameux précédent de Strehler, mais se veut plutôt un genre de pièce axée sur la critique sociale et tendant vers le réalisme, «traitant du crime, des distinctions de classe et de la structure capitaliste de la société» [...]. «Au fur et à mesure que je lisais et relisais la pièce», soutient Nizan, «je me suis senti attiré par le côté humain de l'histoire. J'ai vu des personnages souffrants, misérables, luttant implacablement pour atteindre un bonheur inaccessible. Il y a trois tentatives de suicide dans la pièce [...], qui prend parfois les allures d'un cauchemar»[1]. La production de Nitzan a pour décor un square abandonné, une croix interposée entre une minable piazza italienne contemporaine et l'arrière-cour d'une vieille maison délabrée de style Bauhaus, dans un quartier pauvre de banlieue de Tel-Aviv. L'enclos que forme la série de murs, à la lueur d'un dur éclairage méditerranéen, fait vaguement

[1] Tiré d'une interview à Ha'aretz, 6 mars 1993.

penser, avec ses multiples portes dont l'une est tournante, au décor traditionnel d'une farce. Cette impression est toutefois démentie par les signes très théâtraux, encore qu'ils semblent vrais, de dépravation, d'instabilité et d'agression: les murs littéralement en papier, qui ne cessent d'être troués et vandalisés tout au long de la représentation, sont barbouillés de graffiti hostiles exprimant les sentiments refoulés de ses habitants rendus muets par l'émotion. Des monceaux d'ordures gisent éparpillés. La représentation ne s'ouvre pas sur les fiançailles de Clarice à Silvio, mais avec une scène inventée mimée du meurtre de Federigo Rasponi par Béatrice, l'amant de sa sœur Florindo Artusi, perpétré à la lueur d'un vacillant éclairage disco et accompagné par la musique stridente d'un mélodrame gothique d'épouvante. Les acteurs parlent un argot vulgaire brillamment mis au point; leur langage corporel est irrégulier et violent, y compris dans les scènes d'amour; voici des amants qui rapidement ont recours aux soufflets ou dégainent des couteaux à longue lame ressemblant à des *shabarias*, soit l'arme des terroristes palestiniens en 1993. Truffaldino porte la salopette bleue maculée d'un garçon livreur, avec une bourse vide, typique de nombre de ces garçons que l'on voit conduire de vieux scooters d'occasion dans les rues de Tel-Aviv. Il n'a rien de l'élégant valet de comédie, mais tout du jeune garçon sans emploi, famélique, humilié et amer, bien que demeurent encore vaguement en évidence certains reliquats de la posture voûtée traditionnelle. Les attributs archétypes des masques de la *Commedia* sont également démentis par l'interprétation d'autres personnages tels que Pantalon, qui apparaît en tant que marchand levantin de troisième ordre, vêtu d'un habit bon marché, mégot éteint aux lèvres, fanfaronnant avec ses clés de voiture du geste macho typique des Israéliens mâles de la classe ouvrière.

Aucun interprète, cependant, n'arrive mieux que les actrices à traduire l'intention de Nitzan d'ajuster sa lecture de la pièce au «monde et au tempérament associatifs des Israéliens»[2]. Faisant fi des notions israéliennes typiques au sujet des délicates amantes féminines, allant à l'encontre d'idéaux de beauté localement enracinés, et mettant ces concepts en rapport défavorable à l'engouement israélien quelque peu inconsistant pour les femmes fortes, assurées et

[2] *Ibid.*

viriles, Nitzan procéda délibérément à une contre-distribution de rôles à des actrices, de quoi faire à la fois frissonner et crier de joie n'importe quel(le) féministe. Pour incarner Clarice, la jeune amante, il choisit une fille de trop petite taille, ayant des kilos en trop, robuste et dépourvue de sex-appeal, affichant sur scène une présence hyperactive et dynamique, une voix perçante et des cheveux coupés à la garçonne. Il la fagota d'un mélange prosaïque, impossible et sémiotiquement marqué, composé d'une courte jupe ballerine de mariée, d'un corset et d'une veste de cuir de motocycliste chef de gang. La traditionnellement mignonne et futée soubrette Sméraldina était jouée par une artiste maigrelette sans beauté, qui adopta un maintien en forme de point d'interrogation, une façon de marcher les jambes arquées et une stupidité de souillon, que le spectateur israélien associerait au stéréotype israélien spécifiquement négatif d'une jeune coquine de mauvais goût et pas trop brillante, issue d'un milieu socio-ethnique clairement défini. L'artiste qui campait Béatrice, l'amante aristocratique et qui figure sous l'aspect de son frère décédé, manifestait la transformation la plus extrême et la plus axée sur le style déclamatoire. Nitzan opta pour une interprète exceptionnellement grande, à la figure masculine, à la voix basse, enrouée, neutre et dotée d'une intonation tranchante, et une démarche imperturbable, menaçante. Il l'affubla d'un manteau de mafioso comme au cinéma, d'un chapeau Boralino à l'avenant, d'un cache de pirate sur l'œil, et la munit soit d'une canne élégante ou d'une cravache excentrique de SS. Elle mène les gens à la baguette, maltraite brutalement ses subordonnés, fait montre d'une insensibilité égoïste devant l'état critique de Truffaldino, et le roue de coups au plus léger écart de conduite. Ceci n'est pas une femme déguisée, mais un homme mesquin et plein de morgue dans le corps d'une femme: elle est la mentalité arbitraire, aggressive du Moyen-Orient personnifiée, et fait parfaitement la paire avec l'acteur qui joue Florindo. Ils forment presque un couple asexué; ils ont jusqu'au même teint foncé que l'on associe avec la violence dans certains quartiers israéliens. Ils ne jouent pas Goldoni ou une simple conception mise à jour de la pièce. À l'instar de l'entière distribution, ils vivent et réagissent aux traumatismes paranoïaques de leur allocutaire de l'Holocauste face aux atrocités d'ordre social et politique, aussi bien qu'à la qualité inférieure des rapports interpersonnels de sa communauté actuelle.

L'efficacité de la rhétorique dans la mise en scène actualisée de Nitzan (conçue, en conformité avec Pavis, comme étant «la confrontation synchrone de systèmes signifiants»[3]) telle qu'elle se dégage de l'imitation hybride, par les acteurs, des personnages de Goldoni, est évidemment conditionnée par l'interprétation synchrone d'une *persona* additionnelle. Ce personnage n'est pas nécessairement divorcé d'avec les «soi-disant» rôles des acteurs, mais il leur est sous-jacent comme étant leur exposé raisonné inévitable et surtout extra-esthétique, joué par les interprètes aussi bien que par l'auditoire: le personnage du spectateur implicite. En l'occurrence, il peut être caractérisé par un résident natif de Tel-Aviv, agé de quarante à cinquante ans, prenant en compte le style unique du traducteur, Nissim Aloni, un dramaturge israélien renommé dont les jours fastes chevauchent les années soixante et soixante-dix, un spectateur intimement familiarisé et identifié à l'*argot* des quartiers à la mode de Tel-Aviv dans les années quatre-vingt-dix, aussi bien qu'à la scène nationale et urbaine en général, un fervent habitué du théâtre doublé d'un connaisseur invétéré des genres théâtraux selon les époques, etc. Cette forme additionnelle, et semblant aller de soi, de rôle suppléant mérite un examen plus attentif que celui dont elle a été l'objet jusqu'ici.

Bien que la doléance de Julian Hilton voulant que «peu ait été fait pour intégrer [la pensée de la théorie de réception littéraire] avec l'analyse théâtrale, selon laquelle la question de réception est peut-être au maximum sensible et immédiate»[4] ne soit plus fondée dans le contexte de la recherche florissante actuelle au sujet de l'auditoire, ce genre de recherche s'en est tenu, cependant, à une orientation surtout empirique. Il n'est prêté qu'une attention marginale au phénomène de la réception auto-référentielle, immanente à l'intérieur du texte théâtral en tant que pivot d'ordre rhétorique de l'interprétation.

---

[3] Patrice Pavis, *Theatre at the Crossroads of Culture*, Londres et New York, Routledge, 1992, p. 24.

[4] Julian Hilton, *Performance*, Londres, Macmillan, 1987, p. 31.

Les remarques qui suivent sont les aperçus sommaires et encore incomplets d'une théorie globale orientée dans cette voie, sur la base d'une recherche préalable axée sur le mécanisme affectif du théâtre[5], en mettant l'accent sur les manifestations théâtrales de l'imitation que fait l'acteur et de l'interaction de celle-ci avec le spectateur implicite de la représentation. Le dernier facteur peut constituer un sujet d'analyse à cause de la reconnaissance du fait que la représentation théâtrale — conçue en termes soit mimétiques soit poétiques — ne réagit jamais à quelque forme prétendue ou conceptuelle de la réalité «factuelle» des spectateurs cibles, mais seulement au mythe phénoménologique de leur réalité-convention, qui est l'étoffe dont sont faits les spectateurs implicites. Par «réalité-convention», j'entends les notions typiques idéologiquement imprégnées et émotionnellement saturées de l'allocutaire (c'est-à-dire le secteur social cible par opposition au spectateur réel) quant à ce qu'est ou devrait être la réalité, identifiée par l'allocutaire à la réalité proprement dite. Cette distinction, vue d'un angle différent, ressemble à la dichotomie entre ce que John Harrop subsume être «la réalité de l'environnement phénoménologique»[6], et le concept de «code» décrit dans l'exégèse d'Erika Fischer-Lichte comme «ein Regelsystem zur Hervorbringung und Interpretation von Zeichen»[7]. La «réalité-convention» est apparentée au concept de Harrop, et ne constitue pas un code au sens où l'entend Fischer-Lichte puisqu'elle abolit le *noumenon*, la «réalité en elle-même» à laquelle tout signe en tant que dérivé d'un code méta-systémique, fait référence.

Les stimuli, projetés par les acteurs en tant qu'interprètes du rôle du spectateur implicite imprégné dans la conception de leurs rôles fictifs, sont utilisés pour manipuler les réactions des auditoires cibles réels, et pour garder le contrôle sur le processus hautement vulnérable de la réception théâtrale. En d'autres termes: je n'ai pas affaire à cette sorte, enregistrable, de communication

---

[5] Gad Kaynar, *The Implied Spectator and his Manifestations in Four Periods of the German Drama*, thèse de Ph. D., Université de Tel-Aviv, 1993.

[6] John Harrop, *Acting*, Londres, Routledge, 1992, p. 44.

[7] Erika Fischer-Lichte, *Semiotiks des Theaters: Das System der theatralischen Zeichen*,, Bd. 1, Tuebingen, Gunten Narr. 1983, p. 10.

binaire fugace dans laquelle «l'interprète est [...] constamment en train d'adapter ce qu'il fait en réponse aux réactions [celles de l'auditoire réel] par rapport à lui» selon Hilton[8], non plus qu'à la programmation de la réception de l'auditoire dans la veine de Chaim Shoham[9], mais à cette sorte de communication en circuit fermé des acteurs avec leur allocutaire performativement inscrit, personnifié ou à tout le moins marqué par eux d'une manière iconique, déictique ou symbolique. Cette sorte de communication solipsiste, qui est le préalable indispensable à toute interaction intentionnellement cohérente avec l'auditoire, limite la tâche des spectateurs réels à celle de simuler adéquatement leur extrémité réceptive du processus de communication d'une manière systématique, empiriquement impliquée, c'est-à-dire de jouer le rôle du spectateur implicite donné et d'imiter sa réception déjà achevée.

Le spectateur implicite: Définition et structure

Qui est le spectateur implicite? D'entrée de jeu, il ou elle ne sont pas des agents sociaux, non plus qu'un pléonasme pour des notions analogues du genre «l'idéal», «la cible» ou «le spectateur compétent», qui démentent la reconnaissance de l'interprétation d'autres types d'allocutaires non aussi exclusifs. Tout au contraire: le spectateur implicite *est* le spectateur exclusif auquel le texte théâtral — tout texte théâtral quel qu'il soit — s'adresse et s'applique, niant ainsi en fait le spectateur réel. Le concept dénote l'image traitée et le rôle joué par l'allocutaire de la représentation, qui émerge des stratégies de rhétorique mises en œuvre par le texte théâtral pour atteindre cet allocutaire, et essentiellement des attributs de l'allocutaire tels que reflétés, aliénés et «réagis» par le jeu des interprètes. Je suggère que cette image, convertie en un personnage dramatique-théâtral, opère au niveau intertextuel comme la principale force d'impulsion pour le développement compatible des éléments de la représentation et de la structure qui résulte

---

[8] Hilton, *op. cit.*, p. 131.

[9] Chaim Shoham, «Organizing the Spectator's Reaction in the Theatre», dans *Performance Theory: Reception and Audience Research*, Henri Schœnmakers, dir., Amsterdam, 1992, p. 69-84.

de l'expérience. Au niveau extratextuel, il opère dans la transaction entre la scène et l'auditoire, comme la *persona dramatis* fictive prescrite et le rôle théâtral de l'allocutaire qui, seulement s'il est joué par le spectateur cible réel conformément aux directives d'interprétation, permettra au spectateur de saisir et connaître l'intentionnalité inhérente à l'interprétation.

Le personnage-structure du spectateur implicite évolue moyennant l'interaction de trois stratégies:

Stratégie S1) La considération accordée par l'interprétation cadre, et par les acteurs en tant que ses véhicules importants, à la réalité-convention «authentique» — pré-esthétisée — de l'allocutaire, dans laquelle les concepts, normes et conventions non théâtraux et théâtraux ont le même poids d'expérience, mais avec un impact plus saillant du théâtral que du non théâtral. Tous et chacun des dispositifs d'interprétation, dont le choix reflète directement et obliquement une considération de telles notions, devient un déclencheur de rhétorique qui contribue à structurer une situation, comme on l'a dit, de répertoire familier de réalité-convention dans la conscience de l'allocutaire. Ce vaste répertoire, précisément parce qu'il est appuyé en arrière-plan et apparemment réduit à néant par les stratégies suivantes, devient l'infrastructure du spectateur implicite, qui se trouve à être le seul horizon conceptuel dont les valeurs signifiantes actuelles (en tant que signes débordant leurs signifiés), et dont la signification et les contenus émotifs font l'objet d'un accord mutuel de la part des interprètes et de l'allocutaire quant à leur rapport au moi communautaire de ce dernier.

Stratégie S2) La deuxième stratégie consiste dans les mesures affectives prises par les acteurs et la totalité des intervenants de l'interprétation pour redéfinir S1, le contexte décrit ci-dessus à propos de l'«authentique» réalité-convention. Il s'agit de sélectionner et de jouer théâtralement certains éléments de cet inventaire énorme et fortuit pour servir d'objet thématique de l'interprétation conformément à son intentionnalité, son genre et son style caractéristiques. De cette façon, la stratégie S2 circonscrit et modifie la définition initialement trop large du spectateur implicite, le transformant du «tout homme» produit par S1 en une image partielle et préconçue du secteur social allocutaire, qui devient le

thème et le référent de l'interprétation, faisant entrer en ligne de compte les réactions prévisibles de l'allocutaire.

Stratégie S3) Cette troisième et dernière stratégie résulte du rapport tendu et indéterminé entre S1 et S2 qui esquisse l'attitude de l'interprétation face à la réalité-convention redéfinie. Elle s'affirme dans l'effet présumé que la tension entre les premières stratégies produira sur l'allocutaire — ou, en d'autres termes, sur la manière, résultant de l'expérience, selon laquelle l'allocutaire comblera le vide entre les deux stratégies — reflétant ainsi obliquement les traits de caractère du spectateur implicite, et jusqu'à un certain point, le personnifiant comme étant une individuation du génie socio-phénoménologique aliéné. Si, par exemple, le bloc de mémoire de l'allocutaire tel-avivien abrite un agglomérat de notions affirmatives, inoffensives relativement au monde innocent des pâles, délicats, et surtout passifs *Inamorati* de la *Commedia dell'arte*, y compris ces rôles en haut-de-chausses — même si ces concepts ne sont pas fondés objectivement — et si, en outre, cet allocutaire garde en réserve une attitude bienveillante à l'égard des propriétés typiques et typologiques de sa propre ambiance socio-politique; alors cet allocutaire est censé être sidéré par l'apparence et le comportement vulgaire, androgyne, tumultueux, violent, arrogant et socialement rejetable des amants dans *Le Serviteur de deux maîtres* de Nitzan, qui en fait se développent à partir de quelques-uns des plus sombres aspects de l'identité communautaire de l'allocutaire, qui leur tiennent lieu de thème. L'équilibre entre les éléments de la réalité-convention pré-esthétique devient ainsi insupportablement bouleversé, puisque la plupart des éléments de la convention sont mis en arrière-plan et «délégitimés» par le biais de l'«injuste» mise à l'avant-plan des autres. Pour cette raison, le gouffre — suscitant la protestation — entre les notions estompées et réalisées de l'allocutaire révèle son personnage sévèrement éclairé tel que jugé par l'interprétation. Il se produit un renversement des rôles habituels: les acteurs en tant qu'interprètes du rôle du spectateur implicite donnent l'impression d'incarner une attitude — du genre de celle d'un spectateur — de sympathie, d'empathie, d'identification, d'aliénation et autres sentiments du genre à l'endroit de l'identité collective, concrétisée et «fantasmatique» de l'allocutaire, alors que nous sommes habitués à penser au sujet de telles attitudes qu'elles sont le privilège du spectateur ou, au plus, de l'interprétation en tant qu'entité amorphe. C'est donc

la constitution du spectateur implicite et ses actes perceptifs et réceptifs présumés — à l'intérieur des coordonnées conceptuelles de l'interprétation fixées par le directeur et les multiples cadres conceptuels de l'interprétation — qui décrètent les choix structuraux, matériels, psychologiques, dynamiques, stylistiques, sémiotiques et rhétoriques des acteurs, tels qu'énoncés dans la gamme entière des véhicules qui constituent le mécanisme d'interprétation: les caractéristiques liées à l'ethnie et au sexe, la matérialité, l'expression du visage, les inflexions de la voix, les gestes, le rythme, la proxémique, les costumes, le maquillage, les accessoires et ainsi de suite.

Gorodish - Le spectateur implicite et le subterfuge d'ordre rhétorique

Afin d'illustrer les dernières remarques, j'ai eu recours à un exemple qui est peut-être un peu trop évident et simpliste, encore qu'il ne constitue pas une exception à la règle. Le plus grand succès du théâtre municipal de Tel-Aviv, le *Cameri Theatre*, au cours des dernières années a été la représentation de *The Seventh Day*, de Gorodish, par le dramaturge et directeur Hillel Mittelpunkt. C'est une représentation en forme de règlement de comptes, qui est devenue un spectacle culte grâce à l'astucieuse technique consistant à faire vibrer la corde sensible de la nostalgie à l'égard des mythes nationaux dépassés. La présentation se veut une analyse de la tendance pathologique, dans la société israélienne, à devenir la proie d'une autoglorification partiale de ces symboles collectifs qui semblent faire flèche des facettes les plus flatteuses de l'image collective de soi-même de la période, et ensuite — lorsqu'un tel symbole se révèle faux — à le rejeter avec la même férocité exagérée. La métaphore illustrant cette tendance particulière est l'histoire du Général Shmuel Gorodish-Gonen, qui devint le héros de la guerre des Six Jours en 1947 après avoir mis en déroute les blindés égyptiens avec la division placée sous son commandement, et qui devint alors tragiquement aveuglé — comme le fut l'entière société israélienne — par la victoire qui du jour au lendemain sembla changer Israël en une sorte de mini-empire. La guerre d'octobre, en 1973, fut la *péripétie* de Gorodish, avec son désastreux échec comme chef du commandement du sud à répéter son mythique triomphe antérieur, et devant conséquemment assumer la responsabilité pour la

perte de milliers de soldats et devenant le bouc émissaire de ce qui sembla être à l'époque une défaite d'Israël. Il finit ses jours en Italie dans un exil auto-imposé, après avoir passé de longues années à tenter de faire fortune en Afrique et de revenir en Israël une fois réhabilité.

La pompeuse production «wagnérienne» s'adresse à un spectateur implicite qui aurait vécu au cours de la période en question. Elle a recours à des notions «distillées» et hautement caractéristiques de réalité-convention, et par le biais d'une batterie de signes iconiques audio-visuels, tente de raviver chez le spectateur l'expérience exaltante de la période qui suivit la guerre des Six Jours. Le directeur circonscrit et définit son spectateur implicite à travers différents moyens, par exemple en se lançant dans une symbiose cacophonique de signes iconographiques et auditifs qui reflètent, avec une authenticité photographique, leurs images mentales enracinées et synthétisées dans le subconscient du spectateur implicite. La conglomération de ces éléments crée l'effet de regarder le tableau d'une victoire dans un livre d'images. Tant le directeur que le décorateur ont choisi et mis à l'avant-plan un assortiment absurde par sa quantité de ces véhicules de réalité-convention qui nourrirent les sentiments militaristes répandus à l'époque: l'hymne grandiloquent de la division blindée de Gorodish, un cyclorama bleu (la couleur nationale d'Israël), un filet de camouflage, le décor standard de rassemblements de la victoire après la guerre de Six Jours, des soldats marchant au pas, la silhouette d'un sergent-chef spécifiquement chargé de la discipline qui symbolisait l'armée à cette époque, une batterie de tambours arborant des casques d'équipage de blindés (une combinaison ridicule d'une façon réaliste), etc. Les producteurs utilisèrent donc la stratégie S2, pour faire allusion à une foule ainsi positivement éclairée d'autres éléments de réalité-convention associés à la période (stratégie S1), d'une manière qui ne créerait aucune contradiction substantielle entre les éléments S1 et S2, évoquant ainsi le spectateur implicite, le définissant et le caractérisant flatteusement en affichant une attitude hautement sympathique à son égard. De cette manière, ils entraînent le spectateur réel ciblé à adopter le rôle de spectateur implicite, afin de l'exposer plus efficacement aux assauts critiques qui s'ensuivraient.

Le degré auquel le jeu est imprégné de la conscience aiguë subliminale du spectateur implicite peut être constaté dans l'intreprétation de Ygal Naor, qui tient le rôle du Général Gorodish. Ceci n'est pas une émulation de la figure historique. Avec sa manière de marcher pleine d'assurance et bouffie d'orgueil, mains sur les hanches, criant, tyrannisant ses subordonnés, tournant en ridicule le grassouillet rabbin militaire, avilissant son valet druze, soufflant la fumée de son cigare seigneurial dans la figure d'un avocat venant se plaindre d'une sanction prise contre son fils, et ainsi de suite, on peut voir la personnification de l'image légendaire typique d'un demi-dieu de la guerre, de l'«homme fort incarné», au sein de la réalité-convention de 1967, tel que parodié à travers le prisme de la réalité-convention de 1993 qui fait son autocritique. Ceci est encore plus accentué dans la deuxième partie de la représentation, qui commence en montrant Gorodish se préparant à passer devant le comité d'enquête qui s'apprêtait à le dénoncer comme responsable du fiasco de 1973. La stature à la verticale qu'il affichait naguère en devient une de repli défensif, signes de mains précipités, penché sur une carte de la bataille, les épaules tombantes, pendant que son ancien adjoint et ami l'attaque et, dans la scène suivante, sombrant graduellement, s'accroupissant, gisant par terre, prenant appui sur son bras, alors que ses associés d'autrefois s'approchent et viennent s'assoir tout contre lui, dans une position protectrice, en contraste très marqué avec leur rapport proxémique antérieur qui consistait à se tenir à une distance sûre de leur terrifiant supérieur. Seul l'esprit du spectateur implicite se comporterait conformément à un tel décorum stéréotypé, et cet esprit, cette image mentale, est exactement ce que jouent les interprètes. Dans cette représentation, ils n'ont guère d'autre rôle à jouer.

En conséquence, il semble que la récente remarque de Hollis Huston voulant que «le théâtre soit une simulation indirecte, itérant sur les comportements non seulement de ceux qui interprètent, mais des autres qui ne le font pas»[10], devrait — pour les besoins de notre discussion — être quelque peu modifiée de manière

[10] Hollis Huston, *The Actor's Instrument: Body, Theory, Stage*, Ann Arbor, Université du Michigan, 1992, p. 113.

à inclure ceux qui n'interprètent pas, mais qui sont néanmoins *interprétés*, c'est-à-dire les spectateurs cibles. Les éléments appliqués en fonction du spectateur implicite sont, des directives qui sous-tendent le travail de l'acteur, les plus pertinentes et aisément communicatives, aussi bien que les moins dramatiquement appliquées. Ceci peut être encore plus énergiquement marqué, si l'on considère que le spectateur implicite, par opposition aux «soi-disant» rôles des acteurs, n'a aucun «statut ontologique» qui lui soit propre. Il est conséquemment, plus que toute autre figure théâtrale relevant de l'écrit, intégré dans les contextes plus grands de l'interprétation présentés, représentés et auxquels il est référé — qu'ils soient intra ou extra-théâtraux. À ce titre, le spectateur implicite sert de point de référence socio-phénoménologique de la production, et l'imitation, par l'acteur, de ce personnage et son rapport à ce dernier (une duplicité fonctionnelle qui ne peut être plus amplement expliquée ici) servent de déclencheur pour la prise de conscience de son idiolecte socialement diacritique. L'opinion de Manfred Pfister selon laquelle «une figure dramatique [ou, en ce qui nous concerne, une figure de scène] ne peut être séparée de son contexte»[11] reçoit, si on l'applique à l'exécution du rôle du spectateur implicite, une accentuation plus forte et allant plus de soi, encore qu'elle devrait être complétée: un contexte repose, pour son existence même, sur le spectateur implicite.

La conversion de l'image du spectateur en un rôle d'interprétation

Mais quelle est la *differentia specifica* qui transforme l'*image* caractérisée de l'allocutaire, émergeant de l'interprétation de l'acteur, en ce *rôle* théâtral dynamique et transformable du spectateur implicite qui est conciliable avec le processus linéaire synchrone de réception théâtrale et capable de générer une métamorphose corrélative dans la personne du spectateur réel? On pourrait dire, en règle générale et partielle, que cette particularité unique tient à l'aptitude du spectateur implicite, telle que trahie par l'exécution que l'acteur fait de son rôle, à réagir et à stimuler des réactions à l'instar de toute autre figure de scène. La

[11] Manfred Pfister, *Das Drama: Theorie und Analyse*, Munich, Fink, 1977, p. 221.

façon la plus saillante dont cette aptitude s'affirme est la manière selon laquelle la stratégie S2, qui redéfinit la réalité-convention «originale» et implicite de l'allocutaire — ainsi qu'elle se manifeste dans les choix de l'acteur, vus, par exemple, dans les exemples tirés du *Serviteur* et de *Gorodish* — réagit contre les notions habituelles et les modèles de réaction du secteur social cible. Cette réaction antagoniste provoque d'autres réactions prévisibles, qui à leur tour engendrent d'autres réactions antagonistes et ainsi de suite, selon une réaction en chaîne consécutive, herméneutique et du genre «gadamérien». Ainsi donc, les acteurs revivifient la réalité-convention acceptée, latente, en menant avec elle un dialogue 1:1, et en prescrivant à leur protagoniste-antagoniste — le spectateur implicite — ces catalyseurs à travers lesquels il les incite à réagir. Le fait pour l'acteur et pour l'allocutaire en tant qu'acteur de «prendre le rôle» du spectateur implicite implique le «jeu de stéréotypes» (tant socio- que théâtro-typologique) — c'est-à-dire cette sorte de jeu qui fait explicitement ou implicitement allusion aux traits familiers de l'horizon propre à l'allocutaire — aussi bien que le «jeu de personnages» mis au jour dans la «défamiliarisation» de ces traits familiers (c'est-à-dire dans les réactions qui leur sont antagonistes et dans l'interaction complexe qui s'ensuit entre leurs manifestations «authentiques» et celles qui s'en écartent). Le rôle du spectateur implicite produit donc un scénario sous-jacent qui consiste en une série de motivations socio-historiques, liées au genre et à l'intentionnalité, aussi bien que psychologiques, lesquelles sont ancrées dans des conventions artistiques pour l'action scénique consécutive, moment par moment, des acteurs réagissant aux attentes du spectateur implicite, et pour leurs réactions antagonistes à la réception du personnage.

Distribution du talentueux allocutaire

Après avoir esquissé à grands traits les aspects de la communication en circuit fermé entre l'acteur et le spectateur implicite, il nous reste encore à confronter le crucial problème de rhétorique qui peut justifier la délicate logique de la présente communication: comment l'acteur, en tant qu'outil majeur de l'interprétation pour évoquer le personnage du spectateur implicite, peut-il imposer sa *persona* et ses modes de réception aux spectateurs-cibles réels?

Comment ces spectateurs peuvent-ils être amenés à jouer leur rôle renversé d'ordre social profondément structural, récupéré de la scène socio-phénoménale, et revenu à sa forme théâtrale en U ? Ce processus cybernétique s'opère, en deux mots, à travers le projection de divers agglomérats de signes dynamiques et symbiotiques qui transmettent à l'allocutaire les aspects «synecdocal» et métonymique du spectateur implicite, c'est-à-dire les segments anthropomorphiques — ou «anthropomorphiquement» codifiés — de la réalité-convention. Ces métonymies «kinésicalement» ou «élocutionnairement» exprimées et ayant évidemment fait l'objet de réactions et de commentaires de la part des acteurs, peuvent être déchiffrés uniquement par l'allocuteur admissible à jouer le rôle de spectateur implicite. Ce genre d'opération diffère des descriptions habituelles — exprimées en termes courants de stimulation cognitive ou émotionnelle — du rapport réciproque entre la scène et l'auditoire tel que formulé par Bruce Wilshire: «Les acteurs recueillent auprès de l'auditoire des indices sur notre vie mimétique commune, et nous recueillons des indices auprès des acteurs. Il s'opère un jeu d'effets de miroir réciproques»[12]. Cette opération, à vrai dire, requiert des spectateurs une connaissance du genre phénoménologique et existentiel, qui produit des répercussions déterminantes pour leur image de soi-même communautaire, avec les stimuli d'ordre visuel, oral et behavioriste projetés. Cet atout, que possèdent uniquement les spectateurs de la catégorie allocutaire, s'affirmera dans l'habileté des «récepteurs» non seulement à identifier l'indice, mais à connaître la pleine poussée de son impact thématique et émotif engendré par le sens «défamiliarisant» de ces éléments de réalité-convention interprétativement mis en lumière par les acteurs (S2), aussi bien que dans l'aptitude automatique de ces spectateurs à reconstruire la manifestation phénoménale des contextes originaux plus larges de ces éléments (S1). Ce spectateur-acteur du spectateur implicite sera conséquemment affecté par la tension entre la métonymie traitée et ses contextes disjoints, et réagira donc conformément à l'intentionnalité de l'interprétation. Ceci, en termes de jeu (interprétation), signifie que le spectateur cible réel assimile les caractéristiques

[12] Bruce Wilshire, *Role Playing and Identity: The Limits of Theatre as Metaphor*, Bloomington, Indiana, 1992, p. XIV.

et modes de réception du spectateur implicite, intériorise les attitudes auxquelles il est exposé et réagit émotionnellement à l'avenant — il se sent, par exemple, grandi, flatté, humilié et ainsi de suite comme un agent impliqué, inquiet et non comme un spectateur compréhensif encore qu'«immunisé». De tels spectateurs de talent tiennent le rôle du protagoniste dans la véritable intrigue de l'événement théâtral, qui est l'intrigue du spectateur implicite, à peine soutenue par le récit fictif, qui est l'amorce affectivement trompeuse de l'interprétation pour attirer l'allocutaire dans son rôle.

Comme l'indique cette ligne de raisonnement, l'interprétation incite l'allocutaire talentueux à jouer le rôle du spectateur implicite dans le sens d'un jeu non métaphorique, c'est-à-dire d'une manière analogue à celle dont l'acteur professionnel aborde son rôle. La technique de jeu est en l'occurrence, étant données ses stipulations antérieurement discutées, très semblable à la «Méthode» de jeu inspirée de Stanislavski et qui met en cause, entre autres principes pertinents qui ne peuvent être discutés ici, de très personnelles «expériences et émotions qui sont autrement refoulées et bloquées»[13], et qui sont recréées par le biais de la «mémoire émotive». Ces concepts, bien sûr, doivent être traduits dans le vocabulaire du psychisme collectif et impersonnel à partir duquel les modèles d'expérience — dans les *termini* de Kenneth Burke[14] — qui constituent le rôle du spectateur implicite, évoluent, encore que leurs principes directeurs soient parfaitement applicables dans notre contexte, et n'excluent pas le sens *personnel* et les mémoires émotives de l'acteur — englobant aussi bien l'interprète que l'allocutaire en tant qu'interprète.

En raison de l'importance fonctionnelle unique du spectateur implicite, tout défaut de la part de l'interprète ou de l'allocutaire de jouer le rôle risque d'entraver la communication théâtrale. Ceci ne veut pas dire, toutefois, que l'interprète ou l'allocutaire en tant qu'acteur doivent forcément s'identifier eux-mêmes avec ce rôle dans le sens d'afficher à son égard une attitude sympathique.

---

[13] Lee Strasberg, *A Dream of Passion*, Londres, Bloomsbury, 1988, p. 140.

[14] Kenneth Burke, *A Grammer of Motives*, Berkeley, Université de Californie, 1969.

En dépit de la reconnaissance du fait que le rôle est inspiré de leur identité collective, en leur qualité d'acteurs, ils l'imitent tout en gardant à son égard un recul esthétique et thématique. En tant que spectateurs, ils impriment à leur interprétation la propriété distincte de «voir» le rôle d'une position «métaperspectiviste». Trois remarquables caractéristiques de jeu sont finalement affirmées dans l'exécution du rôle du spectateur implicite: autoréflexion et autoréférentialité, puisque l'incarnation du rôle implique une sorte d'*anagnorisis*, une conscience de soi-même de sa propre réalité-convention, et une «re-socialisation» due à la transformation, ou à tout le moins, la modification, envers laquelle l'image de soi-même habituelle de l'allocutaire est prédisposée par le biais de son interprétation aliénante.

Jeu et écoute: la représentation et le repère de réception

Il s'ensuit que la communication théâtrale adéquate est confinée à l'événement théâtral auquel assistent les représentants du secteur social qui partage avec l'acteur la même réalité-convention. De plus, toute action, motivation, expression orale et manifestation sémiotique de l'acteur sous-tend trois motifs: le motif dramatique résultant de la situation fictive, le motif théâtral entretenu par des délibérations performatives, et le motif affectif lié à la situation théâtrale, c'est-à-dire au spectateur implicite. Ceci nous engage également à une stricte différenciation entre les réactions mutuelles des acteurs les uns envers les autres et par rapport à leurs contextes fictifs, d'une part et, d'autre part, leurs réactions au spectateur implicite ancré dans les mêmes contextes, mais dénotant des contextes réels dans le monde extra-théâtral de l'allocutaire. Tout dialogue scénique, en conséquence, est un échange *triadique*, et non un «duodrame».

Les acteurs sur scène servent de répétiteurs à l'allocutaire en tant qu'acteur: leur interprétation des rôles dramatiques qu'ils jouent, les motivations à double fond qu'ils prêtent à ces *personae* et la conception qui imprègne leur intercommunication en tant que personnages fictifs dédoublés (rôle dramatique et rôle de spectateur implicite), en tant que personnalités de la scène et en tant que membres de la société, informent l'allocutaire au sujet des tendances générales

sous-jacentes au développement de sa réalité-convention, et de l'attitude à son égard. À ce titre, ils opèrent comme un jeu de «directives scéniques» qui prescrivent au spectateur réel, pendant qu'il incarne le spectateur implicite, les «répliques» et réponses appropriées, de sorte que l'interprétation puisse se dérouler conformément à son *repère de réception*. Analysant un petit exemple tiré de *Roméo et Juliette*, E.P. Nassar donne indirectement son aval à ces propositions sur la manière selon laquelle un personnage dramatique interprété constitue le personnage du spectateur implicite, et vice-versa, servant ainsi de répétiteur à l'allocutaire et orientant sa réception, bien que — comme le donne à entendre la formulation de Nassar — il ne reconnaisse pas le spectateur implicite, pas plus qu'il ne fait la distinction entre l'image de l'allocutaire, l'allocutaire et les spectateurs réels, ou ne fait référence à quelque sorte de réception immanente. Il cite des réflexions poétiques et philosophiques de Juliette, et soutient qu'il apparaît invraisemblable qu'une jeune fille soit capable de telles expressions, alors que

> [...] l'actrice en tant que Juliette, ou l'auditoire en amour avec Juliette, ou Shakespeare poursuivant un monologue soutenu avec son auditoire, tous *sont* capables desdites réflexions. Les réflexions ne sont peut-être pas fidèles à la Juliette gravée dans nos cœurs, mais sont fidèles à «nos» idées du monde avec Juliette à l'intérieur de celui-ci. Et dans cette sorte d'intime interaction auteur-auditoire, c'est la seule vérité qui importe[15].

En résumé: Hollis Huston prétend que «la troisième dimension du théâtre pose un paradoxe. La scène n'est pas une conversation entre protagoniste et antagoniste, mais un signal envoyé par tous deux, jouant en équipe, à d'autres personnes dont ils prétendent, avec un degré facultatif de transparence, ne pas tenir compte, un signal qui signifie une transaction binaire qui n'intervient pas»[16]. Je suis entièrement d'accord avec l'exposé de Huston: la scène est en effet un signal d'ordre rhétorique, sémiotique et théâtral, et non une conversation

---

[15] Eugene P. Nassar, «Shakespeare's Games with his Audience», *The Rape of Cinderella: Essays in Literary Continuity*, Bloomington, Indiana, 1970, p. 103 ss.

[16] Huston, *op. cit.*, p. 113-114.

entre personnages fictifs. Mais les acteurs sont loin de ne pas tenir compte de leurs spectateurs. Ils incarnent ces derniers, ou l'idée qu'ils ont d'eux-mêmes, et conversent avec cette idée personnifiée telle qu'interprétée par eux. Ainsi donc, ils font en sorte qu'intervienne «la communication binaire qui n'intervient pas», pourvu que l'auditoire se conforme théâtralement aux préceptes d'une réception prédéterminée. Je suis parfaitement conscient que la situation est loin d'être simple, et qu'il faudra encore prendre en compte nombre de facteurs additionnels, mais ceci n'est que le commencement d'un nouveau domaine fascinant.

(Traduction: Jean-Guy Laurin)

Elena Levshina

Mécanismes de perception de l'acteur et de la représentation

En règle générale, la répétition d'une représentation exige beaucoup de temps. Dans le processus de création, ce n'est pas uniquement le concept global mais aussi les détails de celui-ci qui revêtent une grande importance pour les créateurs, et ils ont besoin d'être regroupés.

La mise en scène au théâtre présente des caractéristiques analogues à celles du texte: elle est perçue par quelqu'un, elle a un début et une fin, elle est limitée dans l'espace, et elle comporte une signification intégrale unique. Maie elle existe uniquement au moment de la perception. Toute autre mise en scène sous le même titre n'est pas une reproduction du même texte, à chaque fois, c'est un nouveau texte. Mais il existe toujours une sorte de «constante», le soi-disant «texte idéal» qui n'est jamais réalisé. Toute représentation est toujours unique et ne peut être répétée, ce qui revient à dire «qu'on ne se baigne jamais deux fois dans l'eau d'une seule et même rivière».

En dépit du concept du «quatrième mur» voulant qu'un acteur pendant la représentation se comporte comme s'il ne se savait pas observé par quiconque, il n'en existe pas moins de rapports réciproques entre lui et l'auditoire. L'humeur de l'interprète est influencée par l'auditoire et ressortit au seul contexte «ici et maintenant», et elle ne peut être reproduite demain.

Un texte «idéal» et le texte de représentations concrètes consistent en des structures organisées de signes équivalents les uns aux autres, mais à l'intérieur de ces structures, il y a certains signes qui apparaissent et d'autres qui disparaissent.

Au cœur de toute représentation, il y a la figure d'un acteur qui joue, de sorte que nous avons un texte «qui est à jouer». Mais on peut observer l'entrelacs

des différentes parties d'une représentation. À notre avis, il se rattache au caractère multidimensionnel du signe. Il est généralement connu que le théâtre est un art synthétique, ce qui signifie qu'il comporte tous les systèmes de signes des autres formes d'art. À son tour, toute forme d'art utilise les signes tirés d'autres domaines de la vie. Lorsque ces signes apparaissent dans l'œuvre d'art, ils ne perdent jamais leur signification première, mais en même temps ils acquièrent quelques nouvelle signification.

Faisons une incursion dans le théâtre imaginaire. Un acteur apparaît sur la scène. Il s'agit d'un être humain, mais sur la scène il représente quelque autre personne. Son apparence, ses traits particuliers seront associées (par l'auditoire) non avec cette personne concrète (dont les spectateurs ne connaissent rien), mais avec les traits d'une personne de type bien déterminé, de sorte qu'il serait le signe de lui-même. Cette capacité de devenir le signe de soi-même est à la base des stéréotypes de perception. l'acteur sur la scène vit non seulement en tant que personnage imaginaire, mais également en tant qu'être humain normal — il bouge, parle, agit comme il le ferait dans la vraie vie. Mais la différence entre le théâtre et la vraie vie tient au fait que toutes les actions psychophysiques sur la scène sont spécialement organisées, planifiées et sont par conséquent des signes. Nous savons que nos gestes, nos attitudes, nos mimiques sont significatifs dans la vie aussi. Et sur la scène, ils ne perdent pas pour autant cette signification. Mais à tout moment déterminé, l'acteur sur la scène avec son geste, son attitude et ainsi de suite, est pour ainsi dire «une image en petit» s'inscrivant dans «une image en gros», expression qui pour nous signifie tout ce qui se passe sur la scène. Dans le cas présent, le geste, l'attitude, les mimiques deviennent des signes iconiques, dont la signification ne coïncide pas avec la signification de l'action psychophysique. Prenez, par exemple, un acteur récitant son monologue. Afin d'être mieux entendu, il se met debout. Cette action semble être motivée. Mais sa silhouette debout dépasse celle de n'importe qui d'autre, et ce fait de se tenir debout est devenu un signe iconique de sa supériorité. Ou encore, un acteur prononce un mot. Celui-ci conserve sa signification ordinaire. Mais ce mot est tiré du texte littéraire — savoir le scénario du spectacle. Au théâtre, ce même mot n'est pas un signe élémentaire, mais un mot investi d'une structure complexe. Seulement, le théâtre est un genre littéraire particulier, et dans son

contexte un mot revêt un caractère spécifique, savoir celui d'un mot actif. Tous les événements dans la pièce sont tirés de son texte. La forme unique et active de la pièce n'autorise l'insertion d'aucun épisode, caractère, etc., qui ne sont pas nécessaires, aussi bien que de tout mot jugé inutile. Ce qui veut dire que chaque mot est significatif (conjointement avec ses autres significations) du point de vue de l'action dramatique.

Au théâtre, un mot n'est pas lu, mais prononcé. Le langage de la scène imite celui de tous les jours, mais d'une façon telle qu'il ne faut pas se rendre compte qu'il s'agit d'un langage spécialement organisé. Le langage est le signe du langage. Pendant qu'il prononce les mots, l'acteur les interprète. Ainsi il fonctionne à l'aide d'un signe dont les dénotations et connotations diffèrent de celles des mots ordinaires. Pendant qu'il campe le personnage, l'acteur emprunte également à ce dernier les traits particuliers de sa prononciation et sa façon de parler. De cette manière, le mot devient un signe iconique de la même façon que l'onomatopée revêt un caractère iconique.

Bien sûr, nous aurions pu analyser d'autres éléments du langage théâtral, mais les conclusions seraient les mêmes.

1. Le langage théâtral comporte tous les signes tirés des autres arts et possède également ses propres signes associés à un acteur qui s'en fait l'interprète.

2. Tout signe du langage théâtral a une structure complexe. Même si un signe était auparavant un signe élémentaire, il acquiert au cours de la représentation une signification multidimensionnelle. En même temps, ainsi que nous l'avons souligné, le signe ne perd jamais ses traits distinctifs, qui le caractérisent dans les langages. En d'autres termes, au théâtre, tout signe est nécessairement égal et non égal à lui-même. Ce qui signifie qu'il a une acception plus large que la sienne propre.

La structure du signe peut être passablement complexe et dépend, bien sûr, de son utilisation dans une représentation concrète. Il existe une caractéristique structurelle commune aux signes du langage théâtral — c'est leur caractère

iconique et symbolique. Le symbolisme du signe, cela veut dire qu'il devient le signe de l'image. Cette définition est empruntée à la cybernétique, mais à notre avis, elle ne contredit pas sa signification primordiale au plan esthétique.

Le signe théâtral qui (ainsi qu'il a déjà été mentionné) est à la fois égal et non égal à lui-même, devient plus large du point de vue de la sémantique, et acquiert par conséquent des caractéristiques symboliques.

3. Nombre de signes utilisés dans le langage théâtral révèlent leur signification naturelle dans leur forme matérielle; d'autres, qui sont privés de cette base matérielle, tirent leur signification de la vie de tous les jours, et les troisièmes, de la manière dont ils sont utilisés dans les langages des autres arts, demeurent tout à fait conventionnels. En d'autres termes, même au premier niveau, les signes du langage théâtral sont tqus de qualité différente.

Les acteurs sur la scène «vivent» à travers une tranche de vie de leurs personnages, les événements se bousculent les uns les autres, les dialogues sont prononcés — et dans ce processus, les significations naturelles primaires des signes sont couplées. L'action se poursuit, les personnages se comportent conformément au modèle de la vie de tous les jours, mais une sorte de sujet sous-jacent est transparente pour tout le monde dans le théâtre. Les significations symboliques des signes qui s'associent avec les significations de premier niveau créent non seulement la vie de tous les jours, mais la «vie de l'esprit humain».

Sur la scène, c'est beaucoup plus complexe. Les nouvelles significations apparaissent à la suite de combinaisons de divers nivaux de signes. Pendant que nous les voyons, nous ne sommes pas toujours en mesure d'expliquer verbalement ce que signifient réellement ces combinaisons, étant donné qu'elles créent une nouvelle sorte de communication non verbale entre l'auditoire et la scène. Les spectateurs partagent une expérience avec les personnages de la représentation.

Nous aimerions souligner que dans la structure de la représentation, nombre de sujets sous-jacents se font jour en raison de la combinaison non seulement de

nouveaux signes, mais également de niveaux différents des signes. En conséquence, les «images artistiques» (nous utilisons l'expression au sens philosophique) acquièrent leur «cachet artistique» fixe. Lorsqu'une image apparaît comme une sensation, le spectateur n'arrive jamais à savoir quels signes concrets l'ont provoquée. Il semble que dans la représentation, même si un spectateur peut «lire» la structure sémiotique du sujet sous-jacent, il n'est pas toujours en mesure de s'en rendre compte.

Nous pouvons supposer que plus une œuvre d'art est talentueuse et artistique, plus large en est l'éventail de sujets sous-jacents. En même temps nous devons admettre qu'il y a des représentations présentant un entrelacs étroit dans leur structure de signes. Le spectateur à son tour peut «lire» le texte en profondeur et peut aussi le «lire» au niveau élémentaire.

Le théâtre est une structure très démocratique, car dans sa structure il y a des niveaux accessibles pour tout le monde. En même temps, le théâtre est l'un des arts les plus complexes, car pour en saisir les textes, on doit voir la signification symbolique dans ce qui semble être naturel. Il est nécessaire de garder à l'esprit les détails de ce qui s'est déjà passé sur la scène pour comprendre par la suite que le contenu de la représentation est plus important que son intrigue, ou le destin des personnages, ou encore la «tranche de vie» interprétée.

Si à son premier niveau le langage du théâtre est tout à fait compréhensible et ne requiert aucun effort supplémentaire pour le percevoir, les autres niveaux ne sont compréhensibles qu'à condition que le spectateur soit a priori au courant de leur existence. Mais même si le spectateur ne peut saisir la complexité des sujets sous-jacents à la représentation, il est tout à fait en mesure d'apprécier inconsciemment l'un des sujets sous-jacents et d'admirer la beauté du concept, ou la manière de jouer.

Ainsi donc, la perception du spectateur est entièrement tributaire de son expérience et de sa perception antérieures. Mais en n'importe quel cas, il peut en saisir le contenu soit en totalité, soit en partie. La question de savoir si une œuvre d'art est belle par elle-même sans égard aux considérations de temps et

d'espace, ou du fait qu'elle est vue ou non par quiconque, n'est pas nouvelle et demeure discutable.

Ou encore, la beauté réside-t-elle uniquement dans la perception que peut en avoir l'être humain?

Nous appuyons la thèse voulant que le contenu artistique ait tout aussi bien rapport à un objet (l'œuvre d'art) qu'à un sujet (la personne qui le perçoit) et qu'il s'actualise lui-même dans le processus de leur communication. En d'autres termes, il existe une œuvre d'art (en tant que structure fermée), et il existe également telle chose que la compréhension personnelle qu'on peut en avoir.

Lorsque nous parlons de compréhension personnelle de l'art, nous devrions souligner le fait que nous voulons parler d'une personnalité qui peut être considérée de différents points de vue — savoir ceux d'ordre psychologique, socio-psychologique, socioculturel et sociologique.

Par conséquent, il y a dans la structure des signes de la représentation des éléments et des signes qui pourraient être également compris et également traités sans égard aux considérations de temps et de lieu. Il est probable que certains des signes acquerraient différentes significations typiques du «socium». Et enfin l'expérience personnelle de l'individu ajoutera quelque chose de tout à fait spécial à sa perception.

N'importe quel texte théâtral a une constante de signification, et nombre d'autres significations sont basées sur cette constante, mais différentes les unes des autres en raison de l'expérience de la personne qui les perçoit. Cela signifie que, dans le processus d'analyse, nous devons combiner ensemble les méthodes traditionnelles et poststructurelles sans confrontation quelconque entre elles.

(Traduction: Jean-Guy Laurin)

Carrie Loffree

La communication digitale et analogique
et la transformation du travail de l'acteur

1. Introduction

Les êtres humains communiquent selon deux modes entièrement différents: le mode *digital*, qui est explicite et généralement verbal, et le mode *analogique*, qui est implicite et généralement non verbal. Je crois que les concepts de communication digitale et de communication analogique offrent l'intérêt de rendre compte de la mutation que subit le travail de l'acteur québécois contemporain, depuis quelque temps déjà, avec la création de spectacles fondés sur l'élaboration d'une écriture scénique, telles les œuvres de Robert Lepage et de Gilles Maheu, pour ne donner que deux exemples.

Je me permets, ici, une digression pour expliquer brièvement ce que j'entends par «écriture scénique». Il s'agit de la forme de théâtre pratiquée par les artistes de la scène qui créent des spectacles en se servant de *toutes* les ressources théâtrales (les éclairages, le décor, les accessoires, la musique, l'improvisation, le corps des acteurs, etc.), en refusant de faire un théâtre où le texte est mis en valeur aux dépens d'autres moyens d'expression. Au lieu de monter un texte dramatique figé, ces artistes «écrivent» dans l'espace scénique, en se servant de tous les outils que l'art du spectacle met à leur disposition. Ces artistes craignent la domination du texte dramatique à un tel point qu'il n'y en a souvent que très peu dans leurs productions; et même lorsqu'une assez grande quantité de texte dramatique est présente, on ne permet pas qu'il prédomine; chez les «écrivains scéniques», les mots sont une ressource théâtrale au même titre que les autres.

Le lien entre les modes de communication digitale et analogique, d'une part, et le théâtre, d'autre part, est perceptible si on pense à la question des conventions. Au théâtre, la communication entre l'acteur et le spectateur est justement rendue possible grâce à l'existence de conventions. En prenant appui sur les définitions précitées, on aurait tendance à penser que les conventions théâtrales fonctionnent selon le principe analogique: elles sont exprimées de manière *non verbale* et gouvernent *implicitement* la relation scène-salle, en indiquant comment on devrait comprendre le spectacle. Si cette conclusion est généralement vraie, on ne doit toutefois pas en faire une règle absolue, car les actes de communication analogique que sont les conventions théâtrales peuvent être «sanctionné[s] par l'usage» à un point tel que la communication analogique se rapproche de la communication digitale. Tel semble bien être le cas des conventions de fidélité au texte dramatique qui ont prédominé dans le théâtre québécois pendant les années 1960 et 1970. Cette période a marqué la formation des comédiens et contribué à imposer un jeu réaliste qui fonde encore aujourd'hui un grand nombre des productions théâtrales au Québec. Les spectateurs se sont donc habitués à ces conventions; ils reconnaissent automatiquement le sens de telle ou telle composante du jeu réaliste, tout comme ils reconnaissent instantanément le sens de tel ou tel mot français grâce à leur connaissance des conventions de cette langue. Ainsi, les spectacles basés sur les *conventions réalistes* relèveraient plutôt du langage *digital.*

Cependant, si les conventions réalistes sont si communément reconnues qu'elles ont pu «se faire oublier en tant que telle[s]» et se transformer en indices digitaux, elles n'ont pourtant pas le monopole de la création théâtrale au Québec, car les spectacles des écrivains scéniques tels Maheu et Lepage, pour ne mentionner qu'eux, proposent des nouvelles conventions qui remettent en question les modalités du réalisme. Dans les spectacles de ces écrivains scéniques, caractérisés par la *nouveauté des conventions*, le mode *analogique* prédomine.

Longtemps la question du rapport du comédien à son personnage a été considérée sous l'angle de la sincérité ou sous celui de l'identification. Mon hypothèse est qu'à présent on gagnerait peut-être à aborder la question du jeu du

point de vue des modes de communication. Alors que le rôle de l'acteur dans un spectacle réaliste (où prévaut le langage digital) serait de transmettre le contenu de l'œuvre à travers des conventions de jeu reconnues par lui-même et par le spectateur, le rôle de l'acteur dans un spectacle fondé sur l'écriture scénique (où prédomine le langage analogique) serait de proposer de nouvelles relations entre les éléments composant le spectacle, entre la scène et la salle, entre l'être humain et le monde qui l'entoure, etc. Mon propos veut examiner ce changement important dans le travail de l'acteur, lequel a des incidences profondes sur la communication théâtrale actuelle.

2. Méthodologie et assises théoriques

Les principes de communication digitale et de communication analogique ont été développés par Gregory Bateson, Paul Watzlawick, et quelques autres chercheurs de la pragmatique de la communication, mais ces principes ont intéressé de nombreux chercheurs, dont Eco, Peirce, Pavis et Platon. Eco parle de «codes digitaux» et de «modèles analogiques», de «*ratio facilis*» et de «*ratio difficilis*», de «codes forts» et «codes faibles»; Peirce discute les «symboles» et les «icônes»; Pavis, les éléments textuels et visuels du spectacle ainsi que les «conventions caractérisantes» et les «conventions opératoires»; Platon, lui, parlait du «*nomos*» et du «*physis*». Mais, en dépit des différences de terminologie, il ressort des écrits de tous ces auteurs des éléments communs, importants, qui caractérisent les deux modes de communication que j'appellerai ici «communication analogique» et «communication digitale», empruntant les termes proposés par Bateson.

3. Les communications digitale et analogique et la transformation du travail du comédien

Les différents écrits sur les modes de communication digitale et analogique s'articulent autour de trois pôles dialectiques qui constitueront les piliers de ma réflexion: fixité/dynamisme, contenu/relation et convention/innovation.

3.1 Fixité/dynamisme

Nommer une chose en la désignant par une unité de langage digital revient à en fixer le sens, car ce mode de communication est constant, explicite, précis, «monosémique» et non équivoque. Lorsque je me sers du mot «chat» de la langue française (un langage digital), je réfère manifestement au «petit mammifère familier à poil doux»; de toute évidence, il ne s'agit pas d'un autre animal, tel le chien, ni d'un sentiment, telle la fierté, ni d'une action, tel bondir, etc. Pourtant, si je fais un dessin ou de la poésie, c'est-à-dire si je m'exprime selon le mode analogique, mon chat pourrait bien évoquer l'idée d'un chien, de la fierté, de l'acte de bondir, ou de quantité d'autres images; car le sens des expressions analogiques n'est justement pas fixe. Au contraire, ce mode préserve la richesse des images en épousant la polysémie et l'ambiguïté, tandis que le langage digital choisit et exprime chaque fois un seul aspect d'une image donnée. Le mode digital déclare explicitement *un* sens; le mode analogique propose implicitement tout un univers de significations potentielles.

Eco a tenté d'expliquer la nature de la fixité de la communication digitale et du dynamisme de la communication analogique en parlant du processus de codification qui fonde chacun de ces deux modes. Le langage digital, soutient-il, est gouverné par un «code fort» qui fournit un grand nombre d'informations au récepteur, définit clairement le sujet de son discours et tolère très peu de variantes, tandis que le langage analogique est fondé sur la présence d'un «code faible», qui fournit très peu d'information précise, résiste à la définition restrictive, se métamorphose constamment et permet donc des variations à l'infini.

Les principes de fixité et de dynamisme rendent respectivement compte des tendances du théâtre à texte et de l'écriture scénique. Les représentations conventionnelles peuvent être dites digitales parce qu'elles sont gouvernées par une vision fixe, claire et unie de l'œuvre. Le metteur en scène fait sa lecture de la pièce et veille à ce que tous les éléments du spectacle soutiennent le propos du texte dramatique ou soient pour le moins compatibles avec ce dernier. Ainsi,

bien que le comédien ait à faire un travail important en construisant son personnage et en maintenant la communication avec la salle soir après soir, il se voit fermement encadré, car le style de jeu, l'interprétation des événements scéniques et la nature de la relation scène-salle sont généralement déterminés d'avance par le metteur en scène. Le rôle de l'acteur dans un spectacle de nature digitale est donc de trouver un moyen de communiquer aux spectateurs, de manière consistante, la vision fixe du metteur en scène ; il s'agit effectivement d'un travail dirigé par un «code fort».

Tel n'est pas le cas pour des spectacles issus de l'écriture scénique. Si l'influence du metteur en scène est tout aussi importante, si sa vision du spectacle guide le processus de création et assure la cohérence du projet scénique, le but de ce théâtre n'est toutefois pas d'imposer un seul et unique point de vue ni aux comédiens, ni aux spectateurs. Au contraire, ces œuvres à «code faible» visent plutôt à faire vivre une expérience théâtrale polysémique; le sens n'est pas prédéterminé, comme au théâtre à «code fort», car il y a autant d'interprétations possibles à donner à ces «œuvres ouvertes» qu'il y a de personnes pour les interpréter.

Ce théâtre au sens dynamique pose un défi de taille au comédien: comment se donner à son rôle sans en imposer une lecture, sans réduire ou éliminer la polysémie de l'écriture scénique? Puisque l'acteur doit préserver la liberté imaginative et interprétative du spectateur, il ne doit plus servir d'*interprète*, comme au théâtre conventionnel, mais il doit plutôt servir de ce que James O'Reagan a appelé «présentateur» (ou «*presenter*» en anglais), c'est-à-dire qu'il doit *présenter* — non pas *re*présenter — le résultat du travail d'écriture scénique au spectateur.

3.2 Contenu/relation

Alors, on voit que la nouvelle *relation* scène-salle — caractérisée par une augmentation de la responsabilité du spectateur en ce qui concerne la construction du sens — a une grande influence sur le rôle du comédien dans les spectacles

fondés sur l'écriture scénique. Et justement, le langage analogique est particulièrement apte à informer sur les *relations*, tandis que le mode digital transmet mieux les *contenus*. Une discussion du thème contenu/relation devrait permettre de jeter un peu plus de lumière sur la transformation du rôle de l'acteur.

Peut-être la manière la plus simple d'exposer les éléments essentiels de cette question est-elle de partir d'exemples concrets de machines digitales et analogiques.

L'exemple de l'ordinateur servira à illustrer les caractéristiques importantes du mode digital. Toute information traitée par ordinateur doit être préalablement codifiée en langage binaire, c'est-à-dire qu'elle doit être exprimée par une combinaison de bits, chaque bit étant un 1 ou un 0. La présence ou l'absence d'une unité d'information est donc très claire: le 1 représente la présence et le 0 représente l'absence. Le désavantage de ce mode de traitement est qu'on ne peut pas exprimer la transition d'un état à l'autre. Par ailleurs, l'avantage du système digital de l'ordinateur est sa très grande précision; il se sert d'un langage fondamentalement logique, fondé sur une convention syntaxique forte et arbitraire, le système binaire. Ce langage est particulièrement efficace pour le calcul ou pour d'autres formes de description précise et détaillée des choses. Bref, le langage digital est apte à informer avec la plus grande exactitude sur le *contenu* d'un message.

Quant au langage analogique, ses caractéristiques sont examinées par Jurgen Ruesch et Weldon Kees dans un ouvrage important sur le rôle de la communication non verbale dans les relations humaines. Ils prennent comme exemple les modèles d'un réseau de chemin de fer. Un tel modèle n'est visiblement pas fondé sur une convention arbitraire, tel le système binaire de l'ordinateur, mais plutôt sur un code dit «naturel», dans ce cas-ci la ressemblance physique directe au réseau représenté. Par conséquent, le modèle analogique n'est pas doté de la précision des machines digitales car, même si un modèle de réseau de chemin de fer est réalisé «à l'échelle», il ne s'agit pas d'une réplique miniature absolument parfaite d'un vrai réseau. En effet, l'exactitude à cent pour cent n'est pas

nécessaire ici, car on ne cherche pas à calculer des valeurs concrètes, mais plutôt à mesurer l'impact relatif de tel ou tel changement au réseau; ce n'est plus la présence ou l'absence qui importe, mais la transition, la relation entre différents objets ou événements. Et c'est là, la force du mode analogique: tout en étant imprécis, ambigu, voire illogique parfois, il fournit la sémantique nécessaire pour comprendre la nature des *relations*.

Comment l'exemple de l'ordinateur et celui des modèles du réseau de chemin de fer aident-ils à comprendre la transformation du rôle du comédien? Dans les mises en scène réalistes, comme avec l'ordinateur, on présente une suite ordonnée d'événements; ainsi le travail du comédien y est strictement gouverné par la logique linéaire, en suivant la formule familière: introduction, développement, crise, dénouement, conclusion. Par contre, dans les spectacles à base d'écriture scénique, on présente une nébuleuse d'images à liens multiples et non linéaires. Il y a donc un déplacement important du but visé par l'acteur: celui-ci ne tente plus de reproduire fidèlement un contenu donné et de le transmettre à des spectateurs passifs; il essaie plutôt de suggérer un «hypertexte» sémiotique grouillant, dont chaque spectateur pourrait faire une exploration imaginaire active. C'est la relation des images, les liens multiples virtuels que peuvent emprunter les spectateurs qui sont importants; le comédien doit évoquer des relations multiples entre les images qui composent le spectacle, et établir une dynamique scène-salle qui favorise l'exploration de ces liens par le spectateur.

Une autre différence importante entre l'ordinateur et le modèle de réseau de chemin de fer qu'on a signalé plus tôt est que le premier est fondé sur un code arbitraire (le système binaire) tandis que le second suit un code plutôt «naturel» (la ressemblance physique directe avec un vrai réseau). De même, les spectacles conventionnels sont fondés sur un ensemble de conventions arbitraires, tandis que les conventions établies par l'écriture scénique sont encore nouvelles, expérimentales et floues; bref, elles n'ont pas encore été figées dans un système de codes théâtraux fixe. Cette question de convention versus innovation a une incidence importante sur le rôle du comédien et mérite donc qu'on s'y arrête quelques moments.

3.3 Convention/innovation

On se rappelle que le mode de communication digital est gouverné par des codes arbitraires. Ainsi, le mot «chat» ne ressemble pas plus à cette bête que le mot «table», par exemple; on sait ce que ce mot veut dire seulement par la connaissance qu'on a des *conventions* de la langue française. Le mode analogique, lui, a des liens plus directs avec ce qu'il représente. Ainsi, un dessin d'un chat ressemble à cet animal. Alors, comme Eco l'observe avec justesse, dans le mode digital, la convention établit le code (dans ce cas-ci, la convention de la langue française détermine que «chat» est le code qui désigne cet animal); dans le mode analogique, par contre, une ressemblance précédente détermine le code qui, lui, établit la convention (donc, le dessin est le code déterminé par sa ressemblance au chat, et le style de ce dessin pourrait devenir une convention d'expression reconnue).

Comment la formule d'Eco s'applique-t-elle au théâtre? Le cas des spectacles traditionnels est simple: les *conventions* de la vraisemblance déterminent le *code* d'une représentation donnée; donc, c'est une convention qui détermine que, parmi tous les styles de jeu possibles, on adopte le style réaliste, par exemple. Le cas du théâtre fondé sur l'écriture scénique est plus complexe. Un exemple tiré de *Vinci* de Robert Lepage le montre clairement. Durant le processus d'élaboration de ce spectacle, on a découvert qu'un ruban à mesurer peut être manipulé de manière à évoquer des images différentes: lorsqu'on le plie en forme de triangle, par exemple, il fait penser aux pyramides. Cette *ressemblance* a fait qu'on a adopté cette utilisation du ruban à mesurer comme une partie du *code* du spectacle et, si les spectateurs sont capables de comprendre cette forme d'expression inusitée, c'est parce que Lepage fonde et transmet une nouvelle *convention*. On pense également à l'utilisation d'ombres chinoises, un *code* (re)découvert par Lepage — basé sur la *ressemblance* des ombres aux vrais objets — qui est devenue une *convention* qui porte la signature de ce metteur en scène.

Si le souci de développer des innovations remplace celui de respecter les conventions, si la *créativité qui change les règles* remplace la *création régie par*

les règles, pour reprendre les mots d'Eco, ce n'est pas sans conséquence pour le comédien. Ce dernier voit fondre les codes de jeu habituels lorsqu'il participe à une entreprise d'écriture scénique et il doit contribuer à créer de nouveaux codes. Pour ce faire, l'acteur doit reconnaître des *ressemblances* inédites, découvrir et maîtriser des *codes* originaux pour les exprimer et transmettre en même temps les *conventions* qui permettront aux spectateurs de comprendre ces codes et de saisir les ressemblances de base. Le comédien, dans une œuvre basée sur l'écriture scénique, collabore donc à la création d'un matériel sémiotique riche, complexe et inédit, qui se transforme à mesure qu'on découvre de nouveaux codes et de nouveaux liens entre les éléments du spectacle. L'acteur, dans une mise en scène réaliste, est beaucoup moins engagé dans le processus de création sémiotique, car il travaille à partir de conventions fixes, connues, au sens préétabli. Par conséquent, l'univers de signification du spectacle connaîtra des évolutions beaucoup moins importantes que celles qui caractérisent l'écriture scénique.

Il y a au moins un effet secondaire associé au fait que l'écriture scénique invente de nouvelles conventions au lieu d'opérer à l'intérieur d'un système de conventions reconnu et préétabli, et cette conséquence est décrite avec justesse par Eco. Selon lui, plus le type de contenu est nouveau et extérieur à toute codification préalable, dans la mesure où il résulte d'un acte référentiel inédit, plus le producteur doit s'efforcer de provoquer chez le destinataire des *réactions perceptives* en quelque sorte équivalentes à celle que déclencheraient chez celui-ci la présence de l'objet ou de l'élément concret.

Autrement dit, si on veut créer des codes inusités, basés sur des ressemblances nouvellement découvertes, on doit «mett[re] en œuvre une structure perceptive 'semblable' à celle que déclenche l'objet» de son discours. Autrement, l'objet — jamais exprimé auparavant et «inconnu» puisque pas encore enregistré dans un système de conventions reconnu — passerait inaperçu. Bref, le comédien doit proposer de nouveaux outils de perception, qui permettront de reconnaître l'objet peu familier du discours de l'écriture scénique.

Alors que l'acteur qui participe à un projet d'écriture scénique *simule* des circonstances *perceptives inédites*, l'acteur dans une mise en scène réaliste *imite* des situations *émotionnelles reconnues*. Ainsi, celui-ci travaille à reproduire des comportements conventionnels et codifiés, alors que celui-là doit dépasser les conventions pour explorer et exposer de nouvelles modalités de perception, qui sont tout aussi déroutantes pour l'acteur que pour le spectateur.

4. Conclusion

Si le comédien qui participe à l'élaboration d'une écriture scénique révolutionne la perception du monde par le spectateur, il assume également plusieurs autres nouvelles responsabilités, dont deux au moins ont été mentionnées précédemment: il contribue au développement de nouveaux codes et conventions qui expriment des ressemblances, inconnues auparavant des membres de l'auditoire, et il génère une dynamique scène-salle interactive, qui encourage la participation imaginative des spectateurs et où chacun doit faire un travail interprétatif individuel, afin de dégager un sens du spectacle polysémique.

En guise de conclusion, j'aimerais faire une ouverture sur un domaine qui n'est que très rarement abordé dans l'étude du théâtre, mais qui me paraît d'une grande importance pour la compréhension de la transformation du rôle du comédien; il s'agit du domaine des nouvelles technologies de la communication.

On a vu que le théâtre basé sur l'écriture scénique voit le processus créateur partagé entre plusieurs instances créatrices, dont les plus importantes sont le metteur en scène, l'acteur et le spectateur. Il en est de même pour les nouvelles technologies dotées de grandes capacités d'«interactivité». Qu'il suffise de mentionner l'ordinateur, qui est sûrement la technologie la plus interactive — et probablement la plus influente — qui existe actuellement. On se questionne sur l'identité du créateur informatique: est-ce celui qui concoit l'idée du logiciel? ou bien le concepteur du programme? ou encore l'usager? La réponse est qu'ils contribuent tous au processus créateur, chacun à sa façon, tout comme le metteur en scène, l'acteur et le spectateur jouent leur rôle dans l'écriture scénique.

Alors, peut-être pourrait-on dire — et c'est sur cette question que se termine ce travail — que les comédiens qui participent aux spectacles fondés sur l'écriture scénique ouvrent des chemins pour — et explorent les possibilités de — la création à l'ère informatique. Si tel est bien le cas, l'importance du rôle de l'acteur au théâtre comme dans la société contemporaine ne doit certainement pas être sous-estimée.

Liste d'ouvrages cités

Bateson, Gregory. *Steps to an Ecology of Mind.* New York: Ballantine Books, 1972.

Eco, Umberto. *La structure absente: introduction à la recherche sémiotique.* Paris: Mercure de France, 1972.

---. «Pour une reformulation du concept de signe iconique: Les modes de production sémiotique». *Communications*, n° 29, 1978, p. 141-191.

Forestier, G. «Conventions théâtrales». *Dictionnaire encyclopédique du théâtre.* Éd. Michel Corvin. Paris, Bordas, 1991, p. 203-204.

Lepage, Robert, concepteur, réalisateur, interprète. *Vinci.* Coproduction du Théâtre de Quat'Sous et du Théâtre Repère. Vidéo du spectacle, production du Collège François-Xavier Garneau, 1991.

O'Reagan, James. «Making Image Theatre». *Canadian Theatre Review*, n° 50, printemps 1987, p. 10-13.

Pavis, Patrice. «Convention». *Dictionnaire du théâtre.* Paris, Messidor/Éditions sociales, 1987, p. 97-98.

Peirce, Charles Sanders. «Logic as Semiotic, The Theory of Signs». *The Philosophy of Peirce: Selected Writings.* Éd. Justus Buchler. London, Routledge, 1950, p. 98-119.

Ruesch, Jurgen et Weldon Kees. *Nonverbal Communication: Notes on the Visual Perception of Human Relations.* Berkeley, University of California Press, 1970.

Verón, Eliseo. «L'analogue et le continu (note sur les codes non digitaux)». *Communications*, n° 15, 1970, p. 52-69.

Watzlawick, P., J. Helmick Beavin et Don D. Jackson. *Une logique de la communication.* Paris, Seuil, 1972.

Sarah Granath

Interaction acteur/public au sein d'un groupe de théâtre libre
dans les années soixante-dix et quatre-vingt

Dans le présent document, il est question d'un groupe de théâtre soi-disant libre qui a existé de 1965 à 1988, alors qu'il est devenu une institution, savoir l'un des nombreux théâtres régionaux de la Suède. La période d'existence du groupe recoupe un époque de grande expansion du théâtre, qui vit théâtres et groupes pulluler et couvrir une plus grande superficie de la Suède, vaste pays de forme oblongue où la population est clairsemée.

Le groupe, d'abord connu sous le nom de Proteus jusqu'en 1981, puis de *Mercurius* à partir de 1982, eut pour point de départ le théâtre étudiant de Lund, dans le sud de la Suède. La raison évoquée pour quitter les murs étroits du théâtre étudiant et du milieu étudiant tenait au désir de rencontrer de nouveaux auditoires en explorant des voies différentes. Voici d'ailleurs la déclaration insérée au procès-verbal de la première réunion du groupe:

> *Proteus* entend faire un genre de théâtre et emprunter une voie axés sur les possibilités d'une influence plus directe sur l'auditoire, d'un contact plus intime avec celui-ci, d'une «activation» de ce dernier plus grande qu'il n'est possible de le faire par le biais des formes de théâtre conventionnelles[1].

Je me propose d'examiner, dans le présent article, les divers moyens mis en œuvre par le groupe pour respecter cette déclaration dans les années à venir. Outre la présentation de différents exemples, j'entends discuter de ce qu'exigent

---

[1] Réunion tenue le 1er septembre 1966.

les diverses formes de contact avec le public, tant de la part des acteurs que des spectateurs. J'ai fait partie du groupe de 1970 à 1974. Entre autres sources, outre mes souvenirs personnels d'actrice et de spectatrice, j'ai puisé aux propres archives du groupe, y compris tous les comptes rendus rédigés au fil des années. J'ai également ménagé des entrevues au directeur du groupe et à quelques autres de ses anciens membres.

L'expérience que j'ai vécue avec le groupe a probablement beaucoup à voir avec la position théorique à laquelle je souscris concernant l'interprétation théâtrale: j'y vois un événement unique dans le temps et l'espace, une rencontre entre des acteurs et un public. De ce point de vue, il est impossible de procéder à une analyse d'interprétation sans tenir compte du public. Je n'entends pas faire ici l'analyse de quelque interprétation en particulier, mais examiner dans leurs grandes lignes les aspects tangibles des rapports entre la scène et le public, en m'appuyant sur quelques exemples concrets.

Les tentatives déployées au fil des ans par le groupe pour rendre plus étroit le contact avec le public s'avérèrent plus ou moins en accord avec les époques. On les tenait pour novatrices et audacieuces au milieu des années soixante. C'était particulièrement le cas dans les petites agglomérations rurales. Tout au long de ses années d'existence, la compagnie parcourut le pays et ne se produisit jamais sur une scène lui appartenant en propre.

Quelques années plus tard, la provocation du public était monnaie courante dans le théâtre suédois — mais la réaction à son égard était, bien sûr, fonction du lieu où elle se produisait. Je conserve, par exemple, un très vif souvenir du Théâtre de la ville de Malmö, où l'on monta une pièce de Fernando Arrabal intitulée *Et ils passèrent des menottes aux fleurs...* La grande sensation tenait au fait que plusieurs des acteurs y figuraient nus. La pièce, cependant, avait trait à la torture dans une prison espagnole et le public était censé vivre quelques-unes des tensions créées par la vie carcérale. À leur arrivée au théâtre, les gens étaient séparés de leur compagnie et dirigés de façon quelque peu brutale vers leur siège par les acteurs. Mais puisqu'il ne s'agissait pas d'un théâtre d'avant-garde, la note brutale fut suivie d'excuses chuchotées par les acteurs pour la sorte de

traitement infligée au public. C'était plutôt émouvant. Cela se passait au tout début des années soixante-dix alors que le mouvement du théâtre libre connaissait un plein essor en Suède, grâce surtout aux généreuses subventions de l'État. Et probablement aussi au fait qu'une cohorte exceptionnellement forte de jeunes gens arrivaient à l'âge adulte et sur le marché de l'emploi dans une conjoncture économique des plus favorables[2].

Mais revenons à Proteus! Le groupe quitta le théâtre étudiant et commença à faire des tournées, d'abord dans une zone plutôt restreinte du sud de la Suède, si l'on excepte les deux séjours à l'étranger, l'un au Danemark et l'autre en Allemagne. Ses membres demeuraient des amateurs, un mélange de gens en instance d'embrasser d'autres professions — professeur, médecin, etc. — et de gens déterminés à devenir acteurs. Ce dernier groupe se partageait lui-même entre ceux qui envisageaient de faire de Proteus un groupe professionnel permanent, et ceux qui voyaient dans cette formation préliminaire un tremplin pour joindre ultérieurement les rangs des écoles gouvernementales d'interprétation, qui avaient récemment été créées dans trois villes du pays.

Dans les débuts, l'objectif principal était d'ordre expérimental. Le groupe n'était pas encore refréné par la nécessité économique et les exigences du public, même si ces facteurs ne tardèrent pas à prendre de plus en plus d'importance. L'expérience la plus notoire fut la tentative de jouer du théâtre en rond. Le directeur et chef de groupe, Ulf Gran, avait pu voir des expériences menées avec ce type d'aménagement scénique lors de festivals d'amateurs, mais ne s'y était pas essayé lui-même auparavant. Bien sûr, il ne s'agissait pas là d'une nouvelle invention, mais on y avait très rarement eu recours en Suède avant les années 1960. Jouer en rond ouvrait la possibilité de se produire presque n'importe où, dans des salles ordinaires, sans tréteaux surélevés. La forme de l'aire de jeu et la disposition des sièges — n'importe quelles chaises pouvaient servir — conti-

---

[2] Voir également Pierre Bourdieu, *Homo academicus*, Paris, 1984, p. 224-226, où il discute de ce fait comme d'une des conditions préalables à Mai 1968. En Suède, Mats Ödéen exprime des opinions analogues dans son *NAr skqdespelarna tog makten*, 1993, p. 14.

tuaient une double manière de se rapprocher du public. Premièrement, le groupe pouvait jouer là où on n'avait pas l'habitude de présenter du théâtre, notamment dans les musées, les bibliothèques et les parcs. Deuxièmement, ils pourraient nouer un très étroit contact avec le public, regarder les spectateurs dans les yeux, leur parler directement, voire les toucher. Les spectateurs pouvaient également se voir les uns les autres. Les réactions des autres spectateurs devinrent un élément incontournable dans l'expérience de l'interprétation. Ce qui était facilité par un éclairage simple, ne cherchant pas à séparer acteurs et spectateurs. À l'intérieur, le groupe avait généralement recours à l'éclairage ordinairement utilisé dans la pièce; à l'extérieur, le groupe jouait à la lumière du jour, se contentant d'ajouter quelques projecteurs à la tombée du jour.

Jouer n'importe où et jouer en rond: tels furent les aspects les plus remarqués par la presse dans les commentaires adressés au nouveau groupe. C'est aussi, bien sûr, ce que faisait ressortir le groupe lui-même, qui souhaitait se voir demander de jouer en toutes circonstances.

Au cours des cinq premières années, le contact étroit avec le public fut surtout perçu comme une intéressante technique utilisée par de jeunes comédiens amateurs. L'intimité devint la marque de commerce du groupe. Le contact direct avec le public, dans les débuts, avait un caractère le plus souvent anodin, comme le fait de s'adresser directement à des spectateurs en particulier, de réagir à leurs réponses ou à l'expression de leur visage. Dans la production de *George Dandin* de Molière, présentée en tenue vestimentaire moderne, les parents hautains de l'épouse, Monsieur et Madame de Sotenville, entrèrent à plusieurs reprises dans l'aire de jeu comme s'ils arrivaient d'un cocktail, serrant les mains à quelques membres de l'auditoire — les amenant par là à leur propre niveau, savoir celui d'oppresseurs. Mais on y vit surtout une manière amusante d'établir des rapports avec le public.

Dans deux productions de la pièce *Les Bacchantes* d'Euripide — en 1969 et 1971 — le contact fut plus marqué, et davantage dans la dernière production. Ici, le chœur était formé de femmes et d'hommes jeunes faisant graduellement leur entrée dans le champ plein de magnétisme de Dionysos. Simplement en lui

emboîtant le pas, sans nourrir quelque dessein politique qui leur fût propre, ils aidèrent à tuer le roi Penthée, et furent consternés d'apprendre les conséquences de leurs actes. Dans les premières représentations, les acteurs dansaient innocemment, mais d'un air engageant, face au public. Il advint que quelqu'un se leva, entra dans l'aire de jeu et se mit à danser avec eux, ce à quoi, bien sûr, il fallut s'ajuster au fil du déroulement de l'intrigue. Les choristes apportaient également avec eux de la nourriture et en offraient aux spectateurs, qui à l'occasion l'acceptaient. Je faisais partie de cette production et je me rappelle particulièrement avoir joué dans une prison à sécurité maximum. Quelques-uns des prisonniers acceptèrent de partager nos boissons (au soda) et nous rendirent les bouteilles. Nous continuâmes à boire, et nous vîmes plus tard reprocher par les gardiens de prison d'avoir encouru le risque d'attraper la jaunisse! Danse et partage de nourriture constituaient un moyen de créér une atmosphère amicale entre auditoire et choristes, de manière à amener le public à se sentir en partie responsable dans ce qui intervenait à la fin de la pièce lorsque Agave, l'actrice qui incarnait la Reine, venait danser en brandissant au bout d'une pique la tête de son fils, pensant avoir tué un lion.

Dans certaines productions présentées au cours des années soixante-dix, l'intervention des spectateurs était réellement nécessaire à l'interprétation de la pièce. Certains membres du public étaient en fait invités à monter sur scène pour tenir de petits rôles. Dès lors, cette façon de traiter le public devint plus fréquente chez plusieurs groupes de théâtre libre, et la manière adoptée par Proteus n'était pas toujours la plus provocatrice. Mais, bien sûr, les gens des petits villages méridionaux de la Suède, venant assister en été à des représentations à l'extérieur, savaient peu ou prou de ce qui était à la mode à Stockholm ou dans les autres grandes villes. Dans plusieurs comptes rendus de journaux, la figuration sur scène de gens du pays était réputée être un événement d'importance, et les personnes en question étaient interviewées au sujet de leur expérience.

Une production estivale de 1978, le *Talisman*, du dramaturge autrichien du XIX^{e} siècle Johann Nestroy, en était une où différents «trous» dans la représentation étaient remplis différemment chaque soir. Elle était jouée à l'extérieur, et le décor était fonction du lieu choisi par le directeur local de l'événement. Le

groupe ne traînait avec soi qu'une couple de tabourets et de chaises et trois paravents verts, utilisés pour les entrées et sorties et les nécessaires changements de costumes — la plupart des acteurs jouaient plus d'un rôle. Les acteurs devaient se tenir prêts à toute éventualité. Tout reposait sur le degré de préparation. Et la scène ne comportait aucun endroit où se cacher; le public les entourait de tous côtés. Sur un terrain raboteux, il arrivait qu'un ou deux paravents soient renversés par soir de grand vent, et il fallait les relever sans interrompre la représentation. Aucun espace restreint n'était prévu sur la «scène». Les représentations étaient vendues à forfait et il n'y avait pas de prix d'admission. Les gens pouvaient aller et venir comme il leur plaisait; un enfant ou un spectateur pris de boisson pouvait, soudainement, traverser l'aire de jeu et devait être pris en compte, préférablement dans le cadre de la fiction. Mais la plupart du temps, il y avait un noyau de gens qui étaient fin prêts pour une soirée au théâtre et restaient sans bouger jusqu'à la fin.

Le personnage principal, Titus Feuerfuchs, avait à réciter plusieurs monologues, et ils étaient toujours adressés directement au public, le comédien cherchant à lui faire partager ses doléances et ses vues sur la société humaine. De même, les autres acteurs adressaient leurs apartés à des membres sélectionnés du public. Lorsque l'épouse du jardinier, Flora Baumscheer, était soudainement effrayée, elle allait chercher refuge auprès d'un homme dans la salle, cherchant protection dans ses bras.

Un thé chez la comtesse Frau von Zypressenberg fut l'occasion pour lancer une invitation au public. Faute de figurants, les membres d'une paire d'acteurs masculins invitèrent chacun une dame à monter sur scène pour se joindre à la réception. Les dames n'étaient pas censées faire autre chose que de boire du thé, et peut-être d'entretenir avec leur cavalier une conversation silencieuse. Bien sûr, quelques personnes y prirent plaisir, tandis que d'autres trouvèrent cela embarrassant. À plusieurs reprises, les acteurs masculins essuyèrent un assez grand nombre de refus avant de pouvoir convaincre quelque dame de se joindre à eux. Pendant que se poursuivait la production, l'un des acteurs en eut assez du manège et exerça un peu de pression en tendant le bras à une dame, la retenant

fermement jusqu'à ce qu'elle soit hissée sur la scène. Il arriva parfois que les acteurs durent se rabattre sur un homme à défaut d'une femme.

Même si ce contact embarrassait parfois le public et constituait réellement une attaque, étant donné que les acteurs étaient en fait protégés par leurs rôles et que le public ne l'était pas, on considérait la chose, dans la plupart des cas, comme une plaisanterie entre amis. Cette production contenait également certains passages où les acteurs improvisaient chaque soir de courts bouts de texte. Tout le monde devait rester vigilant face à ces changements, qui apportaient probablement une pointe de spontanéité dans les représentations, qui étaient toujours légèrement différentes. Les gens qui revenaient assister aux représentations du groupe apprirent à se prêter aux exigences spéciales imposées au public.

Mais le public avait atteint son seuil de tolérance, et dans la production d'une pièce traitant du colonialisme écrite par Axel, neveu d'Auguste Strinberg, le traitement réservé au public était plus rude et risquait de se heurter à une plus forte résistance. La pièce, intitulée *Ett skepp kommer lastat (les Mandarins)* mettait en cause un missionnaire et son épouse ainsi qu'un commerçant débarquant en Afrique pour mettre sur pied une mission et faire des affaires. Dans une scène, le baptême des indigènes se conjuguait à un engagement à travailler dans les mines. Le commerçant choisit des gens dans le public pour compléter la distribution. C'était une façon d'amener les spectateurs à s'identifier aux indigènes, en plus de les utiliser comme figurants. La perception des Européens comme étant des étrangers, des intrus, se trouvait accentuée par leurs grands masques auxquels était fixée une chevelure bleue. Dans le cas des écoliers, le recrutement de mineurs allait généralement bien, particulièrement en raison du fait qu'il entrait réellement dans le personnage des indigènes d'élever des protestations contre le traitement.

Mais à la suite d'une réaction très agressive survenue à Göteborg, le groupe dut reconsidérer ce genre d'utilisation du public. Cela se produisit au cours d'une représentation dans une maison où un autre groupe de théâtre libre avait ses quartiers, à une époque où les divergences, surtout d'ordre idéologique, entre les groupes de théâtre étaient monnaie courante. En raison du fait que les membres

du Proteus avaient oublié de faire suivre leurs très importants masques, on dut repousser de plus d'une heure la représentation. D'entrée de jeu, l'irritation du public était presque palpable. Je faisais aussi partie de cette production en tant qu'épouse du missionnaire, le seul rôle féminin de la pièce. À un moment donné, je m'apprêtais à faire mon entrée à un bout de l'aire de jeu — qui était aménagée plus ou moins en rond, avec un rideau peint à une extrémité pour les entrées et les sorties de scène. Tous les autres acteurs étaient sur la scène à l'autre extrémité. J'attendais interminablement le signal pour donner ma réplique, et je ne pouvais comprendre ce qui se passait. Je ne disposais également pas du moindre moyen de me renseigner.

On me raconta par la suite qu'un des spectateurs masculins avait été sélectionné par le marchand d'esclaves pour aller travailler dans sa mine. Cet homme entra dans une colère telle qu'il agrippa l'acteur par la tête et la retint fermement, refusant de lâcher prise pendant un quart d'heure au moins! Réagissait-il en tant que personnage fictif ou en tant que spectateur, je n'en sais trop rien, mais sa vigoureuse contre-attaque fit en sorte de rendre impossible la poursuite du spectacle pendant un bon bout de temps.

Je pense qu'il s'agit là de la dernière production où le groupe eut recours à cette façon de choisir des figurants dans le public. Par la suite, la participation du public se fit surtout sur une base volontaire, et il fut procédé de manière à ce que les acteurs et le public se retrouvent plus ou moins au même niveau, l'une et l'autre parties étant appelées à improviser et à prendre des risques.

Dans les années qui suivirent, soit vers la fin des années soixante-dix et quatre-vingt, la participation du public avait cessé d'être en vogue. Les groupes de théâtre libre dont la fondation était liée à la promotion de différents idéaux d'ordre politique — appui à la cause des travailleurs ou à la révolution socialiste — ou qui étaient tout simplement désireux de mettre le théâtre à la portée des «déshérités de la culture» étaient devenus tellement nombreux et tellement à court d'argent, qu'ils avaient commencé à se quereller entre eux à coups d'arguments de nature artistique. Les groupes, qui naguère se targuaient d'être des communautés démocratiques où tout le monde exerçait la même influence et procédait

collégialement à toutes les décisions et au partage des tâches créatives, procédaient maintenant ouvertement à l'élection des directeurs artistiques et à la spécialisation de toutes les fonctions au sein du groupe.

Le stratagème pour attirer l'attention, particulièrement pour les groupes passablement éloignés de Stockholm, la capitale et le centre incontesté du théâtre suédois, consistait à mettre sur pied de gigantesques productions. Les tournées de petits spectacles avec théâtre de poche avaient cessé d'être à la mode. Sans doute conservaient-elles encore la faveur d'une partie du public, mais ces spectacles arrivaient rarement à défrayer la chronique dans les journaux, un passage obligé, après tout, pour atteindre à la célébrité. Autre motif militant en faveur des grands spectacles installés à demeure: en prenant de l'âge, les membres des groupes commençaient à en avoir assez de vivre constamment dans leurs valises. Ils s'offrirent leurs propres tréteaux. Dès qu'ils cessèrent de courtiser le public, la «montagne» n'eut plus le choix que de devenir énorme pour attirer les foules.

Proteus tenta à une ou deux reprises de monter d'énormes productions pour un vaste public, joua sur une scène ordinaire, mais parvint rarement à faire impression tant sur les critiques que sur le public. Aussi ses membres poursuivirent-ils, année après année, de monter des productions pouvant prendre l'affiche presque n'importe où. La scénographie, l'éclairage et les costumes firent l'objet d'une plus grande attention, mais n'arrivèrent jamais à devenir une caractéristique marquante des productions. Un des signes distinctifs du groupe fut le port de masques qui, de par leur nature, commandaient une qualité spéciale de jeu, marquée au coin de la transparence sur le plan physique. Le recours aux masques dénotait un intérêt pour la *commedia dell'arte* et l'interprétation de pièces *post-commedia dell'arte* écrites par Gozzi, Goldoni, Marivaux et Saint-Vincent Millay. L'intérêt pour un jeu qui pouvait être compris presque sans saisir le sens des mots trouva une autre façon de se conforter dans une collaboration avec des enfants et des adultes intellectuellement déficients pour monter *Winnie-the-Pooh*. Le groupe peaufina son style de jeu en l'infléchissant vers ce qu'il nommait des «pièces élémentaires», tout indiquées pour un public d'enfants et d'adultes affligés de troubles mentaux.

Autre marque de commerce du groupe: les productions estivales de comédies classiques, en passe de devenir une tradition en de nombreux endroits en Suède. Ainsi que je l'ai déjà mentionné, elles étaient jouées à l'extérieur, dans des espaces ouverts, dans une sorte d'intimité spéciale et de liberté d'improvisation partagée avec le public. La facilité d'accès aux spectacles était un clin d'œil aux publics qui n'avaient jamais mis le pied dans un théâtre ordinaire. Même après que les acteurs eurent cessé d'inviter le public à monter sur la scène en cours de représentation, ils continuèrent à lui adresser la parole et à entretenir avec lui un contact très étroit. Ceci dans la mesure où le permettait la configuration des tréteaux. Car, à mesure qu'augmentait le degré de professionalisme, le besoin de jouer pour de plus grandes foules se fit de plus en plus évident. Les acheteurs désiraient en avoir le plus possible pour leur argent. Aussi arrivait-il souvent que les productions estivales soient jouées soit en rond, soit sur une scène dressée face au public.

Une production du genre fut *La Double Inconstance* de Marivaux. Elle fut jouée aussi bien au milieu qu'autour de l'auditoire, mais également sur les planches, à l'intérieur, en automne. Dans le premier cas, l'intimité avec les spectateurs était du genre bien établi, sans la participation active de ces derniers, toutefois. Mais lorsque la pièce, qui traite de manipulation amoureuse, approchait de la fin, des spectateurs se voyaient inviter par le directeur à monter sur la scène et à joindre les mains des interprètes qu'ils jugeaient aller ensemble. C'était une façon de conscientiser le public à ses propres réactions face aux conflits représentés sur scène. Il y avait un paquet de solutions au problème interprétées par les spectateurs. Et l'on pouvait entendre, de la part de personnes qui n'étaient pas montées sur scène, des grommellements ou des objections à l'encontre de suggestions présentées par quelqu'un d'autre. Ce dénouement était souvent passé en revue par les critiques qui, à l'occasion, ne se faisaient pas faute de mentionner le nom des gens qui avaient en fait osé s'ingérer dans le dénouement de la pièce. Quelques-uns d'entre eux se voyaient ménager des interviews avec les journaux locaux, comme ce fut le cas lors des représentations du *Talisman* au début des années soixante-dix. Ce genre de dénouement permettait aux acteurs d'obtenir du public d'intéressantes réponses. Ils en vinrent finalement à ne plus

faire autre chose que de jouer les marionnettes pour satisfaire aux désirs des spectateurs.

Un spectacle estival qui connut une grande popularité fut *Les Jumeaux de Venise* de Goldoni. Pour une large part, cette popularité tenait à l'interprétation de l'acteur vedette Olle Lind, qui fit en sorte de représenter les deux jumeaux en portant les mêmes vêtements tout le temps, mais de façon différente, et en utilisant un langage corporel et un discours contrastés. Il s'agissait d'une étude sur les différences de classes au sein d'une même famille.

Aucune forme extraordinaire de contact avec le public n'était prise en compte dans la mise en scène, si l'on excepte les passages s'adressant aux spectateurs, mais Olle Lind ne laissa jamais passer une occasion d'improviser un contact avec quelqu'un dans la salle. Un petit garçon criant après son père fut immédiatement «annexé» au monde fictif de la représentation. Ceci se passait en 1984, alors que la plupart des théâtres étaient revenus à la «normale», savoir les rapports distants entre acteurs et public qui prévalent encore aujourd'hui. Aussi le public ne fut-il pas long à réagir à ces improvisations. Les spectateurs savaient qu'ils vivaient l'expérience de quelque chose d'unique, quelque chose qui se produisait *hic et nunc*. Et dans les jumeaux de Bergame, ils pouvaient reconnaître des gens de leur propre coin de pays. Ceci faisait également l'objet d'enthousiastes comptes rendus dans les journaux. Une feuille prestigieuse traita de la production à quatre reprises, sous diverses formes journalistiques, toujours avec une pointe d'enthousiasme.

Peut-être était-ce un signe des temps que de voir le contact avec le public tenir presque uniquement aux prestations d'un seul acteur vedette. Ce n'était pas le groupe qui intervenait, c'était lui. Le public en général ne demandait pas mieux, mais une certaine irritation perçait dans les comptes rendus concernant l'aspect narcissique de son jeu de scène secondaire. Les improvisations avaient parfois une touche trop personnelle, sans rapport réel à l'intrigue de la pièce.

C'est une façon entièrement différente d'interagir avec le public qui prévalait dans nombre de différents programmes de sketches avec improvisations présentés

par le groupe à l'intention de publics spéciaux, particulièrement les gens du milieu hospitalier comme les médecins, infirmiers etc.

Cela commença avec des représentations ouvertes au public dans la ville qui servait au groupe de port d'attache, la ville universitaire de Lund. Il s'agissait d'une des nombreuses tentatives du groupe pour s'établir là où il se sentait vraiment un sens d'appartenance, dans une ville qui par tradition s'était montrée très réfractaire au théâtre. Du moins à un théâtre qui lui appartint en propre. On invitait les spectateurs à se joindre à des improvisations sur différents thèmes, préparés par le groupe. Il était parfois difficile d'amener les gens à participer, puisqu'ils n'étaient pas absolument nécessaires. Les improvisations pouvaient être menées tout aussi bien par les seuls acteurs. Mais le fait d'œuvrer avec des auditoires spéciaux dans des secteurs spécifiques amena les acteurs à affiner leurs outils: à défaut de participation de la part du public, l'improvisation ne pouvait pas se poursuivre. On s'inspirait quelque peu, bien sûr, du forum d'Augusto Boal, mais on ne procédait pas de la même manière. Dans la pratique selon Boal, l'histoire se poursuit jusqu'à sa (malheureuse) fin si le public ne l'interrompt pas pour infléchir le cours des événements; ici, elle tournait court tout simplement.

Un exemple: Quelqu'un dans une maison de repos a frappé un patient. Un acteur joue le rôle. Quelqu'un dans le public (composé de professionnels) peut-il venir lui parler? Bien sûr, il fallait beaucoup de bravoure pour monter sur la scène, non pas à cause de la difficulté d'interpréter un rôle, mais en raison de la difficulté à faire valoir sa propre compétence professionnelle. Encore qu'ici il y avait une sorte d'égalité puisque les deux parties agissaient l'une et l'autre en leur qualité de professionnels.

Un autre exemple. Quatre personnes (des acteurs) posent leur candidature à un poste. Un jury d'examen (acteurs et public) sélectionne l'un d'entre eux. Leur choix est discuté par le public.

Ces exemples illustrent une façon d'utiliser des moyens théâtraux dans de nouveaux environnements. Le public n'a ni participé à la pièce ni fait de

commentaires à son sujet, il a pris part à des improvisations d'une manière qui était claire d'entrée de jeu.

Ce genre de «théâtre» était en grande demande et le groupe travaillait beaucoup par le biais de ces sortes d'improvisations, sketches, discussions. Mais dans le «domaine du théâtre», pour reprendre les termes de Pierre Bourdieu, le domaine compétitif où l'on statuait sur ce qu'était le théâtre vrai, le théâtre «sérieux», ce genre de travail n'était pas tenu en haute estime. Il était aux antipodes des spectacles à grand déploiement pour auditoires monstres, qui faisaient la manchette des journaux de Stockholm.

Ainsi, l'intérêt soutenu dans la recherche de nouvelles avenues pour rejoindre le public a fait l'objet de perceptions différentes concernant la réputation du groupe et sa position dans le domaine du théâtre au fil des ans. Dans les débuts, il a été le fer de lance de l'avant-garde, représentant quelque chose de novateur et d'intéressant par opposition aux «théâtres institutionnels guindés» poursuivant leurs *peep-shows* dans les mêmes vieilles maisons de théâtre. Vers la fin, multipliant les tournées, rencontrant les publics sur leur propre terrain, il passa aux yeux des groupes de théâtres plus «sérieux» comme étant désormais passé de mode. On le tenait pour un théâtre «utile» par opposition au théâtre «artistique», ce qui donna lieu à de vifs débats quand la compétition devint plus rude.

Le médium, le message et les moyens

Je pense que l'incessant travail du Proteus/Mercurius sur l'interaction avec le public était basé sur l'intérêt qu'avait suscité l'idée de Brecht d'amener le public à penser par lui-même. La différence entre une représentation proposant un solide exposé depuis une avant-scène et une représentation où le public est laissé à mettre de l'ordre dans ses sentiments et ses pensées à la suite d'une expérience quelque peu déconcertante est comme la différence entre un brillant cours magistral et un séminaire où les participants se voient poser de vraies questions et doivent y réfléchir par eux-mêmes. Ce n'est pas tout le monde qui est friand de la dernière sorte d'expérience d'apprentissage évoquée plus haut.

C'est plus astreignant, plus déroutant, et on ne sait pas trop bien ce qu'on a appris, ou encore à quelle enseigne loge réellement la vérité. Le chef et directeur du groupe Ulf Gran, qui fut pendant plusieurs années professeur d'université en théâtre et en art dramatique était un professeur acquis aux idées socratiques. Il posait des questions aux élèves et il attendait leur réponse, et ce faisant, il les obligeait à penser par eux-mêmes. Lorsqu'il se posait une question à lui-même, il pouvait rester deux minutes à garder le silence avant de proposer une réponse. Mais il avait alors fait le tour de la question. Je peux en témoigner pour en avoir personnellement fait l'expérience.

En sa qualité de directeur, il travaillait plus ou moins de la même manière. C'est-à-dire que ses productions n'étaient jamais terminées. Elles avaient besoin du public, d'une manière ou de l'autre. Ce qui voulait dire prendre un risque. Faute de collaboration de la part du public, il y avait un vide dans l'interprétation. En principe, le directeur assistait à toutes les représentations et faisait des observations aux acteurs par la suite. Des répétitions surprises avaient également lieu continuellemnent. Les circonstances entourant la représentation prirent beaucoup d'importance. Mais le groupe ne fit jamais rien pour contrôler les circonstances jusque dans le moindre détail. Dans les années qui suivirent, bien sûr, le besoin se fit sentir de certaines sortes d'appareillage électrique, et ainsi de suite. Mais on ne faisait pas suivre tout le fourniment. Les sièges, par exemple, étaient fournis par les acheteurs, tandis que nombre d'autres groupes faisaient suivre leurs gradins. Et quand la scénographie ne couvrait pas l'aire de jeu, même pas à l'arrière, la «réalité» transparaissait. À travers les années, Ulf Gran, dans l'ensemble, demeura fidèle au *théâtre pauvre* de Grotowski[3]. Les effets visuels ne l'ont jamais réellement intéressé. Et c'est à cet égard qu'est survenu le changement le plus évident au théâtre. En 1995, on semble souvent attacher plus d'importance à l'éclairagiste qu'aux acteurs. On voit rarement aujourd'hui les projecteurs du théâtre de Brecht, ayant besoin de rendre tout

[3] Essai de Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, traitant de l'interaction acteur/auditoire, première publication en 1965, l'année même où fut fondé le groupe *Proteus*.

visible. Aujourd'hui, la scène est plongée dans l'obscurité ou dans le demi-jour. Gordon Craig l'a emporté sur Bertolt Brecht. Pour le moment.

La formation du groupe, bien sûr, a varié avec les époques. Au cours des cinq premières années, il ne fut tenu aucune séance de formation régulière, en dehors des répétitions. Mais dès les débuts, les acteurs prirent des leçons de danse et de chant. Ulf Gran s'inspira beaucoup d'une couple de rencontres qu'il eut au Danemark avec Jerzy Grotowski[4], vers la fin des années 1960, et il démarra des séances d'improvisation et de formation avec le groupe tous les dimanches (la journée entière). La formation était physique, à la Grotovski, et l'objectif avait nom courage. Aucune formation physique n'était entreprise sans s'accompagner de quelque autre but, d'ordre psychologique. Les acteurs étaient entraînés à faire face aux obstacles. Il n'y avait pas de premier contact en douceur avec le groupe, pas d'exercices de relaxation de groupe. On devait monter sur le «plateau» et improviser. Les autres tenaient parfois le rôle d'un auditoire négatif, et l'un d'eux devait essayer de les rejoindre d'une manière ou de l'autre. Il n'y avait rien de «sacré» au sujet des séances de formation — les acteurs devaient apprendre à faire face à toutes sortes de dérangements, se préparer à jouer sur fond de vrombissement d'avion ou entassés dans un couloir de prison, dans un constant va-et-vient de prisonniers. Il s'agit là d'habiletés que tous les acteurs jouant à l'extérieur ont dû acquérir à travers les âges, sans égard aux modifications survenues dans la nature de ces dérangements entre temps. Et le public bien élevé du théâtre suédois du XX^{e} siècle n'est somme toute qu'une parenthèse dans l'histoire du théâtre.

Il y avait également beaucoup d'exercices à partir de textes. (Dans les années soixante et soixante-dix, c'était quelque chose de plutôt inhabituel dans un groupe de théâtre libre suédois. Nombre d'autres groupes improvisaient leurs propres pièces et n'avaient pas à se colleter avec un texte «étranger»). Chacun apprenait un bout de texte par cœur et se voyait ultérieurement enjoindre de l'utiliser de diverses manières, comme s'il s'agissait d'une recette, d'une déclaration

[4] Grotowski, invité par Eugenio Barba, tint des séminaires au *Odin Teatret*.

d'amour, et que sais-je encore. C'était là un moyen d'apprendre à improviser la signification sans changer réellement le texte. Cette habileté était utilisée dans les programmes scolaires, où les acteurs avaient préparé une courte scène tirée d'une pièce. Les élèves avaient étudié la même pièce avec leur professeur. Rencontrant les acteurs, ils pouvaient souhaiter voir diverses manières de jouer la scène, apprenant de cette façon quelque chose du rapport entre un texte et son interprétation. Dans les meilleures interprétations de Proteus/Mercurius, les acteurs se prêtaient réellement l'oreille les uns aux autres, prêts à saisir toute nouvelle signification ou nuance dans les passages, tout en demeurant attentifs aux réactions du public.

Les improvisations visaient à approfondir la compréhension des pièces présentées, parfois à la manière des scènes de figurants de Brecht, où il met à l'avant-plan la base essentielle des relations humaines[5]. Les méthodes d'improvisation de Viola Spolin servaient aussi comme outils de formation des acteurs: concentration, coopération, la clarification des rapports, etc. Son système d'évaluation ne portant pas de jugement était une façon de laisser entière liberté à l'acteur. Elle ne demandait pas si c'était bon ou mauvais, mais si le problème était résolu ou non[6].

Les séances de formation en dehors des répétitions se firent plus rares lorsque le groupe en vint à réunir presque uniquement des professionnels à temps plein. La formation régulière fit place à des cours intermittents, sous la direction de professeurs invités, souvent d'anciens membres du groupe revenant avec un nouveau bagage de connaissances. Les séances d'improvisation se tenaient maintenant devant ou de concert avec un public (payant). Bien sûr, ces improvisations étaient préparées par les acteurs, mais le développement intervenait en étroite interaction avec le public. Dans des situations idéales, les

---

[5] Le groupe avait un programme Brecht, où les scènes de *Roméo et Juliette* étaient jouées concurremment avec des scènes de Brecht, dans lesquelles Roméo et Juliette interagissaient avec leurs domestiques respectifs.

[6] Tel que décrit dans *Improvisation for the Theatre*, Northwestern University Press, 1963.

représentations se traduisaient en expériences d'apprentissage pour toutes les personnes en cause.

Le groupe et ses méthodes évoluèrent au même rythme que le théâtre en général. Dans les années quatre-vingt — comme aujourd'hui — le théâtre n'était plus l'important moyen d'expression artistique qu'il avait été dans les années soixante et soixante-dix, alors que les productions théâtrales occupaient une part considérable du dialogue public. Le théâtre était le moyen d'expression des rébellions et des styles de vie alternatifs de ces décennies. Ceci a changé. La société a évolué. Les vieux groupes de théâtre étaient en mutation et moribonds, et le contexte n'était plus tellement favorable à l'éclosion de nouveaux groupes.

Mais il arrive encore de temps à autre que soient menées des expériences en matière d'interaction avec le public. Ma plus mémorable expérience théâtrale des dernières années est une visite de Volksbühne de Frank Castorf, de Berlin, avec une production de *La Dame de la mer* d'Ibsen[7]. On put y voir un autre exemple du théâtre du directeur allemand, mais vers la fin, la représentation devint une interminable et — à mon sens — significative provocation du public. Après une représentation étalée sur quatre heures, en langue allemande — le texte était donné en suédois sur un téléscripteur — l'acteur jouant le rôle du professeur, Arnholm, commença à faire une proposition à l'une des jeunes filles nommée Bolette. Il avait appris ce discours en suédois. Il parla avec une extrême lenteur, faisant de longues pauses après chaque mot. Au bout d'un certain temps, des spectateurs se mirent à lui souffler les mots. Ce qui l'incita à parler encore plus lentement, ou à entamer avec un spectateur qui l'interrompait une conversation, dictionnaire à la main. La tension montait dans le public. Quelques personnes dirent en élevant la voix: «Je ne peux supporter ça», mais restèrent sur place. D'autres partirent, quelques-uns en furie, d'autres de façon amicale, alléguant qu'ils avaient un autobus à prendre ou leur *baby-sitter* à relayer. L'acteur quitta

[7] Elle fut jouée au Théâtre de la ville de Stockholm les 16 et 17 décembre 1994. Les comptes rendus rédigés à la suite de la première représentation n'étaient pas favorables. J'ai assisté à la première représentation.

l'endroit où il se tenait sur scène, marcha vers eux et leur fit un au revoir alors qu'ils défilaient vers la sortie. Je me sentis à la fois impatiente et transportée de joie, même si je tombais de fatigue après une pénible journée de travail. «Arrêtez ça, c'est assommant!», cria un spectateur. Et l'acteur, plus lentement que jamais, lui rétorqua: «C'est — votre — problème. — J'ai — un — tas — de —». À ce moment, je me levai et criai: «Intermission», et il ne s'agissait pas du tout d'un acte extraordinaire dans les circonstances. Un bon bout de temps plus tard, l'acteur dit à son tour: «Intermission».

Était-ce une coïncidence, toujours est-il que tout au long de la dernière demi-heure, le téléscripteur afficha le fin d'une phrase: *«eget ansvar»*, qui signifie «votre propre responsabilité». Cette version de *La Dame de la mer* parlait d'assumer la responsabilité de votre propre vie, et elle nous était si clairement explicitée dans la provocation finale des membres de l'auditoire. C'est à nous-mêmes qu'il incombait de décider si nous voulions rester ou non. Le tumulte régnait dans le public, qui était réellement partagé. Une telle chose ne se produit pas souvent. Quand tout fut terminé, je quittai le théâtre en poussant des cris de joie!

(Traduction: Jean-Guy Laurin)

Serge Ouaknine

Les anticorps de l'acteur

> Nous sommes prisonniers du temps, nous le sommes tous, et la connaissance elle même l'est aussi.
>
> **Hermann Broch**, *La Mort de Virgile*

La culture occidentale a distingué les mots des choses. Elle les a opposés si radicalement que la parole advient comme une antinomie du corps, un logos détaché d'un corpus. Pourtant, on le sait, poésie, arts et sciences ne cessent d'unifier le champs sémantique du savoir, et de rappeler que toute connaissance est indexée par les outils, la présence et l'état de son observateur. Dans la culture alphabétisée, la parole identifiée à la raison a tant heurté la matérialité du corps que tout le système éducationnel s'y reflète encore. Cette radicalité philosophique que les arts et les sciences contemporains s'efforcent de démonter a laissé des traces dans la formation de l'acteur, dans les différents systèmes, dans les méthodes qui depuis un siècle ne cessent d'agiter le monde occidental.

1. L'art et l'apparence

La formation de l'acteur est piégée tant que la pédagogie de l'interprétation des textes est orientée vers les accumulations de savoir-faire, tant que l'acteur est conçu comme un producteur d'effets qui s'apprennent. Les institutions de formation de l'acteur s'entendent pour transmettre, conjointement à des apprentissages techniques dits «de base», une certaine approche réaliste des textes. Elles prennent pour acquis que c'est là l'essentiel: apprendre à imiter le réel et dire les textes «comme dans la vie». Nombreux sont les pédagogues qui

s'arrêteront là et se satisferont de ce qui ressemble à une expression «psychologiquement» juste et formellement ressemblante.

Malheureusement, dans la plupart des cas, il s'agira d'une simulation d'émotions associée à un art de la mise en place... Certains travailleront les entrées et les sorties, la manière de s'asseoir ou de marcher; ils baliseront l'occupation de l'espace pour se préoccuper essentiellement de diction et de projection de la voix, avec «quelques déplacements»... En fait, les mots sont pour eux la matrice du sens et hors d'eux les autres paradigmes du discours scénique seront remplis par le décor, les éclairages et parfois quelques musiques. L'objectif de l'acteur, dans un tel projet est de combler un vide, un espace en attente de la situation, de remplir un lieu déjà occupé par la préexistence des mots, le temps de l'apparition et de la disparition des corps qui en seront les véhicules costumés.

La vérité, dans ce contexte, celle du «personnage», consiste à construire une forme apparente à celle sous-entendue par les textes, une grammaire gestuelle restreinte à la notion d'image parlante, plus ou moins cohérente, plus ou moins mimétique du réel. À l'intérieur de cette limite, créer une mise en scène, consiste à trouver une bonne idée, une bonne atmosphère, des tons de voix «convaincants», associés à la cérémonie spatiale des accessoires et autres effets scéniques... Ce type de représentation, de Stanislavski à Grotowski, on l'aura appelé le «théâtre des cadavres»...

Cette caricature est hélas, encore très largement répandue, et les jeunes acteurs eux-mêmes sont victimes de cette pensée ambiante. Tout ce qui échappe à la construction réaliste les déstabilise, leur retire le désir qu'ils ont de s'identifier vite, à l'intention d'un public dont la fonction anonyme est de réfléchir leur propre opération mimétique. On peut dire que, depuis bientôt un siècle, toutes les révolutions au théâtre ont consisté à heurter, détourner, subvertir, inverser, distordre, fragmenter cette opération «évidente». Les grands innovateurs sont ceux qui auront réussi à contrarier cette tentation «naturelle» pour la mimésis.

2. État des révolutions scéniques

Ainsi «le juste et le vrai» seront le fruit de trahisons et de travestissements.. Former des acteurs autres ira de pair avec l'élaboration d'une vérité différente dans le transport des mots et d'une activité décontextualisante des attendus de la parole, puisque innover, signifie opérer une fracture dans le réalisme premier du paraître et de son dire.

Le passage à la métaphore se fera d'abord par un travail du corps, pour qu'il accède, justement, à l'imaginaire alternatif de signes plus autonomes et moins redondants. La métaphore, dans le discours de la présence, sera le fruit d'essais et d'erreurs, de *work in progress* qui sont les données cardinales du théâtre expérimental. Ces processus ne sont donc pas des procédés mais une ouverture des acteurs à construire des images déviantes par rapport à la situation proposée, actions tangentes reliées au contexte par une autre forme de logique, comme si la ligne déviante ne tenait à son cercle que par l'ellipse du rêve, celle de l'inconscient. Ainsi, improviser nourrira des situations surréelles, déphasées souvent des implications premières du texte, mais inspirées de lui.

Acteurs et metteurs en scène, scénographes aussi, veilleront à des métamorphoses, à la mise en place de relations de type ryzomatique, liées par des passerelles qui voient dans l'augmentation des distances une manière de mettre en relief des points de contact, fondés sur la logique du rêve, à rapprocher tous les inconciliables du désir, à transgresser les certitudes d'antan.. Les mots et les choses prendront d'immenses détours. Le décalage entre le mot et la chose que la culture a rationnalisé est mis en défaut par l'inversion de cette rationalité. À la linéarité s'oppose la globalité. À la coupure sémantique, l'usage créatif du fragment.

C'est là, sans doute, le plus tangible intérêt des théâtres modernes et contemporains. Les nouveaux discours scéniques joueront sur la multiplicité des lieux, la simultanéité des actions, le décalage des signifiances. Tantôt par la voix, tantôt par le geste, par l'art des ruptures de jeu, à vue du public. De Samuel Beckett et Eugène Ionesco jusqu'à Yukio Mishima, Heiner Müller et René-Daniel

Dubois, une dynamique analogue aux innovations de la mise en scène prévaut dans l'écriture dramatique, puisque le montage des idées et des situations, la continuité séquentielle des actions toute entière prend sens par le principe des associations, des bifurcations, des retours sur soi et des lignes de fuites. Le mot comme la chose, la pensée comme l'action n'ont qu'une valeur de signe, intelligible seulement dans la mosaïque à étages du contexte.

Une hétérogénéité de ressources s'empare des lieux, d'où cet engouement pour des séquences quasi chorégraphiques à l'intérieur d'une partition de jeu, d'où l'hétéroclisme d'amplifications ou de mises en abyme des actes vivants, par des médiatisations audiovisuelles. Hier, nous avions droit aux monologues et aux dialogues, désormais, la forme concertante l'emporte (est-ce un nouveau romantisme?): les actions solitaires ont en arrière-plan un groupe de témoins anonymes où encore les autres acteurs prenant d'autres parcours, ces jeux de solitudes et de masses s'annulent, dans un même effet de décor, de toile de fond à saveur humaine...

Exactement comme la musique électroacoustique aura commencé par créer de nouvelles explorations de timbres, à explorer des séries sonores par distorsion de bruits qui seront ensuite synthétisés, accumulés sous forme de banque de sons, et qui viendront alimenter une construction sérielle, répétitive parfois aléatoire, la structure temporelle des discours scéniques fonctionne par des effets analogiques de distorsion des comportements et des rythmes de jeu. Sans objectif narratif, mais davantage pour souligner une forme de lecture objective, quasi scientifique, les lenteurs wilsoniennes, les transes frénétiques grotowskiennes sont des prétextes à briser la ligne des actions «naturelles». Elles échappent à la linéarité alphabétique de la lecture, à la successivité anecdotique des phonèmes.

La scène est une anti-littérature. Une écriture de la chute et du foisonnement, où les mots sont délégitimisés à l'état de chose. Dire, désigne une fonction d'objet qui ne désigne plus l'être. Il s'agit donc en tout lieu d'un passage à l'abstraction. À l'égal des signes dans une peinture non figurative, les acteurs auront à se distribuer de manière non illustrative. C'est donc la notion de narrativité qui est en jeu dans ces nouvelles pratiques du corps et de la voix.

3. Crise de l'acteur et fonction des anticorps

Il était donc logique que les innovations des metteurs en scène aillent de pair avec de nouvelles méthodes de formation de l'acteur. À écouter les maîtres, chaque projet de mise en scène provoque des apprentissages différents. Ceci confirme une tension et explique ces conflits latents et qui surgissent avec violence dans chacune de ces démarches. Car les interprètes n'ont pas perdu leur désir de mimésis, alors qu'ils sont assujettis au passage de discours anciens où ils «étaient» quelqu'un, à des discours inconnus où ils cessent d'être, pour devenir quelque chose. Cette réification de l'être dans un avoir stigmatise le passage du mot au corps.

Sur les chemins de la création d'un spectacle, des crises dont le théâtre parle peu surgissent entre acteurs et metteurs en scène. Au-delà des conflits de personnalités, le malaise est profond. C'est qu'il existe un décalage profond entre les techniques apprises au cours de la formation d'un acteur et les discours scéniques dans lesquels il sera impliqué. Il explose toujours à propos de la méthode de travail ou sur le fonctionnement du rôle à tenir, au carrefour de ce qui relève de la voix (pour les acteurs, le vrai travail du sens est associé au texte) face à ce qui met en péril leur propre représentation (pour les acteurs, le travail du corps est identifié aux paradigmes secondaires de la mise en place, alors que celui de la voix est incontournable dans la construction du personnage).

La mise en jeu du corps «appartient» au discours du metteur en scène (faiseur d'espaces), tandis que les acteurs se réservent, pour leur propre besoin de légitimité, le territoire des mots qu'il faut dire avec des ancrages personnels pour que *tienne* le personnage.

La mise en jeu du corps, tout le théâtre moderne nous le montre, ne suit pas nécessairement ce besoin de cohérence intérieure et de signification pour soi des actions parlées. La dispersion, la fragmentation de l'être s'accommode mal d'un simple montage de signes. L'idée de personnage a la peau dure.

Face à ces tensions et pour répondre à une certaine confusion au niveau des techniques de jeu véhiculées par les institutions, conscient aussi de ces conflits propres aux chemins de la création, des dilemmes que vivent les acteurs, devant ce qui relève du corps objet et du corps imaginaire, devant ces récurrentes antinomies entre techniques vocales et techniques gestuelles, nous avons élaboré des exercices, au fil des années, pour résoudre ces conflits, les prévenir, préparer les acteurs à «faire le saut» entre technique et imaginaire. Ces exercices sont aussi des règles de jeu et de comportement, des attitudes d'esprits et des stratégies d'action. La pratique nous a montré que le concept et la chose sont au théâtre des conjoints unis par les liens du corps et du sens. Une pratique est toujours grosse d'une métaphysique.

Nous appellerons *anticorps*, ce travail qui, en amont précède le corps et en aval se sert de lui, pour lui faire dire autre chose que ce qu'il est. Pour opérer cette transition entre les paradigmes apparents du discours scénique et ces «dedans invisibles» que les acteurs appellent «ancrages».

Tout travail du corps déclenche une résistance, celle des réseaux émotionnels du «corps ancien», car la mémoire est à l'œuvre dans tout travail d'interprétation. La mémoire n'est féconde que si elle passe du souvenir à sa propre métamorphose. On ne traite pas le corps mais ce qu'il devient, ce qu'il n'est pas encore justement. L'anticorps, c'est le corps et son futur inconnu. Quand «cela» est là nous témoignons d'un phénomène que nous appelons la présence. Avoir de la présence ne relève pas seulement d'un tempérament inné, mais d'un entraînement spécifique. L'être se développe, il se *trans*-forme, le «*sous*-venir» advient à autre chose, par les jeux de la forme.

Vu du dehors, l'anticorps est tout ce qui aide à mentir de manière crédible. Vu du dedans, il est ce qui force la résistance à la coupure, à la distance, à la paresse, au non travail qui fait qu'un acteur trop détendu ne tarde pas à s'affaisser, qu'un acteur qui ne fonctionne que par des justifications intellectuelles ou psychologiques ne tarde pas à faire semblant.

Ainsi on ne travaille jamais vraiment un corps mais son imaginaire. Technique et sens ne se distinguent pas. La coupure, propre à l'Occident, dont nous parlions en introduction se dissout, se résout par une pratique de l'anticorps.

Tout comme autrefois on exigeait, comme prérequis au métier, une bonne articulation vocale, les anticorps devraient être les outils d'une meilleure articulation de l'être et du corps, un lien dans la crédibilité globale des signes, les clés de leur lisibilité. Si les anticorps, en tant que *training* de jeu ouvrent des processus de créations, ultimement, ils visent aussi une forme.

Les anticorps sont à la fois des règles de jeu et des aptitudes. Ils ne sont pas une suite de procédés. Pour aller plus avant dans la compréhension du métier d'acteur, en Occident, il nous faudra aller encore plus en détail, par des exemples empruntés aux maîtres, pour décoder les origines des ces tensions et conflits et pratiques empruntées pour les résoudre. L'anticorps permet le dépassement du divorce entre les mots et les choses. Il est donc une opération mentale et charnelle, un faire et un entendement incorporé. L'anticorps porte donc virtuellement des formes, sans pour autant être une recette formelle. Il fait le pont entre deux disjonctions.

4. Anticorps et réalité apparente

Il est clair, que le théâtre n'imite pas tout à fait la vie. L'anticorps ne s'oppose pas au réalisme du jeu, il est davantage un naturalisme exacerbé, une surnature de la présence pour donner à la scène sa crédibilité mystérieuse. Le jeu d'un acteur créateur est *toujours* plus rapide ou un peu plus lent que ce qui se ferait dans la vie. La vitesse est ainsi une forme d'anticorps. Peu d'acteur sont conscients de cela. La décélération ou l'accélération, toutefois, ne fonctionnent que si elles ne sont pas strictement techniques, mais nourries d'un ancrage de jeu qui appartient à l'artiste. Une image mentale, un «si magique» comme dirait Stanislavski.

Un changement de vitesse de la voix associé à sa descente vers un registre plus grave ou une montée beaucoup plus aiguë va émouvoir vraiment ou déclencher le rire. La démesure du décalage vocal jointe au changement de vitesse déclenche des résonances inconnues, plus *authentiques*. Ce n'est pas l'effet (en tant que technique) qui *sonne* juste mais ce qui l'a éveillé pour naître: une tension interne, un léger déséquilibre chez l'acteur. Ici, l'anticorps ne se limite pas au tempo du débit verbal, mais au passage organique de ce changement de rythme, par un déplacement dans le corps des résonances de la voix. En tant que stratégie, l'anticorps est ce qui mentalement, intentionnellement, s'oppose au corps et vient le rejoindre. Ce déplacement va à l'encontre du corps naturel, du corps premier, il est *anti*-corps, car il a besoin du corps pour s'opposer à lui, il est à la fois en liaison et distendu. Hors du corps, il résiste à sa pesanteur en le prenant par défaut, à contre-courant de la pensée qui voudrait «trouver» sans lui, sans en provoquer les mouvements, sans en éveiller les impulsions. Le paradoxe veut que cette opposition paradoxale donne à la voix un timbre plus «logique» et qui sonnera vrai. Quand cela arrive, la première fois, l'interprète ressent un certain vide dont il s'effraie. Ce vide est ce qui est au-dessus et au-dessous du pont tendu par l'action de l'anticorps.

L'anticorps vise la conjonction rendue possible de l'écart entre l'intention et l'action effective. Il faut, en quelque sorte, un certain lâcher-prise de l'être pour une véritable emprise du corps, un certain lâcher-prise du corps pour que le risque accéléré de l'être vienne rencontrer dans la voix sa voie naturelle.... C'est le naturel «paresseux» qui empêchait l'intention de trouver sa forme.. L'anticorps est donc un travail dont il est difficile de cerner les limites, mais dont on peut seulement indiquer la trajectoire.

Exactement, comme l'archer se confond à sa cible en désirant la rejoindre de sa flèche, mais en s'abandonnant aussi à elle, dans la détente du corps. C'est toute la différence entre l'objet désiré et l'être aimé: entre la compulsion passionnée qui souffre du manque et la distance attentive dont la caresse devient possible.

Dedans et dehors disparaissent, comme un clair de lune qui nous donnerait et la sensation de la nuit et l'oubli de nous-mêmes qui l'admirons. C'est en fait cela la véritable mimésis. Elle passe par un travail de détour et d'oubli, par une attention qui pour être là doit aussi s'abstraire.

Le naturel n'advient donc pas d'une imitation par les extérieurs de la forme mais par cette intériorité du dehors qui trouve son dedans.

La cible est au corps ce qu'est la flèche à l'intention, ce que la tension des muscles est à l'anticorps. Ce moment apparaît comme la justesse du destin, comme une providence miraculeuse, comme l'aveu authentique du personnage «donné à voir», selon le mot d'Éluard.

La tension de la pulsion vocale, du haut vers le bas, en ralentissant, va permettre une appropriation d'une voix hors du cliché, plus ventrale, plus souterraine, plus trouble sexuellement, plus proche d'une confession, d'un désir longtemps retenu, d'un aveu qu'on ne peut plus différer. Cet anticorps ici aura fait la jonction entre la voix et son corps, entre l'organicité de cette «nouvelle voix» et des émotions inconnues qui lui sont attachées. Une conjonction soudain heureuse. Une disjonction fonctionnelle à la conjugaison des signes, des contacts et intentions.

Un metteur en scène (ou un instructeur «efficace») ne se contentera pas d'un simple changement de rythme. Il se doit à la lecture et à l'écriture simultanée de l'être, unique et particulier, de l'interprétant. Comme dans une relation psychanalytique, l'«être là» actif de l'observateur est la condition créative de l'observé. L'écoutant et l'écouté. L'anticorps est pour l'acteur une lecture et une écriture en même temps. Travail qui se déplacera ensuite vers le public.

L'anticorps est donc cette particule qui s'agite et reste immobile à l'intérieur du mouvement. Certains ne verront que le mouvement du corps, quand on sait que le corps est bougé, il ne se meut pas. Quand on sait que la parole s'agite aussi dans le silence.

5. Les paradoxes de l'anticorps

Le sens est donc un miracle advenant. Il n'est jamais donné. Le sens revient de loin. La combinaison consciente de l'impulsion intime et le choix maîtrisé d'un tempo de jeu, paradoxal, différent, sont un anticorps, car soudain il font apparaître le corps de l'actant comme pris d'une sainte folie ou en proie à une méditation inexplicable.

Le secret, le charisme de certains acteurs, souvent tient à cela: savoir résister à la pente naturelle des rythmes «paresseux» du corps pour autre chose qui ne dénature pas le vrai mais le colore autrement.

Un autre anticorps serait, par exemple, cet effet de jeu qui est classique dans la formation des acteurs chinois et qui consiste à agrandir le sentiment de la hauteur ou de la largeur d'un geste par une légère mise en tension du corps. Mais contracter le corps n'est pas un anticorps. Il faut encore un effort de l'imaginaire pour donner l'effet d'avoir comme une tête au-dessus de sa vraie tête: se tenir droit, ou légèrement penché, s'asseoir, comme si on avait une bouche au-dessus du front. Agir ainsi métamorphose le maintien «naturel» de l'acteur. La nuque se redresse légèrement. De plus, le rehaussement organique de la taille associé et une cambrure des reins ou à un léger déplacement de côté de l'axe de la colonne vertébrale donnera une crédibilité à toute action subséquente, dynamisera la lecture visuelle de la présence. L'anticorps perturbe la symétrie et la pesanteur. Il est une résistance à l'inertie et au tassement.

Un monologue ne souffre pas une simple articulation mécanique des mots. Si le désir est par, exemple, de vouloir «suspendre le temps», de donner le sentiment d'une attente infinie, d'une espérance, la formulation d'un vœu, d'un projet au-delà de tout... la répétitivité des syllabes est insuffisante (fut-elle soutenue d'une imagination juste). Si certaines ruptures de la voix, certains changements de timbre, d'octave, de registre, si un accent ne viennent rompre la profonde monotonie du parlé monologique, lentement le signifié des mots prendra le dessus et l'acteur se réfugiera derrière l'*intelligence* de ce qu'il dit et qu'il confondra avec un travail créateur qu'il n'aura pas accompli.

Un simple silence dans le phrasé vient ponctuer le mobile du personnage. Un simple changement de direction du regard souligne autrement les mots. Ce travail n'est pas naturel pour un acteur, il est à développer au cours de ses explorations. L'anticorps ici consiste en l'art des ruptures et des amplitudes. La rupture dans un geste, son inachèvement soutenu, la suspension d'un son souligne ou met en dérision les intentions de la parole bien plus que toute savante analyse psychologique ou analyse de situation.

Amplitude et rupture contrôlée sont deux anticorps majeurs dans l'art d'interpréter. Mais si l'amplitude n'est pas la simple exagération, la rupture n'est pas la simple coupure.

L'amplitude n'est pas non plus une distorsion ou une enflure:

1. L'amplitude c'est tout le corps + ce «geste là»
2. L'amplitude c'est vers l'avant, vers le futur
3. L'amplitude c'est vers l'arrière, dans la mémoire
4. L'amplitude c'est tirer au-dessus de soi par la verticalité du destin
5. L'amplitude c'est pousser sous les pieds le poids du destin
6. Mais l'amplitude c'est une dualité audible et/ou visible entre deux directions
7. Dans l'amplitude il y a une économie et une simplification.

Quant aux ruptures de jeu, elles sont la garantie la plus fiable pour découvrir le sens d'une continuité, le fil tendu des micro-actions qui relie les signes entre eux. La rupture est un anticorps cardinal. Le fondement premier de toute construction de partition de jeu. La base de tout enseignement.

1. La «rupture» se fait par un détail du corps, du rythme global, des hauteurs de la voix et du changement de motivation et/ou de partenaire ou de tout contact
2. La rupture est la clé de tout jeu d'acteur *intéressant*
3. La rupture est le moteur de toute variation, nuance, modification,
4. La rupture est la dynamique de l'action dramatique

5. La recherche et provocation des ruptures dans le jeu participe de la découverte du personnage
6. La rupture n'est pas toujours donnée par le texte: elle s'expérimente puis se choisit après essais et erreurs... bien ancrées
7. Rupture abrupte par changement clair de motivation
8. Rupture lente par changement «à vue» de la métamorphose
9. Rupture marquée par un silence dont on détermine la place et la durée
10. Par la précision des ruptures se comprend toute continuité, se dessine toute authenticité.

Tout ce travail est donné comme plus grand > ou comme plus petit < que soi. Un/une interprète ne joue jamais à sa propre taille (la vérité est une démesure).

Le troisième anticorps majeur aura déjà été souligné par Grotowski et Barba qui l'auront décalqué des techniques de jeu asiatique. Il s'agit de la tension paradoxale à l'intérieur du corps, ou encore de la double nature d'une intention, de la double épaisseur d'une émotion. On ne joue pas la tristesse mais une tension entre la joie qui donne de l'élan au corps simultanément tenu par une retenue qui la jette dans le passé. Il ne s'agit pas d'une réflexion intérieure, d'une pensée, mais d'une réelle et visible modification des aplombs du corps. La tristesse advient du hiatus de deux actions opposées.

De même que Zéami faisait remarquer que l'on ne joue pas un vieux mais le rétrécissement de sa jeunesse, la présence de cette lumière de la jeunesse dans le tassement du corps.

De la science de ces contrastes, de ces tensions ou de ces harmonies dissonantes, l'acteur quitte la banalité pour gagner la crédibilité et l'intérêt. La conjonction des contraires ne se fait pas sans une rupture intérieure, sans simultanément constater un jeu de tensions opposées. Des lieux du corps il se produit un anticorps par la netteté de l'amplitude et des ruptures internes qui animent les tensions.

1. La rupture se marque par l'accentuation d'une dissymétrie déjà là
2. Le déséquilibre est la source du mouvement créateur, la source de sa puissance, de sa force, de son amplitude représentative
3. La dissymétrie (fut-elle presque invisible) est la marque de l'authenticité: sa présence efficiente et «corporelle»
4. La présence est une *double tension* qui habite un être dans son corps
5. La présence passe par un projet, un désir, une double intention claire ou discrète
6. La présence se modifie par les ruptures, par-delà le charisme «naturel»
7. La présence est une double attention: de soi vers le monde et du monde vers soi.

Le danger de la pratique de l'anticorps est de devenir un réservoir de recettes, un nouvel académisme des gestes et des effets de voix, exactement comme Sarah Bernhardt, au XIX[e] siècle, savait susciter des applaudissements, par un effet lascif du corps au bord de la coulisse pour furtivement y «disparaître», ou encore savait-elle poser le revers de sa main sur son front pour accentuer la peine, la douleur, soutien gestuel d'un soupir, d'une agonie... Elle avait le sens des ruptures, des amplitudes; moins, peut-être, celui des tensions paradoxales.. Mais tout cela était conditionné dans la perspective séduisante du cliché. Pour nous, il s'agira davantage de travailler ces lois, mais pour supporter une innovation «révolutionnaire», pour sortir le connu de ses références.

Les anticorps ne sont donc pas un simulacre ni un mode d'emploi. Au contraire, ils supportent l'art de souligner tout en demeurant habités, ils tracent la légitimité de l'identité des personnages par la matérialité des éléments constitutifs de leurs «artifices». Les anticorps sont une construction. Des agents modérateurs, filtreurs, canalisateurs et amplificateurs. Ils acheminent la théâtralité par laquelle la réalité se travestit en fiction, afin de nommer autrement la réalité première. C'est donc la force révolutionnaire de la forme qui ainsi inverse la convention.

Si l'acteur a pour vocation de poser par sa présence non l'identité de son corps mais des intentions, les anticorps sont le véhicule d'un savoir mutable,

au-delà du paraître premier de soi. Les anticorps sont un travail qui agit en retour sur l'être. En eux opèrent les «secrets» du théâtre, ses lois permanentes. Les anticorps ne changent pas, ils permettent ce qui ne cesse de se réinventer... Dans la marge des textes et des pratiques.

Nous appelons donc «anticorps de l'acteur» ces clés paradoxales, ces lois rigoureuses, ces métaphores mystérieuses qui d'une expérience à l'autre prennent corps et paroles et constituent les clés d'un acteur à la fois interprète et créateur, en permanente mutation. Discipliné par les anticorps, l'acteur, semble être la fidèle à son texte et pourtant il profère un texte différent et qui vient de lui, qui lui appartient de manière unique, fait de ces notes de jeu, ces «instants inventés» et non inscrits toujours dans les mots; comme l'aveu d'un destin qui vient chevaucher la parole, la mettre en valeur et la détourner de son sens. Au théâtre, malgré un préjugé tenace, il ne s'agit pas tant de la personnalité première, du charisme de l'actant, mais bien de la construction d'un discours de signes, face auquel les mots sont fort imprécis pour parler du fonctionnement secret de la scène. Un jeu qui doit établir sa convention, par-delà les clichés des premiers «paraître» que nous inspire la langue.

Les anticorps fictionnalisent le dire par un rapport de contiguïté et de distance, d'intimité rendue publique. Les anticorps voilent, travestissent la mimésis, ils médiatisent les textes d'un sens allégorique soutenu par des édifications du corps, des images évocatrices et non représentatives au premier degré. Et bien que le *théatron* nous rappelle à ce qui est vu, le Voir exclut cette tentation naïve de vouloir rejoindre la vie. Sans doute la vie urbaine, la vie télévisuelle, entretiennent des images banalisées du corps, sans amplitude, des voix sans écho. Ces refoulements du corps et de la voix, ces disjonctions de la chose et du mot interpellent, précisément, un éveil par-delà la perte, une discipline par-delà la réification de la présence vivante à ses virtualités technologiques. Le théâtre nous rappelle à des gestes et des voix à la fois plus primitifs et plus savants.

Et donc, au plus fort moment où il croit se saisir «tel quel», l'acteur créateur se projette comme artifice. Un artifice plus vrai que la simple nature. Diderot aurait rêvé des anticorps pour résoudre ses fameux paradoxes du comédien.

Mais, si pour lui les paradoxes cachent un mensonge foncier, une insincérité, pour nous, les anticorps de l'acteur sont des potentiels d'avenir, de sens en devenir et non des états d'arrêt.

Cara Gargano

Le regard autoréflexif du comédien.
Dédoublement et redoublement dans le spectacle solo

Le monde du théâtre a vu, pendant la décennie passée, un comédien qui est devenu hyperconscient de sa position-pivot instable, et qui ressent une tension à l'intérieur de lui-même et entre ses rôles multiples de comédien célèbre, d'acteur, de personnage du texte dramatique, de personnage incarné. Il est devenu à la fois acteur et spectateur, écrivain et sujet: le comédien est au centre — il est *le* centre — d'une tension accroissante, surtout dans un genre iconographique de notre époque: le *one-man-show*, autrement dit, le spectacle solo.

Que le spectacle solo soit devenu un genre iconographique de notre époque, pour le théâtre commercial comme pour les mouvements d'avant-garde, n'est pas surprenant. Pour expliquer la croissance de ce phénomène on a parlé du manque de ressources financières par rapport aux frais exorbitants de notre théâtre, ou d'une soif de simplicité, et d'un besoin de retrouver la source rituelle du théâtre. La fluidité d'un genre qui permet de s'exprimer sur des sujets plus proches de l'esprit contemporain a été également mentionnée. On peut même parler d'une préoccupation excessive de soi, ou citer l'aliénation symptomatique de notre société. Laurent Mailhot a noté que le monologue est *la* forme de l'antihéros, de l'opprimé, de l'être perdu ou fragmenté. Or, Leonard Schlain a constaté la capacité des arts non seulement de refléter le présent mais d'anticiper, et en quelque sorte de créer, l'avenir. Je vais proposer que la préémminence actuelle de ce genre, qui n'est pas d'ailleurs nouveau, reflète un besoin de considérer le processus de création théâtrale d'une façon différente, de remettre en question le rôle et le travail de nos acteurs et de nos actrices, sujet qui nous occupe ici et qui, par conséquent, nous mènera à regarder notre univers avec une perspective

nouvelle. En m'appuyant principalement sur l'œuvre d'un jeune auteur dramatique newyorkais, Richard Grunn, je vais aborder un problème central dans ce genre: la confrontation entre le comédien et le personnage, et la fragmentation qui en résulte. Bien que la technique de transformation soit tout à fait consonante avec la rapidité d'une séquence cinématographique, c'est un choc salutaire de la voir sur scène, où il est impossible d'échapper à la matérialité du corps actant.

C'est Martin Esslin qui a fait cette remarque: «Any actor [...] must act 'an actor acting'» (p. 78); et Larry Tremblay nous apprend que le jeu accentue une division déjà inscrite dans l'histoire des corps. Pour Tremblay, le corps est «un palimpseste où chaque épaisseur d'écriture renvoie à une épaisseur corporelle» (p. 22). On a pu constater que le dédoublement noté par Esslin se multiplie d'une façon exponentielle lorsque des acteurs et des actrices écrivent, mettent en scène, et créent des solos où il s'agit de personnages multiples. À New York, nous avons vu une prolifération de solos, tels Spaulding Gray, Eric Bogosian, Dan Butler et Anna Deavere Smith pour ne nommer que quelques-uns. Les rôles traditionnels dans le processus théâtral se doublent d'un côté et se dédoublent de l'autre, ce qui problématise la relation traditionnelle entre la scène et la salle: le comédien devient acteur et spectateur à la fois dans une relation reflexive parfois troublante, à laquelle le spectateur doit assister en tant que témoin nécessaire.

Le travail récent de Marvin Carlson, de Rosette Lamont, et de Sarah Bryant-Bertail a mis en relief ce que l'on a appelé le *ghosting*. La plupart du travail sur le *ghosting* se concentre sur la manière dans laquelle l'ensemble de la carrière, et la vie privée de l'acteur, peuvent résonner à l'intérieur d'un rôle donné. Le comédien devient une *living quote*, selon Lamont, et l'écho culturel créé par sa présence ajoute à la richesse de la performance. Bryant-Bertail a exploré cet aspect du phénomène aussi, citant le *persona* publique du comédien comme supplément au signe du corps performant[1].

---

[1] Sarah Bryant-Bertail s'intéresse surtout à la fragmentation opérée par «le rapport entre le jeu de l'acteur et sa légende populaire». Dans son article important elle cite Jeanne Moreau à cet égard: «Moi, en fait, je suis une succession de femmes» (p. 108).

Or, il existe une forme supplémentaire de *ghosting* qui appartient spécifiquement aux solos dont je parle, et qui s'installe à l'intérieur d'une seule pièce, où les personnages passent devant nous avec une rapidité étonnante, laissant des traces palpables sur scène. On songe, par exemple, aux pièces d'Anna Deavere Smith, où nous assistons à une distribution de personnages en «dialogue» l'un avec l'autre. Pour Smith, «le genre est étroitement lié à son contenu»[2] et le texte est approfondi, on peut même dire, réalisé, par la densité du genre. Si l'actrice reste seule sur scène, ses personnages s'accumulent; puisqu'ils ont tous en commun le corps et la voix de l'actrice, ils sont tous là, en elle. À la fin de la performance l'agglomération de personnages est accomplie, et il existe un fort sens d'unité culturelle à l'intérieur d'une «compagnie» diverse et conflictuelle.

Eric Bogosian est un autre représentant important d'une génération d'acteurs qui ont contribué à l'évolution récente du solo et à la prééminence du genre. Selon Bogosian, ses solos sont «de petites arènes de liberté», seuls espaces où la communication peut avoir lieu. Là, règne non le voyeurisme mais l'empathie, et le théâtre, «cette rencontre entre acteur et spectateur, est un tonique contre notre environnement toxique où la pollution spirituelle est agencée par les médias électroniques.» Il a noté que notre société ne se construit plus autour d'un être central, mais, par contre, autour d'une galaxie de stars, aux personnalités multiples. Pour lui, notre société «s'inonde de fragments d'images éclatées», et ses pièces, commencées il y a plus de dix ans, sont «essentielles» à sa survie. Ainsi que le fait Deavere Smith, Bogosian se présente sur scène paré du personnage du comédien: costume simple, accessoires minimisés. On pourrait croire que la simplicité de la présentation et le manque de costume et de maquillage véritable devraient rendre l'acteur ou l'actrice plus visible et vulnérable. Au contraire, parce que ses personnages se construisent de la matière et par la mobilité de son corps, l'acteur ou l'actrice devient le personnage le plus difficle à saisir. C'est finalement l'agglomération de personnages qui permet au comédien de se retirer.

---

[2] Citée par William A. Henry, *Times*, 7 mars 1994, p. 66.

Quand le comédien/écrivain offre sa propre vie comme événement théâtral, le *ghosting* devient plus compliqué: il y a une mise en abyme du rapport acteur/spectateur, et le résultat est un mélange troublant de personnage/personne de l'acteur. Quand le comédien devient écrivain et personnage de sa propre pièce, il y a une déstabilisation de l'expérience théâtrale, et pour l'acteur et pour le spectateur, qu'il serait urgent d'explorer. Selon James Leverett, on peut considérer Spaulding Gray comme le père de la manifestation actuelle du genre à New York[3]. Commencée aux années 1970, l'œuvre de Gray est intimement basée sur sa propre vie, mais ce ne sont, selon lui, que «des mémoires de mémoires». Gray vit sa vie, joue le rôle de vivre sa vie, mais joue aussi le rôle d'un Gray qui s'observe vivre sa vie, afin d'en faire du théâtre. En ceci, il incarne peut-être la perspective de tout artiste, mais la densité du genre intensifie la théâtralité autoréflexive de son travail. Leverett met en relief l'importance du regard chez Gray. Selon lui, cette salle de miroirs est un va-et vient entre la performance et la réalité qui nous mène vers un monde où la possibilité de playback met en relief la tendence actuelle de regarder notre vie en tant que *instant replay*.

Richard Grunn, qui avoue avoir été influencé par Bogosian et Gray, a poussé très loin la notion de la fragmentation de l'acteur et l'agglomération du personnage dans ses solos, où il s'agit non seulement de plusieurs personnages mais aussi de marionettes/masques. La division psychologique de l'acteur se matérialise sur scène avec l'introduction d'une marionette/alter-ego, et Grunn met en question la possibilité même d'une identité stable dès que l'on entre dans l'espace théâtral. Il a développé un réseau complexe de personnages qui semblent habiter simultanément le corps performant, corps qui fonctionne comme une marionette et un marionettiste en même temps. Ses pièces traitent du va-et-vient entre la vie privée du comédien, les personnages, et le spectateur; ces rôles se voient multipliés, miroités, et échangés: Grunn les joue tous. La schizophrénie

---

[3] James Leverett a fourni l'introduction à *Swimming to Cambodia*, où il a noté que la vie performée et performante de Gray est «une partie importante de l'histoire du théâtre de l'avant garde américaine».

de l'acteur devient viscérale pour le spectateur quand il s'agit de transformations qui sont fluides jusqu'à laisser des traces concrètes de tous les personnages qui se sont manifestés. Le succès de la technique grunnienne réside dans ses transformations étonnantes, où le corps et la voix se métamorphosent d'une façon qui nous permet d'apercevoir une scintillation entre deux personnages au moment de la métamorphose, et où nous voyons non seulement le comédien au centre du processus transformatif, mais aussi les personnages en passe de disparaître ou d'apparaître: c'est un moment suspendu où on a l'impression de les voir tous les trois sur scène. On a reproché au genre son manque de conflit, mais l'œuvre de Grunn, comme celle de Smith, semble éviter ce problème par la création d'une communauté déjà en conflit où l'acteur cherche à «contenir tous ces gens dans son corps sans le faire éclater»[4].

Chez Grunn, la présence fantomatique de l'auteur est crucial; la tension réside dans la lutte entre l'écrivain, l'acteur et le personnage. C'est un triangle qui fonctionne sur deux plans: entre écrivain, sujet et acteur; entre acteur, sujet et personnage. Le théâtre dans le théâtre s'est multiplié à l'infini, et nous arrivons à une nouvelle compréhension du travail du comédien à travers la figure obscurcie de l'auteur, qui n'est, en effet, autre que l'acteur. Grunn a commencé son exploration de la présence implicite de l'écrivain sur scène en 1990, dans une pièce tirée du travelogue de John Steinbeck, *Travels with Charlie* (1990). Or, si Steinbeck voulait arriver à une idée de la diversité du personnage «américain»; Grunn se met en quête de l'auteur: il cherche la main de l'auteur dans la création de cette identité toujours fugitive, et met en valeur le rôle dissimulé de l'écrivain qui sera, qu'il le désire ou non, un personnage du drame. Or, la relation quasi-antagoniste entre Grunn et Steinbeck devient une relation extrêmement compliquée dans ses pièces suivantes: c'est lui l'auteur, le sujet, et l'acteur. Si Grunn veut révéler l'existence d'un auteur, il veut également atténuer sa propre

[4] Toutes les citations de Richard Grunn sont tirées d'une entrevue inédite, recueillie à New York en avril 1995.

présence. Sa relation avec l'auteur, ou plutôt avec le rôle joué par l'auteur, est ambivalente, et marquée dans ses pièces par un regard à la fois recherché et différé:

> L'auteur m'est très proche, parce qu'il sort directement de moi; il est à la source de ma création.
>
> Il faut toujours respecter l'écrivain, et ce qu'il a fait. L'auteur m'est sacré. J'aime bien jouer l'auteur, sur scène, et rester fidèle à ce personnage à l'intérieur du drame.

Le rôle de l'auteur devient de plus en plus complexe, et ces mots de Grunn suggèrent qu'il existe toujours plusieurs «auteurs» pour lui.

Scriptor Massa (1992) et *Speckled Paint* (1994) traitent ostensiblement de la vie d'une marionnette, haute de 8 pieds, qui s'appelle Henry. Henry est l'auteur paradigmatique. Son dilemme, dans la première pièce, est celui du titre: il n'arrive plus à créer. Sortant du grand corps d'Henry, le corps de Grunn semble trop petit, moins «corporel»; c'est lui l'Imagination, (Grunn l'appelle aussi l'Inconscient) d'Henry, qui doit lui apprendre à se libérer. Pour Grunn, le personage de l'Inconscient est ambigu: si c'est un auteur, c'est aussi un comédien qui s'enfonce dans une exploration profonde du travail de l'acteur sur scène. Grunn peut ainsi explorer les niveaux sédimentaires d'un personnage qui joue plusieurs rôles dans une seule pièce. Le rôle de la marionette est crucial pour comprendre l'œuvre de Grunn. Le corps énorme et difforme de la marionette de Grunn repésente à la fois l'auteur, son alter-ego, et sa Némésis. Il nous révèle ainsi que le théâtre sera toujours un espace où la fragmentation est essentielle et inévitable, pour l'acteur comme pour le spectateur.

Speckled Paint traite encore d'Henry, dont la vie rejoint sur plusieurs points la vie privée de l'auteur. Dans cette pièce, le dilemme d'Henry est celui de tout jeune auteur dramatique, dont le choix de carrière a désespéré sa famille. Son père, sa mère, son oncle, son neveu, tous incarnés par Grunn, paraissent sur scène pour nous parler de «l'enfant prodigue» de la famille: ils nous révèlent qu'ils considèrent Henry comme un monstre, un rêveur incapable de fonctionner

dans la société: une vraie «tête de bois». Vers la fin de la pièce, le spectateur peut constater que les vraies «bornés» sont les personnages incarnés dans le corps de Grunn, et que Henry, qui porte dans son «corps» le corps de l'acteur, sera le seul à se libérer.

Sa pièce la plus récente, *Oh, O. Henry!*, traite de ces niveaux performatifs d'une manière encore plus compliquée. Henry Smitner la marionnette, devient acteur pour incarner le rôle de O. Henry, l'auteur américain des années 1900. Cette pièce, plus que les autres, traite des niveaux de scriptabilité et de scrutabilité, et s'appuie sur le phénomène du *ghosting*, pour créer des résonances à l'intérieur de la communauté engendrée par la performance. Le dédoublement des rôles dans cette pièce se voit sur plusieurs plans, notamment dans le titre, où le redoublement du nom *Oh, O. Henry!* suggère le dédoublement de l'auteur qui choisit de publier sous un nom de plume (O. Henry étant l'alias de William S. Porter; Grunn se pare donc d'un alias d'un alias). Le dédoublement et le redoublement se voient aussi chez Henry, qui, en tant qu'écrivain/acteur/marionnette se reconnaît, et est reconnu, en dépit de ses masques, tout comme Grunn se regarde et est regardé, se reconnaît et est reconnu, par l'assemblage. La scène sera donc peuplée par une série d'alias à l'intérieur et à l'extérieur de la performance.

Au lever, nous voyons sur la scène Henry, reconnaissable comme Henry, mais paré d'une «tête/masque» du personnage qu'il va incarner: O. Henry. Il est assis à son bureau, qui plus tard servira de tréteau lorsqu'il manipulera dessus des marionettes, mettant en scène sa conversation avec son éditeur. Sur une musique, l'Inconscient entre, vêtu de noir, un *ninja* voilé. Il passe à travers la scène, et ses mouvements étendus suggèrent non seulement une atmosphère différente mais un rythme atemporel. Tiré par des ficelles invisibles, il mime, dans ce prélude, les personnages qu'on va rencontrer, dans une parodie de leurs petites manières physiques. Il s'arrête devant Henry / O. Henry; la proximité suggère la symbiose: on ne sait lequel des deux manipule les ficelles imaginaires. Soudain, il disparaît derrière la marionnette. Pour l'animation de Henry, Grunn s'attachera à son corps de bois: il l'embrasse en lui prêterant son corps. O. Henry parle de sa peur de perdre le contrôle de ses personnages. Il veut les

réécrire, ils ne le permettent pas. Lorsqu'il parle de ses personnages, ceux-ci sortent litéralement de son corps. Une fois libérés, ils prennent immédiatement le rôle du raconteur/écrivain, et se mettent en scène pour raconter leurs propres histoires. Non seulement ils deviennent en quelque sorte écrivains eux-mêmes, mais ils nous miment les personnages qu'ils racontent, jouant pour leurs vies et contre ce père/marionnette qui veut les manipuler et qu'ils cherchent à remplacer. La relation œdipéenne entre l'écrivain et son personnage devient vertigineuse lorsque l'acteur devient la source et non le résultat.

Pour Grunn aussi, le genre est nécessaire à la réalisation du contenu; le discours dépend de la méthode. «Travailler au sein d'une compagnie d'acteurs me nourrit énormément. Avoir des collègues sur scène, c'est tellement réconfortant,» dit-il. Mais il revient toujours aux solos à cause de la densité du genre. «je suis fasciné par les niveaux qu'on peut atteindre dans le solo. C'est comme des miroirs en face de miroirs: c'est l'infini, et infiniment libérateur. Je peux être moi, mais c'est toujours un moi caché derrière un autre moi-même.» Il a commencé à travailler avec un nouveau masque pour Henry, une tête de Grunn. «C'est vraiment bizarre de s'asseoir sur les genoux de mon double: on ne sait plus qui est la marionnette.» À ce moment, le regard devient tellement démultiplié, que le spectateur est en quelque sorte aveuglé par la réflection.

Nous pouvons constater que le travail du comédien se révèle de plus en plus paradoxal en ce qui concerne le regard aliéné et aliénant porté sur un corps qui se révèle être le sien. Si le corps de l'acteur est devenu l'espace scénique, c'est à l'intérieur de cet espace que se construisent des zones théâtrales supplémentaires, des «tréteaux» pour ainsi dire, où tous les moyens de la théâtralisation se revèlent comme tels. Les couches sédimentaires de performativité résultent en une dénégation multipliée à l'infini, ne laissant finalement que le rêve, et nous menant à un vrai qui n'est autre que le vide.

Si le témoignage est à la base de toute expérience rituelle, pour les praticiens du solo, le témoignage fait appel au témoignage de la réalité de leur art. Sans aucun collègue sur scène, l'existence de l'acteur dépend énormément de la présence du spectateur. Chez Grunn, le regard du comédien diffère de celui de

l'acteur dans la *Catastrophe* de Beckett, qui «fixe» le public de ses yeux pour terminer le drame. Pour Grunn, le conflit existe sur la scène du corps du comédien lui-même, et les spectateurs sont des sauveurs plutôt que des adversaires. C'est à travers leur témoignage fidèle que l'acteur trouvera son salut unificateur.

Si le phénomène de *ghosting* dépend du spectateur, il semble affirmer que le spectateur est effectivement plus conscient que l'on ne le croit de ce que la convention théâtrale veut qu'il oublie: la technique de l'acteur cachée par la magie du personnage. Or, la pratique contemporaine semble mettre en relief le drame de la création théâtrale, et ce drame se situe pleinement dans le corps de l'acteur. Selon Larry Tremblay, le corps de l'acteur devient un «corps-foyer» où «viennent converger les rayons de la conscience humaine» (p. 20). «Son jeu a installé une distribution des parties de son corps dans l'espace» (p. 24). Chez Grunn, les parties diverses du corps actant sont rédistribuées dans l'espace selon les exigences du rôle. Parfois cette fragmentation théâtrale affirme paradoxalement l'unité de l'être performant; parfois elle devient métaphore de l'unité humaine, mais presque toujours on voit que ce genre cherche à interroger le système théâtral actuel, et le travail de l'acteur qui se perd dans les plis d'une caractérisation sédimentaire.

Pour tous ces acteurs, le solo a quelque chose de sacré. Le besoin de représenter le travail de l'acteur est plus qu'un effort de démystifier le drame personnel de ces artistes, c'est un appel passionné pour la communication et le dialogue dans un monde où le spectateur passif est devenu la norme. Or, si on a tenté de montrer que le genre démontre un mouvement vers l'isolation et l'égoïsme on peut aussi y voir une tentative de restituer une relation intime entre spectateur et acteur. Selon Bogosian: «qu'importe la mesure de frustration que j'éprouve, si je peux en parler, si je peux la jouer devant des spectateurs, je me sens soulagé. Le théâtre, c'est du rituel: au lieu d'être attaqué par une oscillographe cathodique nous parlons entre nous». Pour Gray, «le processus entier est thérapeutique; il nous projette dans le futur; il crée même un futur dans lequel nous pouvons nous lancer.» Pour Grunn le théâtre est l'art d'un futur virtuel, c'est l'affirmation qu'il sera toujours possible d'accéder à un esprit collectif et

unificateur, et le spectacle solo, étant donné qu'il se joue sur la scène du corps de l'artiste, est le foyer où peut se réunir tout un monde. On ne peut ignorer le côté carnavalesque de l'œuvre grunnienne: la transgression des limites corporelles et visuelles, le fantastique d'une marionnette qui fait danser des hommes, et l'inversion des rôles sociaux acceptés, déconstruisent notre monde pour le réorganiser. L'atmosphère de fête qui entoure ses pièces assure que les spectateurs seront poussés non seulement à réfléchir mais à rire aussi.

L'acteur des solos grunniens devient donc un chœur, que l'impersonnalité du rôle rend pluriel, mais qui sera, par la suite, absorbé par le drame humain qui se déroule sur scène. Dans le solo, l'élément unificateur sera toujours le corps de l'acteur. Est-ce la passivité du spectateur contemporain qui a mené le comédien à créer toute une distribution de personnages en dialogue l'un avec l'autre, afin de réengendrer l'habitude perdue du dialogue théâtral? Comme l'a dit Pogo, personnage de la bande dessinée du même nom: «nous avons engagé l'ennemi, et lui, c'est nous autres.»

Œuvres consultées

Bogosian, Eric. *Pounding Nails with my Forehead*. New York: TCG, 1994.
Bogosian, Eric. *The Essential Bogosian*. New York, TCG, 1994.
Bryant-Bertail, Sarah. «Woman and the City: The Semiotics of Embodiment», dans *Theatre Research International*, vol. 19, n° 2, été 1994, p. 99-110.
Carlson, Marvin. «Invisible Presences: Performance Intertextuality», dans *Theatre Research International*, vol. 19, n° 2, été 1994, p. 111-117.
Esslin, Martin. «Actors Acting Actors», *Modern Drama*, vol. 30, n° 1, 1987, p. 72-79.
Gray, Spaulding. *Swimming to Cambodia*. New York, TCG, 1985.
Gray, Spaulding. *Monster in a Box*. New York, Random House, 1992.
Henry, William A. «One and Only», dans *Time*, 7 mars, 1994.
Schlain, Leonard. *Art and Physics*. New York, William Morrow, 1991.
Tremblay, Larry. *Le Crâne des théâtres*. Montréal, Leméac, 1993.

Odette Guimond

Le corps en jeu: liberté ou contrainte.
La méthode Feldenkrais au théâtre[1]

L'enjeu du corps au théâtre témoigne d'un changement de paradigme dans notre société. Cette transformation me semble d'une importance primordiale.

L'acteur se trouve à la croisée des chemins: corps de représentation offert à la lecture éclairée des spectateurs; mais aussi corps apparent, corps créateur, corps phénomène, corps intersubjectif offert à leur perception. L'importance, la nécessité des recherches en sémiologie marquent les limites d'un discours du premier type. Les recherches sur le processus créateur, dont les fondements épistémologiques sont différents, nourriront, je le souhaite, les découvertes à venir. Il reste que l'acteur actuel, dans sa formation, dans son expérience, se trouve plus que jamais coincé entre deux visions de sa fonction au théâtre, et de la nature de son travail.

C'est bien sûr la problématique du corps, telle qu'elle se manifeste dans notre culture, qui trouve non seulement un écho dans le théâtre actuel, mais une voix privilégiée, et parfois un cri. L'importance du discours qui prévaut encore sur la sincérité, l'authenticité, la vérité de l'acteur peut surprendre dans la mesure où l'esthétique réaliste et psychologique dont il est issu est dorénavant largement dépassée. Ce sont là les traces d'une conception du comédien qui révèlent peut-être une rebellion discrète vis-à-vis d'une définition de l'acteur comme

---

[1] Feldenkrais est une marque déposée au Canada par la Feldenkrais Guild® of North America et protégée au Québec par l'Association Québécoise des Professeures et des Professeurs de la Méthode Feldenkrais[MD] - AQPPMF.

objet, comme matériau de représentation. Ce discours cherche peut-être à nommer quelque chose qui nécessite une autre vision du monde pour être saisi en profondeur. Nostalgie face au réalisme, à la représentation du «réel»? Ou besoin organique de coïncidence à soi?

Le théâtre a toujours laissé place au corps, voire exhibé le corps. Mais dans quelle mesure le corps y est-il identifié à une contrainte, qui force ou qui oblige à la création? Dans quelle mesure le corps est-il lui-même sujet de sa propre libération? Qu'en est-il du rapport au corps?

Le rapport au corps

L'acteur post-créateur des années '80 et '90 semble d'autant plus préoccupé, obsédé, bref tourmenté et contraint (au sens de pris au piège), qu'il s'est, paraît-il, libéré. Plus il recherche un rapport au corps, un rapport à la voix, plus il affirme paradoxalement son éloignement face à lui-même, plus il erre dans un espace abstrait où il risque de s'égarer. La recherche d'un *rapport* au corps masque l'affirmation de plus en plus irrémédiable d'une séparation entre soi et soi-même.

Depuis peu, en Occident, une intelligence a été reconnue au corps, comme à la femme à laquelle il a été longtemps culturellement identifié. De sorte que paradoxalement, l'intelligence même et le corps retrouvé nous redeviennent soudainement inconnus. Nous demeurons dans le *statu quo* en attente d'un modèle différent de représentation de notre expérience de nous-mêmes, qui relie le sens aux sens qui le produisent.

La recherche et la création ont heureusement pour fonction de découvrir les zones d'ignorance à l'intérieur de notre savoir présumé et de créer l'espace disponible à une véritable activité de connaissance, qui est, et a toujours été, d'ordre somatique.

Une approche somatique permet en effet un type de connaissance qui abolit le rapport au corps au profit d'une quête de coïncidence avec soi-même. Tout somaticien privilégie l'expérience subjective, phénoménologique, du corps, et en fait le guide de son observation et de son écoute objectives[2]. Il s'interroge sur le fonctionnement de toute vie identifiée au mouvement qui l'anime et contribue à démythifier l'être humain d'une vision religieuse et schizoïde qui partage celui-ci en deux mondes: le monde mâle, immortel et supérieur de l'esprit ; le monde femelle, périssable et inférieur du corps.

En même temps que se développe une conscience somatique du monde en Occident, se durcissent particulièrement depuis un siècle, de nouveaux mythes qui vont dans le sens contraire de celle-ci. L'ère technologique dominante fait du corps un mythe robotique complexe. Le corps «moderne» («post-moderne»?) est un super-robot puissant et contrôlable, et qui devrait être de ce fait incorruptible. Il s'agit de bien le nourrir, qui à base de régimes de protéines, qui a base de graines et de produits garantis biologiques, de bien l'exercer, de bien l'entretenir. Le corps est le dieu auquel on sacrifie, un corps-machine, dominant et musculaire. Ce corps peut devenir un objet multifonctionnel, un objet de luxe, un corps-langage, contrôlable comme un super-ordinateur. L'âme immatérielle fixée dans une armure de chair.

L'obsession actuelle pour le corps se nourrit pour beaucoup d'un malentendu sophistiqué où se rencontrent ce corps-robot et ce corps vivant, comme si l'on cherchait la voie d'accès de l'un à l'autre. Qui dit corps musculaire en effet, dit corps d'émotions. L'émotion, comme le muscle, permet le mouvement, le soutient. Notre société valorise donc le corps d'émotions, mais en privilégiant

---

[2] «L'éducation somatique est un nouveau champ disciplinaire qui rassemble des méthodes développées depuis plus d'un siècle et orientées vers l'apprentissage du corps en mouvement. Le mot «soma» vient du grec et, depuis Hésiode, signifie «corps vivant». L'éducation somatique tient de l'art et de la science. Elle s'intéresse à l'apprentissage des processus d'interaction synergétique entre la conscience, le mouvement et l'environnement.» (Tiré de *FELDENKRAIS* [MD], *La conscience du corps en mouvement*, brochure publiée par l'Association Québécoise des Professeures et des Professeurs de la Méthode Feldenkrais[MD] -AQPPMF, 1994.)

celui des émotions réprimées, à «débloquer», à «régler» dans un minimum de temps, un corps qui s'appréhende par des tensions chroniques, des «résistances» à faire lâcher à tout prix (nous aimons vraiment nous mettre en danger), à «lâcher» avec un minimum de conscience, sans que cela change autant que possible quoi que ce soit d'important dans sa vie. Bref un corps à combattre, à contrôler? Un corps à amadouer? Un corps malade en tous cas, à fixer dans l'absolu, à «mettre en forme», à «sous-mettre», à faire taire, quitte à le faire crier. Un corps à récompenser quand il a bien fait ce qu'on attendait de lui. Ou à punir dans le cas contraire. Un corps que l'on traite, que l'on entraîne.

L'acteur est un être dont on connaît la fragilité, la vulnérabilité, qui en font cette marionnette malléable dont rêve tout créateur hanté par la matérialité corporelle. L'acteur, même «émancipé», peut facilement, par conditionnement, expérience et générosité professionnelles, se faire les alliés de ces créateurs tout-puissants dont ils se sont peut-être affranchis, et ce d'autant plus qu'ils les intériorisent, comme on intériorise ses parents. Bref, ils peuvent aisément confondre leur éventuelle libération face à l'auteur, au metteur en scène, avec un esclavage encore bien pire: celui de l'enfant, du colonisé qui ne se reconnaissent évidemment pas pour tels, celui du perfectionniste dans la manipulation de lui-même comme corps-objet.

Qu'on craigne le corps, ou que l'on offre fièrement au regard, quand on parle de soi-même à la troisième personne, c'est que le processus d'individuation n'est pas complété, c'est qu'on cherche métaphoriquement à s'absenter de soi, qu'on se considère comme un corps étranger, un corps qui peut obséder, séduire, mais qu'on ne peut que détester, puisqu'il demeure insaisissable.

L'apprentissage de la liberté: une coïncidence avec soi-même

Ce qui m'a attirée dans la méthode Feldenkrais, avec laquelle j'ai pris contact il y a 16 ans maintenant, ce qui m'a amenée à en devenir praticienne, c'est qu'elle a pour objectif, dans sa pédagogie même, l'apprentissage de la liberté. J'ai décrit ailleurs les principes pédagogiques, auxquels je fais allusion ici, qui

privilégient, de par la reconnaissance de l'unicité de la personne humaine, une exploration ludique et un apprentissage par autocorrection[3]. On commence à connaître la méthode Feldenkrais dans le milieu des écoles de formation professionnelle et par le biais de quelques compagnies de théâtre de recherche.

Il persiste cependant un malentendu de fond à propos de l'utilisation de cette méthode d'éducation somatique au théâtre, qu'il conviendrait maintenant de clarifier plus avant[4]. Il est facile de penser dans un premier temps qu'il s'agit d'un travail sur le corps, de leçons et de recherches sur le mouvement, axées donc sur la gestuelle au théâtre. Superficiellement, cela peut être vrai. Profondément, cela est faux. Les praticiens de cette méthode sont d'abord des professeurs de conscience, avant toute autre chose. La pratique de la méthode Feldenkrais repose moins sur une science du mouvement, que sur une conscience en apprentissage dans et par le mouvement.

Aussi, quand on identifie une classe de Feldenkrais à une classe de mouvement faut-il le faire en sachant que le mouvement est ce qui donne le plus facilement accès à un apprentissage fondamental par la personne, dont l'âme se situe *métaphoriquement* pour nous, professeurs de la méthode Feldenkrais, dans le fonctionnement de son système nerveux, le système le plus complexe qui soit et dont la robotique arrive à peine à simuler les mécanismes les plus primaires. Ce système, que nous sommes, a des capacités de différenciation et d'intégration

---

[3] Odette Guimond, «L'éducation somatique et le mouvement au théâtre: la Méthode Feldenkrais», communication présentée au congrès 1994 de l'ACFAS, publiée dans l'*Annuaire théâtral*, n° 16 (*L'enfance de l'art*), Outremont, SQET, automne 1994, p. 99-106.

[4] «Moshe Feldenkrais a développé, à partir de 1943, une méthode d'éducation somatique et s'y est consacré jusqu'à sa mort, en 1984. Cet enseignement utilise le mouvement corporel pour améliorer la qualité et l'efficacité du fonctionnement de la personne.

«À travers le mouvement, cette approche nous propose de devenir plus conscients de nos habitudes de mouvements puis d'élargir notre répertoire d'actions. La réduction de l'effort, l'aisance, la lenteur, l'efficacité et le confort sont des stratégies importantes utilisées dans cette méthode. L'attention est dirigée vers l'observation des différences sensorielles et vers la participation de l'ensemble de la personne dans le mouvement. Nous améliorons ainsi par nous-mêmes et avec l'aide du professeur notre capacité d'apprentissage.» (Tiré de la brochure citée.)

pour l'instant proprement inconcevables en termes de description scientifique objective. Inconcevables, mais touchables, disponibles, existantes. C'est son hypothèse à propos du mouvement comme révélateur du fonctionnement du système nerveux qui reste l'apport le plus personnel et le plus précieux de Feldenkrais en éducation somatique[5]. C'est sa concrétude dans l'action qui rend efficace la méthode qui porte encore son nom, et qui peut en faire actuellemenent une «technique de pointe» dans de nombreux domaines.

En accord avec les théories biologiques récentes[6], nous savons que c'est ce même système nerveux qui régit l'autorégulation de la personne, son autocréation à travers le temps, son identité, dans ses fonctions à la fois les plus primaires (respirer, digérer) et les plus complexes (abstraire, aimer). C'est avec l'entièreté de la personne comme système fonctionnel que nous avons conscience de communiquer par le toucher dans une leçon individuelle, et par la parole dans une leçon de groupe, pointant du doigt et de la voix à quel aspect de soi prêter

---

[5] «Moshe Feldenkrais est né en Russie. Il a passé la majeure partie de sa vie en Israël et en Europe. Il détenait un Doctorat en Génie Mécanique et en Sciences Physiques. Il a travaillé en recherche nucléaire avec Frédéric Joliot et Irène Curie. Il fut le premier Européen à obtenir une ceinture noire en judo.

«La synthèse de ces expériences, mêlée d'une grande curiosité pour la linguistique, la biologie, la neurophysiologie, la psychologie, le développement périnatal et les sports, lui permit de réapprendre à marcher à la suite d'une blessure au genou. Cette découverte personnelle le mena à cette démonstration originale que l'organisation du mouvement corporel était le meilleur indicateur non seulement des processus mentaux mais du fonctionnement global du système nerveux.» (Tiré de la brochure citée.)

Quelques livres majeurs de Moshe FELDENKRAIS, D.Sc., (1904-1984):

- *La Conscience du corps*, Paris Robert Laffont, 1971;
- *Le Cas Doris*, Paris, Hachette,1978;
- *The Elusive Obvious*, Cupertino, Meta Publications, 1981;
- *L'Être et la maturité du comportement, une étude sur l'anxiété, le sexe, la gravitation et l'apprentissage*, Paris, Espace du temps présent, 1993;
- *The Master Moves*, Cupertino, Meta Publications, 1984;
- *La Puissance du moi*, Paris, Robert Laffont, coll. Réponses, 1990.

[6] Voir en particulier Humberto R. Maturana et Francesco Varela, *Autopoiesis and Cognition: The Realization of the Living*, Dordrecht, Boston, London, D. Reidel Publishing Company, 1979.

un moment attention. Nous le faisons non dans le but de rendre la personne plus performante dans son mouvement, mais dans la perspective de proposer une différenciation inconnue dans la perception de ses sensations et une intégration nouvelle de la personne dans l'action qui sert ici à la fois de prétexte et de référent.

Qui donc en nous conduit la recherche? Qui en bénéficie? Dans les deux cas, le créateur que nous sommes. La même personne que nous connaissons déjà, qui accepte de percevoir et qui décide des limites de l'exploration; et l'autre, la plus grande part de nous-mêmes, la plus vaste et la plus intelligente, celle que nous ne connaissons pas et qui paradoxalement guide le processus et nous permet d'intégrer nos découvertes. Expérience narcissique dont la résultante est la possibilité d'une présence accrue à l'autre, d'une tolérance et d'une possibilité de tendresse jusqu'alors insoupçonnées. Dangereux n'est-ce pas?

L'expérience répétée de la coïncidence avec soi-même va en effet de pair avec l'apprentissage de la liberté. Une pratique déviante et globale que je verrais à tort identifiée à la pratique d'un théâtre gestuel, aussi créateur soit-il. Le geste, la proxémique, sont sémiotisables. Le mouvement ne l'est pas. C'est qu'il n'appartient pas à l'univers du langage, mais à son substrat nécessaire, qui est celui du silence dont émergera la voix. L'acrobatie dont est capable la conscience humaine n'est pas d'ordre spectaculaire. On la reconnaît à une qualité d'être, une qualité d'intégration, et à une mobilité intérieure qui en font une créatrice à long terme.

Cette créatrice à long terme, c'est un système de systèmes, que nous concevons en Feldenkrais comme une intégration de *patterns* fonctionnels, dont l'organe est le cerveau. Bref il s'agit de la pensée d'une personne, une pensée agie et agissante. Rien n'est plus unique au monde. Rien n'est plus rebelle au changement. Et pourtant, cette pensée est capable d'une grande mobilité. Le corps humain est celui dont l'équilibre est le plus instable et la mobilité potentiellement la plus grande dans le monde animal.

Feldenkrais n'était pas tant préoccupé par le corps que par la pensée humaine, une question qui semble avoir été à la fois la pierre d'angle et la pierre d'achoppement de la recherche de toute sa vie. Une pensée ne se modifie pas. Elle ne peut que se raffiner par un processus de différenciation et d'intégration dont l'origine se situe au plan sensoriel. Elle se précise et se module grâce à une qualité de perception que nous pouvons améliorer. La pensée, c'est l'identité d'un corps de plus en plus vivant. C'est avec elle que nous travaillons en Feldenkrais.

Une pensée en action, au-delà de la contraction musculaire

Si une pensée n'est pas modifiable, elle est facile à détruire. Il lui suffit de manquer d'air. D'où l'usage fort prisé, dans nos sociétés civilisées, de l'asphyxie et de la décapitation, techniques particulièrement rapides et efficaces pour mettre fin à toute pensée dangereuse. Dans notre ère technologique, l'usage de l'asphyxie et de la décapitation s'est raffiné, suite à une intériorisation du processus par le sujet pensant lui-même.

Notre culture, survalorisant le langage et se laissant hypnotiser par des concepts, des métaphores (l'opposition de la tête et du corps, de la raison et de la passion, de la culture et de la nature), en est une de têtes masquées et empanachées, tenant, on ne sait comment, sur un ensemble de parties fort troublantes qu'il s'agit d'immobiliser, et appelées globalement le tronc. Les bras et les jambes sont autorisés à bouger. Si les membres arrivent à le faire en de telles conditions, reconnaissons que cela exige une performance acrobatique utilisable un art. Le principe en est complètement inorganique et, à la limite, pathologique. En Occident, ce principe et cette pratique de soi ont été longtemps érigés en règles esthétiques, et le sont encore.

Il s'agit donc d'immobiliser «le tronc», le centre vital et moteur de la personne, et de le faire tenir en un seul morceau, d'où l'usage du corset comprimeur et de toute invention utile qui peut aider à ne pas respirer, à ne pas sentir. La valorisation de la tension musculaire chronique et généralisée reste

cependant le moyen le plus économique et le plus efficace de s'empêcher soi-même de respirer, de sentir et, conséquemment, de penser. Rentrez le ventre, rentrez les fesses et serrez les dents! Vous aurez mal partout, bouger deviendra héroïque, mais vous serez du moins délivrés d'avoir à sentir quelque chose et à agir en conséquence. Vous n'aurez plus à penser! Et vous serez tellement occupés à vous rendre malade que vous ne dérangerez plus personne! Voilà le message porté par nos valeurs culturelles dominantes à propos du corps. Mais si vous trouvez un moyen de laisser la voix émerger de ce «bassin», sortir de cette «cage» thoracique, de quelle violence ne témoignera-t-elle pas?

Valoriser la tension musculaire chronique (résultat d'un effort constant pour arrêter le mouvement et soutenir un poids, quand celui-ci reste un fantasme ou un souvenir), survaloriser la tension musculaire en dehors de toute fonction utilitaire, est le costume d'apparat de cette négation de soi au présent. Quel travail que de tenter de déplacer lourdement une image fixe dans le temps et dans l'espace! Quel poids que de porter le deuil de sa propre pensée! Quelle douleur à laquelle s'identifier! À propos de laquelle il conviendrait peut-être de réfléchir!

Toute pensée repose sur la capacité de sentir des différences. Ce dont un cerveau occupé à tenir un ensemble musculaire chroniquement contracté est incapable. La réponse au cul-de-sac que nous nous créons consiste en notre recours compulsif à la relaxation. Mais peut-on penser, agir en état de relaxation? C'est le verso de la même médaille. Survaloriser la relaxation ne fait qu'entretenir le jeu de la non-pensée. Alors que pouvoir agir avec un minimum d'effort, un maximum de mobilité et d'efficacité, guidé par une perception subtile de notre contact à l'environnement, voilà peut-être où reconnaître l'expression de la pensée.

Être acteur: l'art de devenir plus humain?

Être acteur, serait-ce simplement un art qui représente ce que ce peut être que de devenir plus humain? C'est dans cette perspective qu'une éducation somatique

des acteurs s'impose. Construire des images de soi imaginaires, cela ne peut se faire qu'en développant cette capacité de déconstruire nos propres personnages (ceux qui occupent la scène de notre «vraie vie») à mesure qu'ils émergent à la conscience, à mesure que nous percevons nos tendances à privilégier certains *patterns* de mouvement, certains *patterns* de pensée qui sont l'incarnation de notre personnalité, ses limites, ses règles, ses contraintes. Dans quelle mesure pouvons-nous devenir conscients des contraintes que nous nous imposons et plus libres face à elles? Dans quelle mesure peuvent-elles apparaître comme des matériaux pour de possibles créations que l'on puisse différencier de soi?

Revenons à une donnée qui, même si elle est dépassée et perpétuellement en crise, reste encore un référent aisément transformable: le personnage. La construction d'un personnage, dans une dramaturgie occidentale basée sur le conflit, tient à l'habileté que chacun d'entre nous peut développer de construire organiquement, dans le mouvement, les motivations contradictoires qui circonscrivent et paralysent ce personnage dans l'espace de la scène. Toute tension dramatique, celle qui témoigne des obstacles à l'action, est construite par des contradictions de direction dans le mouvement. Je crois vouloir aller à droite, alors que la moitié de moi-même s'en va à gauche. Je veux avancer, mais inconsciemment, je m'organise pour reculer. C'est très simple: nous faisons cela tous les jours sans le savoir.

C'est alors que nous nous faisons mal, que nous n'arrivons pas à transformer nos intentions en actions. Nos émotions témoignent de notre paralysie fonctionnelle, plutôt que de nous donner accès à ce que nous désirons. Et nous nous sentons «bloqués». Nous ne savons plus ce que nous voulons. Nous nous abîmons dans la sensation pour la sensation, dans l'émotion pour l'émotion. Nous en déduisons que la vie n'a aucun sens. Parce que nous n'arrivons pas à sentir les directions contradictoires, le non-sens dont témoigne la désorganisation de notre mouvement. Nous en devenons alors les victimes privilégiées, victimes de nous-mêmes et de qui donnerait un sens à notre vie. Simplement parce que nous ne percevons pas ce que nous sommes en train de faire. Nous nous bâtissons ainsi nos petits drames quotidiens.

Les personnages de théâtre sont construits de telles motivations contradictoires, dont les enjeux peuvent sembler plus nobles et plus dramatiques que ceux de la «vraie vie», mais qui reposent sur une même faculté d'inconscience de soi «perceptible», «lisible» pour une conscience kinesthésique expérimentée au plan «corporel». Si nous voulons les contruire, ces personnages, nous, les acteurs, devrions être un peu plus conscients qu'eux. Nous devrions devenir des spécialistes à contruire de la désorganisation fonctionnelle! Dans la mesure bien sûr, où nous pouvons les différencier de nous! Voilà une première application au travail théâtral d'une prise de conscience de soi par le mouvement. Application évidente, mais qui peut constituer l'œuvre de toute une vie!

Comme nous, les personnages de théâtre font le contraire de ce qu'ils disent faire. C'est ce qui nous touche en eux, ce à quoi nous nous identifions. Comme nous, plus ils se croient conscients, plus ils sont aveuglés. Quel plaisir que de nous laisser toucher par leur vulnérabilité, leur inconscience que nous pouvons un moment partager, complices et en partie créateurs bien sûr, avec un minimum de conscience, du principe neuromoteur de leur «âme» ! Quel plaisir que de partager cette expérience de nous-mêmes! Est-il pour autant nécessaire de voir s'additionner les tensions musculaires contradictoires de ces nobles personnages aux nôtres, si banales et néanmoins présentes, particulièrement dans l'angoisse de la performance? Pouvons-nous faire la différence? Sommes-nous capables de laisser sur scène le destin tragique du personnage qui ne peut s'en échapper, pour pouvoir rentrer chez nous, à l'intérieur de nous-mêmes, quand nous le désirons?

On est loin d'avoir terminé cette recherche d'un neutre (soi-même) à partir duquel créer cet autre (le personnage). Car, on le sait, le neutre n'est jamais neutre. Cette «neutralité», c'est une attitude que l'on développe à mesure que croît, en nous, une sécurité intérieure qui fait qu'une plus grande mobilité physique, émotionnelle et intellectuelle redevient possible à partir de ce «tronc», ce centre de nous-mêmes remis en mouvement, de cette respiration qui permet plus de variations, de modulations dans le jeu.

L'éducation somatique peut servir de guide dans une prise de conscience de soi comme humain, comme corps vivant, en aidant par exemple à clarifier les

images corporelles de nous-mêmes (les personnages insconscients qui écrivent le drame de notre «vraie vie»), qui sont les références inconscientes auxquelles nous identifions les mots que nous entendons, les concepts, les images, qui s'offrent à notre perception. C'est à cette richesse que nous faisons confiance instinctivement quand chacun d'entre nous donne un sens différent aux mêmes mots, une interprétation différente d'un même texte. Nous pouvons désormais avoir recours à des «techniques de pointe» comme la méthode Feldenkrais qui, au-delà de la méthode et de la technique, nous procurent cette sécurité intérieure qui nous permet de nous identifier comme créateurs, de construire en nous déjouant, à l'intérieur de nos propres limites, reconnues et respectées comme telles.

Que se passerait-il, en effet, si l'on explorait davantage les possibilités inexplorées à l'intérieur de ces limites, en mettant un moment entre parenthèses la nécessité immédiate de la douleur et de la démesure, la compulsion qui nous anime à dépasser ces limites, à chercher hors de nous-mêmes, et qui fait que nous nous heurtons toujours au même mur? Le théâtre pourrait-il tenir un autre discours que celui du corps souffrant? Celui d'une pensée qui se libère, peut-être, à mesure qu'elle arrive à se laisser mouvoir par des émotions plus différenciées, des intentions mieux orientées?

Serait-il possible de construire des images du monde au-delà (ou en-deçà) de la contraction narcissique, musculaire et émotionnelle, fondées sur autre chose que le conflit? De déjouer la suprématie du personnage et de son histoire autrement que par les principes qui nous les ont rendus aussi nécessaires? Y aurait-il un autre moyen de pratiquer un art qui mette en lumière le processus créateur et qui dise autrement notre appartenance à la communauté, un art qui témoigne de notre capacité de devenir plus humains? C'est ce qui personnellement me préoccupe et dont je rêve, avec d'autres, de l'émergence. Est-ce qu'on pourra encore appeler cela du théâtre? À nous de choisir.

Que savons-nous des limites à devenir plus humain? Devenir plus humain passe par le processus créateur de l'acquisition d'une autonomie véritable, soutenue par un réseau de relations humaines respectueuses des différences. Dans cette perspective, cultiver un style unique, c'est peut-être faire une œuvre d'art

de ce qu'un regard conformiste considère depuis toujours comme une addition de maladresses. Faut-il en arriver à prendre le risque de ne plus s'identifier au métier d'acteur, ni à cet art primordial du théâtre, malgré le fait que, pour chacun d'entre nous, cette identification ait sûrement rendu possible, à un moment ou à un autre de notre existence, notre survie comme personne? Faudrait-il un peu moins d'acteur en nous, un peu moins d'*upocritès*, et un peu plus d'humain? À nous de choisir.

Marie Danielle Boucher

Proposition pour une méthode de travail vocal

INTRODUCTION

Nous présentons ici diverses techniques de travail qui sont autant d'outils permettant à l'acteur de connaître son organe vocal, ses appuis et de développer son vocabulaire des sons, ainsi que la tessiture de sa voix. Ces techniques s'inscrivent dans une discipline quotidienne de travail, personnalisée et principalement physique. À partir de l'impulsion de la respiration, elles aident l'interprète à corriger ses faiblesses vocales, la plupart du temps issues d'une maîtrise incomplète du corps et de l'appareil phonateur.

Nous proposons la démonstration d'un outil visant l'exploration et l'utilisation d'une «gestuelle vocale», où le son amène le geste et où du geste découle le son. Toujours à partir de l'impulsion de la respiration, cette «gestuelle vocale» devient ainsi un véritable réchauffement quotidien. Mais au-delà, elle est une force de création essentielle.

Notre méthode vise à mettre en pratique et en inter-relation les trois grandes approches du travail vocal: traditionnelle, semi-traditionnelle et alternative. Pour ne pas restreindre le travail vocal de l'acteur à une seule d'entre elles et pour lui donner accès à un éventail de connaissances, nous entendons les regrouper toutes trois en une même approche, sous la formule de *L'A.C.I.S.E.*

L'A.C.I.S.E constitue une Approche du Corps, de l'Intellect, de la Spiritualité et des Émotions de l'acteur. Elle cherche à les utiliser comme fondements du jeu et du travail vocal. Elle est ouverte à toute technique ayant

pour but d'éveiller le potentiel et de stimuler les ressources de l'acteur. Elle prône une approche globale du travail vocal, impliquant l'être dans son entier — soit des exercices faisant appel à son corps, à son intellect, à sa spiritualité, ou son sens du sacré, ainsi qu'à ses émotions.

Nous suggérons d'amorcer le travail vocal avec des *exercices corporels* suivis d'*exercices vocaux*. Nous avons retenu et/ou créé ces exercices pour leur simplicité et leur efficacité à mettre en pratique notre approche pédagogique, voire l'A.C.I.S.E. C'est aussi la phase de détente et de musculation. Elle prépare l'acteur à l'étape suivante du travail de la voix que nous avons développée en laboratoire pour l'exploration et la construction vocales.

Nous la nommons *la gamme*. Cet exercice développe la tessiture et la texture de la voix à l'aide d'un ballon qui permet à l'acteur de se conscientiser à sa respiration et aux vibrations du son dans son corps. Il apprend à reconnaître les notes — ou sonorités — correspondant aux différents résonateurs subjectifs de son propre corps. L'exercice aide l'acteur à trouver son ton fondamental[1], ainsi que des résonances qui lui sont propres.

L'exercice de la Gamme est suivi par celui que nous nommons *l'harmonisation*. Il s'agit ici d'improvisations sonores permettant d'explorer l'écoute, l'imagination, l'expression vocale et corporelle, la confiance et la non-censure, de manière à la fois individuelle et collective. Comme en musique, nous

---

[1] Otoman Zar-Adusht Ha'nish, *Cours d'harmonie par le chant*, «s.l.», Aryana, «s.d.», p. 10 et 15.

L'auteur nous a fait prendre connaissance du concept du Ton Fondamental. La base de toute chose dans la nature, c'est le ton, nous dit-il. Si nous trouvons notre ton fondamental — qui selon Ha'nish se situerait entre l'UT et le FA — et que nous le prenons comme base de départ, tous les autres tons s'ouvrent à nous. Il mentionne que nous écoutons tous les tons supérieurs à notre ton fondamental avec l'oreille droite et tous les tons inférieurs avec l'oreille gauche. Il ajoute que les tons élevés que nous percevons avec notre oreille droite se rapportent aux choses qui nous sont révélées objectivement tandis que les tons inférieurs que nous percevons avec notre oreille gauche se rapportent aux choses qui nous sont encore cachées, intérieures.

travaillons les arpèges, les intervalles, différents rythmes et tempos. Or, dans cette phase et par le biais de la voix, nous cherchons à harmoniser, voire à équilibrer l'aspect «émetteur-récepteur» de l'acteur, tout d'abord en lui-même, mais aussi en l'accordant avec le groupe et son environnement.

Nous terminons le travail vocal avec ce que nous intitulons *l'étude progressive en cinq étapes menant à la construction du personnage* : respiration + mouvement & son + incarnation + histoire + texte. Cet exercice d'improvisation et d'exploration dans l'espace se fait seul ou en groupe et mène au jeu. Cette étude permet d'enrayer des stéréotypes et encourage l'acteur à tendre vers une création personnalisée et originale tout en le rendant autonome dans le travail. L'exercice lui permet aussi de comprendre et de conserver de manière organique le lien qui existe entre le moteur, la source, l'essence d'un personnage et le point d'impulsion de son inspiration.

L'étude progressive en cinq étapes mène à la construction d'un personnage brut. Étant donné que c'est un outil de recherche et d'exploration, l'acteur ne doit pas confondre ce travail avec celui de la construction du personnage au théâtre. S'il sent qu'un pont existe quelque part entre cet exercice et le théâtre, c'est peut-être qu'ayant développé l'habitude d'établir une cinergie entre sa respiration, ses mouvements, ses émotions, sa voix et sa pensée dans un entraînement quotidien, l'acteur finit par l'instaurer de façon spontanée dans son travail au théâtre.

POUR UNE APPROCHE TRADITIONNELLE DU TRAVAIL VOCAL

La voix évolue tout comme le corps. En la développant, nous augmentons par le fait même nos techniques de communication, de séduction, de pouvoir, de

chant, de prière. Malheureusement, chez la majorité des gens, la voix est prise pour acquis et ne reçoit pas d'entraînement physique[2].

Nous avons donc voulu intégrer à notre recherche des exercices pratiques et des connaissance théoriques enseignant à l'acteur à s'approcher de lui-même et à se construire une voix, des personnages et une discipline de travail qui lui permettent d'exploiter et de démontrer sa particularité, vocale, gestuelle et individuelle.

Ainsi, nous présenterons nos divers choix d'exercices physiques et vocaux — traditionnels, semi-traditionnels et alternatifs — permettant à l'acteur de développer son langage et son potentiel personnel. À travers la proposition de cette *méthode de travail vocal* pour l'acteur, nous démontrerons son incidence sur la construction du personnage.

Nous débutons le travail vocal avec des exercices physiques. Nous suggérons à l'acteur de vérifier — de façon générale — son état physique et psychologique avant de faire de nouveaux exercices. Cela évite les blessures ou les traumatismes au cours du travail. Chaque journée est différente d'une autre: conditions d'emploi, stress ou tensions accumulées.

Pour réussir les exercices, il est donc important que l'acteur soit à l'écoute de lui-même et de ce qui l'environne. Pour acquérir la qualité de présence dans sa voix et dans son jeu, il doit garder contact avec le moment présent, ici et maintenant. Ses gestes, sa voix, souvent mécaniques et ennuyeux dans le cadre d'exercices techniques, deviennent ainsi plus «habités».

---

[2] Pourtant, lorsque nous avons un corps chétif, gauche, bruyant, malodorant, de trop forte stature, nous cherchons à l'améliorer pour être en meilleure harmonie avec nous-mêmes et avec notre milieu social. Or notre voix présente souvent les mêmes types de faiblesses!

Louis-Jacques Rondeleux dit que «le corps est la matière de la voix»[3]. Mais la voix est aussi la résonance du corps. Plus notre corps est musclé et souple, plus la voix, de son côté, acquiert des qualités propices au jeu. C'est donc dire, tel corps, telle posture, tel état, telle respiration: telle voix. Voici quelques exercices corporels efficaces, mettant en valeur ces correspondances.

Le cerceau

Nous débutons le réchauffement corporel par cet exercice car c'est un excellent moyen de se départir des inhibitions du corps et de l'esprit et de se réchauffer rapidement de manière générale. Voyons, ce que la maîtrise de l'exercice du cerceau exige.

Les pieds sont ancrés au sol. Les jambes sont fortes et souples, alertes et détendues. Le bassin est mobile et dessine un cercle avec le coccyx. Le centre du corps où se situe le diaphragme est allongé et les muscles abdominaux travaillent en douceur. Les bras peuvent prendre différentes positions confortables. Le thorax est ouvert et paisible tout comme le cou et le visage.

Cet exercice permet de mettre deux ellipses en mouvement simultanément: celle produite par la respiration et celle produite par le cerceau. L'une verticale et l'autre horizontale. Le mouvement de la respiration circule le long de la colonne vertébrale et alimente le système nerveux. Ces mouvements simultanés permettent à l'énergie potentielle de l'acteur d'être libérée et de se transformer en énergie cinétique, le préparant ainsi à l'ensemble du travail vocal qui suivra.

Le cerceau nous apprend aussi à travailler dans l'infiniment petit et plus en profondeur: peau, chair, os. Le mouvement de l'une des ellipses par rapport à l'autre dépend de la maîtrise que nous avons de cet exercice. Plus le mouvement est petit, plus la respiration est calme, complète et soutenue. C'est ainsi qu'elle prend toute sa valeur.

On utilise aussi le cerceau pour faire travailler d'autres parties du corps comme les bras, les pectoraux, les jambes, les muscles fessiers, les doigts, le cou, etc.

Mais le travail avec le cerceau n'est pas que cela. Cet objet que les enfants adorent faire tourner autour de leur taille a aussi de nombreux avantages et utilités à offrir à l'acteur. En voici quelques-uns:

---

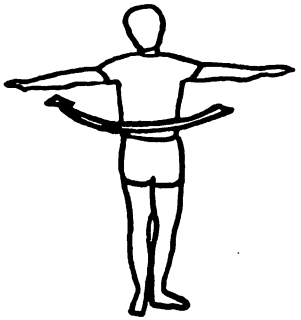
[3] Louis-Jacques Rondeleux, *Trouver sa voix: petit guide pratique de travail vocal*, Paris, Seuil, 1983, p. 158.

1/ il développe la concentration et la maîtrise de soi;
2/ il fait comprendre qu'une petite action peut donner de grands résultats;
3/ il nous apprend à travailler avec un objet;
4/ l'acteur découvre l'importance du plaisir par le simple mouvement et, en faisant tourner le cerceau, il entre dans une méditation dynamique;
5/ l'exercice du cerceau permet d'éliminer certains blocages physiques;
6/ l'acteur constate qu'à trop vouloir il devient tendu et n'obtient pas le résultat voulu;
7/ le travail avec le cerceau donne un support à la voix en renforçant les muscles abdominaux;
8/ il apprend à se concentrer sur le rythme et à le garder;
9/ la notion d'action-réaction est aussi très importante; avec le mouvement du cerceau, bougeant de différentes manières autour de son corps, l'acteur apprend à connaître la répercussion qu'ont les actes sur les événements;
10/ cet exercice est calmant lorsqu'il est bien maîtrisé et permet à l'acteur d'être en contact avec lui-même, avec son environnement, ici et maintenant;
11/ cet exercice exige, à la base, pour être maîtrisé, que l'acteur respire de façon simple et décontractée. Pas facile! Surtout si l'on considère les efforts que cela lui demandera pour réussir à tenir le cerceau autour de sa taille.
12/ il comprend que la logique du corps est aussi impitoyable que celle d'un ordinateur. Si nous n'obtenons pas ce que nous désirons, c'est que nous omettons de faire les bonnes commandes!

Lorsque le corps est réchauffé et débarrassé de ses tensions de manière générale, nous proposons des exercices de détente et de musculation du corps. Les exercices suivants ont été sélectionnés à cet effet.

Les cinq rites corporels[4]

Premier rite



Cet exercice a pour but d'augmenter la vitesse de l'énergie du corps et tous les enfants du monde l'utilisent dans leurs jeux.

Il s'agit de se tenir debout en tendant les bras horizontalement dans le prolongement des épaules, puis de tourner sur soi jusqu'à avoir une sensation de léger vertige. Ensuite, s'étendre pour le rite suivant. Nous devons tourner de gauche à droite en marquant chaque tour par un ralentissement. Nous pouvons en obtenir les plus grands bienfaits en le pratiquant moins de douze fois, pour ne pas entraîner un affaiblissement des forces vitales et assurer ainsi une stimulation équilibrée des centres d'énergie.

La respiration

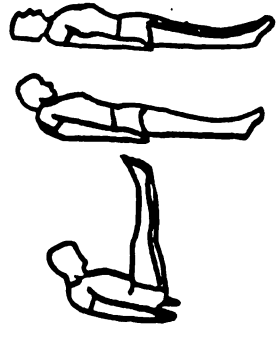
Inspirer et expirer, en gardant la poitrine ouverte et le centre du corps allongé. Les épaules sont détendues. Les yeux sont ouverts. Le regard ne s'accroche pas aux objets extérieurs. Il reste vaste, présent et disponible. C'est comme si, en tournant, on voyait les deux mains à la fois, dans un angle de 180°.

---

[4] Peter Kelder, *Secrets Tibétains de jeunesse et de vitalité*, Genève, Éditions vivez soleil, 1992.

Peter Kelder a mieux fait connaître les cinq rites tibétains au monde occidental. Des mystiques orientaux soutiennent que le corps possède sept centres d'énergie moteurs, qui correspondent à sept glandes endocrines. Les hormones sécrétées par ces glandes régleraient, selon eux, nos fonctions corporelles. Quant à nous, nous trouvons ces exercices assez complets pour muscler et assouplir le corps en une quinzaine de minutes par jours. Grâce à eux, un contact s'établit entre le mouvement du corps et la respiration, dans une juste mesure et une juste qualité. Nous reprendrons le terme 'rites' utilisé par Kelder, mais dans un sens un peu différent: non pas celui de rituels religieux, mais plutôt d'exercices devant être repris quotidiennement, en quelque sorte rituellement. Pour une plus grande efficacité, il est préférable de faire les cinq rites tibétains dans l'ordre proposé.

Deuxième rite



Ce rite accroit la souplesse, la volonté et la force.

Il s'agit de s'allonger sur le dos, sur un plancher qui n'est pas froid ou sur un lit. Les mains sont placées de chaque côté du corps, paumes à plat contre le sol, chaque main étant *légèrement* tournée en direction de l'autre. On soulève ensuite les jambes tendues, si possible, jusqu'à la verticale. Nous suggérons de le faire les genoux pliés au départ tant que les muscles abdominaux ne sont pas assez forts, pour éviter de faire forcer le bas du dos en compensant. Cette partie du dos doit rester au sol durant l'exercice. Si possible, on poursuit le mouvement des jambes, pliées ou non, en direction de la tête, puis on redescend lentement les jambes vers le sol. On se détend quelques secondes avant de recommencer.

La respiration

Inspirer. Expirer en levant la tête et le haut des épaules pour regarder vers les pieds.

Inspirer. Expirer en ramenant les jambes perpendiculairement au sol les premières fois et vers la tête pour les fois suivantes.

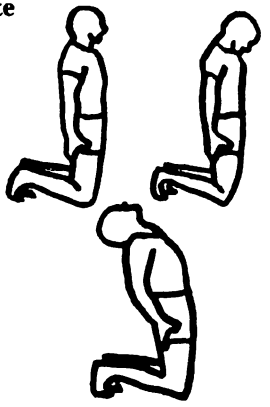
Inspirer. Expirer en ramenant les jambes au sol en terminant avec la tête et les épaules.

Inspirer. Expirer.

Recommencer l'exercice deux autres fois. On peut répéter les exercices des dizaines de fois avec le temps. L'important est de se souvenir qu'il ne s'agit pas ici de performance mais plutôt de muscler le corps et de l'assouplir de façon naturelle. Il est préférable de s'arrêter au moindre signe de malaise.

L'élève apprend à allier la respiration à l'action et à éviter de bloquer sa respiration en créant des tensions inutiles dans sa voix et dans son jeu. Cet exercice lui enseigne à prendre l'inspiration qu'il lui faut pour accomplir l'effort qu'il va déployer et lui démontre qu'il est nécessaire d'expirer dans l'effort puisque cela provoque automatiquement et de façon naturelle, le soutien abdominal nécessaire.

Troisième rite



Ce travail accroît la concentration. Il doit être effectué immédiatement après le 2e rite.

Il s'agit de se mettre à genoux confortablement, en plaçant la paume des mains sur le côté des cuisses, puis d'incliner la tête aussi loin que possible en avant, en sorte que le menton touche la poitrine. Ensuite, on se penche le plus loin possible en arrière en levant la tête et en tirant le menton vers le haut.

La respiration

À genoux. Le dos droit. Les orteils pliés vers l'avant. La paume des mains sur le côté des cuisses. Les yeux ouverts ou fermés.

Inspirer en imaginant que l'on débute au coccyx, que l'on remonte dans le dos jusqu'au devant de la tête dans les ailes du nez et dans les pommettes des joues.

Expirer en laissant les muscles abdominaux se contracter légèrement pour rentrer l'abdomen avant de dégonfler les côtes du thorax.

Inspirer graduellement le long du dos, à partir du coccyx jusqu'aux ailes du nez, tout en inclinant *lentement* le menton vers la poitrine. Détendre le cou. Garder le centre du corps confortablement allongé. Arrêter lorsque l'on sent une *légère* tension. C'est l'indication que notre corps nous donne de la limite à ne pas dépasser. Il faut écouter son corps, être confortable en tout temps.

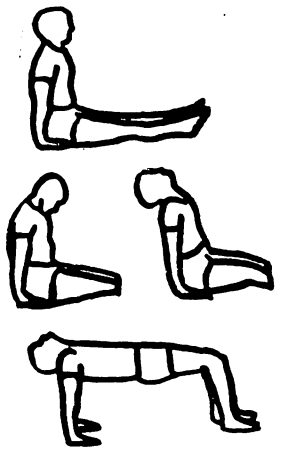
Expirer en relevant *lentement* le menton à la position de départ.

Inspirer doucement en relevant le menton vers le plafond. Garder le centre du corps allongé. Le cou ne doit pas casser. Faire l'étirement vers l'arrière *avec la poitrine*, sans faiblir au bas du dos, jusqu'à la sensation d'un étirement au niveau du plexus, du nombril ou du pubis.

Expirer en revenant doucement à la position de départ.

Ne pas pousser trop loin l'étirement avant ou arrière car on serait en train de tendre et de contracter les vertèbres de la colonne. Imaginer que celle ci est comme un élastique que l'on tend et détend. Il se produira une chaleur le long de la colonne vertébrale comme cela se produit avec l'élastique. Comme lui, elle deviendra plus souple et plus longue avec le réchauffement.

Quatrième rite



Cet exercice stimule les centres d'énergie. Il peut être très difficile au départ mais après quelques jours, il devient plus accessible.

Il s'agit de faire une table avec le corps. S'asseoir au sol avec les jambes allongées et les pieds écartés à la largeur des hanches. Puis, placer les bras le long du corps et appuyer les mains sur le sol, les doigts collés et placés vers l'avant. Lever ensuite le corps du sol en poussant sur les mains et en pliant les genoux. Les jambes et les bras se retrouvent ainsi verticaux au sol. Le reste du corps, des genoux aux épaules, se trouvera alors à l'horizontale. Il faut mettre le menton bien au contact de la poitrine, puis, avant de lever le corps à l'horizontale, laisser tranquillement descendre la tête vers l'arrière aussi loin que possible, confortablement. On revient ensuite à la position assise et on se relaxe quelques instants avant de répéter l'exercice.

La respiration

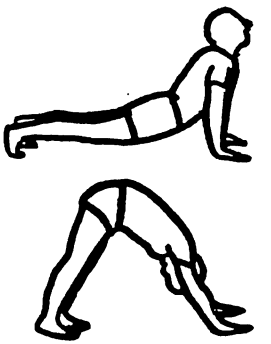
Assis au sol, inspirer du coccyx aux narines en penchant la tête vers l'avant et en arrondissant un peu le dos. Sentir le dos s'ouvrir ainsi que les côtes au fur et à mesure que l'inspiration monte vers le nez. Garder le centre du corps confortablement allongé.

Expirer en poussant sur les mains et les pieds pour faire un dessus de table le plus droit possible avec la tête, le cou, le tronc et les cuisses puis, quatre pattes de table, avec les bras et les jambes.

Inspirer dans cette position. Allonger le centre du corps, ouvrir la poitrine et relever le bassin.

Expirer en revenant à la position de départ.

Cinquième rite



Cet exercice ressemble au salut au soleil. La meilleure façon d'accomplir ce rite est de s'étendre face au sol et de placer les mains sur le sol à la hauteur de la poitrine ou des épau-

les, à une distance d'environ 60 cm, puis de tendre les jambes avec appui sur le dessous des orteils, les pieds écartés à environ 60 cm et la tête en arrière. On peut débuter en prenant appui sur le sol. On lève ensuite les hanches aussi haut que possible en s'appuyant sur les orteils et sur les mains en détendant les chevilles et en amenant le menton en contact avec la poitrine. Puis, on laisse le corps revenir tranquillement à la position de départ, parallèle au sol, en remontant la tête et en la poussant vers l'arrière aussi loin que possible, sans casser le cou. Lorsque l'exercice sera devenu facile à exécuter, on laissera le corps redescendre vers le bas sans toucher le sol.

La respiration

Le corps allongé sur le ventre, les paumes des mains au sol de chaque côté de la poitrine, le front au plancher. Inspirer doucement dans cette position, du coccyx aux narines.

Expirer en poussant sur les mains le coccyx vers le plafond et en rentrant le menton vers la poitrine.

Inspirer dans cette position, du coccyx aux narines, en laissant la respiration arrondir un peu le dos et ouvrir les côtes.

Expirer en ramenant la tête en avant et le bassin au sol. Garder le centre du corps bien allongé. Soutenir avec les muscles abdominaux et avec la poitrine ouverte afin de ne pas faiblir ou de ne pas forcer par le bas du dos.

Les exercices personnalisés

Ceux-ci sont complémentaires aux *cinq rites corporels*. Les exercices personnalisés permettent de muscler et d'assouplir des régions spécifiques de notre corps que nous désirons fortifier pour différentes raisons personnelles. Il est préférable ici de se faire conseiller par des spécialistes dans ce domaine afin que les exercices répondent bien aux besoins de l'acteur.

Les exercices pour la colonne vertébrale

La colonne vertébrale est le pivot du corps, celui avec lequel nous nous centrons et celui auquel s'attachent *peau, chair et os*. La circulation de l'air et du son ainsi que le soutien musculaire dépendent aussi de la verticale et de la souplesse de la colonne. Il existe quantité d'exercices pour le corps en ce sens. L'important est de trouver ou de créer ceux qui conviennent à nos besoins et à notre quotidien. Il faut aussi allier l'utile à *l'agréable* car, même si nous sommes adultes, c'est toujours l'enfant en nous qui apprend et l'adulte qui en dispose. Par exemple, les exercices suivants se sont avérés efficaces lors de nos laboratoires:

- les ondulations de côté, avant-arrière et en diagonale de la colonne, comme une flamme plus ou moins petite et plus ou moins fébrile;
- les mouvements lents avec rotations de la colonne dans l'espace comme le tai chi, par exemple;
- le bercement avant-arrière du corps couché sur le dos, les pieds au sol et les genoux pliés: un étirement en douceur de

la colonne — ce que font les bébés dans leur berceau;
- les rotations sur la base de la colonne, le coccyx, assis au sol ou sur une chaise ou un ballon;
- la simple respiration, couché au sol.

Les cinq rites vocaux

Aux cinq rites corporels quotidiens, se sont ajoutés cinq rites vocaux. Nous les avons établis dans un ordre particulier, de façon à travailler de l'extérieur-avant vers l'intérieur-arrière de la bouche. Chacun d'entre eux a pour fonction d'assouplir et de muscler en douceur et avec précision des parties spécifiques de l'appareil phonateur.

Durant les exercices, il faut se souvenir que travailler dans l'infiniment petit, comme pour le cerceau, donne de meilleurs résultats que de déployer de l'énergie en trop. Celle-ci risquerait de blesser ou d'irriter notre appareil phonateur ou d'autres parties de notre corps. Nous apprenons toujours mieux lorsque nous laissons pénétrer en nous le plaisir et que nous nous abandonnons sans censure à des jeux et à des images comme le font les enfants.

Premier rite: les lèvres
Le bateau à moteur

Tous les enfants ont fait ce jeu dans leur verre de lait ou de jus. Il s'agit de faire vibrer les lèvres ensemble sur la lettre «P». Puis, de s'imaginer dans un petit bateau de pêche sur un lac. L'on est le moteur.

Bien inspirer par le nez, comme si l'on sentait une rose, en ouvrant les ailes du nez tout doucement. Cela permettra de ne pas défaire le moule qui a été donné à la bouche.

Par exemple, le son du moteur fluctue avec les vagues et la vitesse. Le moteur peut se noyer ou s'éteindre. Aller là où l'imagination emmène. Mais essayer différentes choses: lèvres molles ou contractées, menton haut ou bas, notes graves ou hautes, avec ou sans son, avec différentes voyelles.

Cet exercice très simple fait travailler les premières et deuxièmes coulisses musculaires des lèvres, le voile du palais, le centre et l'arrière de la langue, le pharynx, le larynx, la trachée, les cordes vocales, le diaphragme, les muscles abdominaux, ainsi que la visualisation et la créativité.

Deuxième rite: la langue
Le marteau-piqueur

J'ai déjà vu un bébé d'environ un an et demi prendre un plaisir fou à faire vibrer ce son dans sa bouche et à nous en donner le spectacle. Cet exercice, beaucoup le font quoique certains n'y arrivent pas encore.

Il s'agit de faire vibrer la langue dans le souffle avec un «R» comme le ronronnement d'un chat. Le son ne doit pas être fait avec la gorge. La langue vibre sur le palais dur, derrière les dents du haut.

Que l'on soit un marteau-piqueur sur un champ de construction ou un chat qui ronronne, rester bien en contact avec son image. Devenir ce que l'on visualise. Ne pas respirer par la bouche car c'est la meilleure façon de s'étourdir en hyper-ventilant. On peut varier en

jouant avec l'ouverture de la bouche, de la gorge, la puissance, les sons.

L'exercice permet de muscler et d'assouplir la langue tout en amenant notre esprit à se sensibiliser à ce qui ce passe en avant de la bouche. Par exemple, la position du devant, du centre et de l'arrière de la langue et l'ouverture de la bouche. Mais aussi celle de la gorge permettant la sortie d'une plus ou moins grande quantité d'air.

Troisième rite: le palais
La trompette à sourdine

Je l'ai appelé ainsi car ce son me fait penser à celui des trompettes à sourdines utilisées durant les années '30 à '50, par certains musiciens jazz, notamment. Ce son donnait un petit goût suave et romantique à la musique, car il ressemblait au chant des chats qui se font la cour.

Ici, plus on prend l'allure «cool» et séductrice, plus on sent l'atmosphère du bar et plus notre musique nous plaît, plus le son est beau et plus on s'amuse.

L'exercice fait travailler l'arrière de langue, le palais mou et ferme l'accès aux résonances nasales. Le moule intérieur de la bouche ressemble à celui du «O» et l'on prononce le son «OUA».

Respirer par la bouche pour ne pas défaire le moule que l'on a placé dans le palais mou. Ici, l'ouverture de la gorge est à son minimum. En avant la musique!

Quatrième rite: les dents
Le moustique

L'intérêt de cet exercice, c'est que, selon la note que nous prenons, le son peut devenir un bourdon, une abeille, ou une mouche, par exemple.

L'air passe entre le palais dur, juste derrière les dents du haut, et le bout de la langue. Les dents doivent être dans la position du «ZZZ»; la vibration se fait dans les dents et dans le voile du palais. Le son part du voile du palais et aboutit, comme dans un filtre, entre les dents.

Imaginer une mouche qui vole autour de soi. Immobile, on attend qu'elle se pose pour l'attraper. Ensuite, un petit moustique arrive près de l'oreille. Travailler aussi au niveau du diaphragme en donnant de petites secousses pour faire fluctuer le rythme, la force et la note.

Cet exercice est excellent pour faire travailler les muscles abdominaux, dorsaux et fessiers, en douceur, ainsi que le diaphragme. Plus nous limitons la quantité d'air qui sort et plus nous travaillons dans l'infiniment petit, plus le son est clair et pénétrant. Cet exercice est fait pour cela. Les lèvres ne bougent presque pas.

Cinquième rite: la gorge
La bouteille vide

Qu'on se rappelle le son produit par le souffle dans une bouteille vide? C'est un son grave et apaisant que l'on aime répéter.

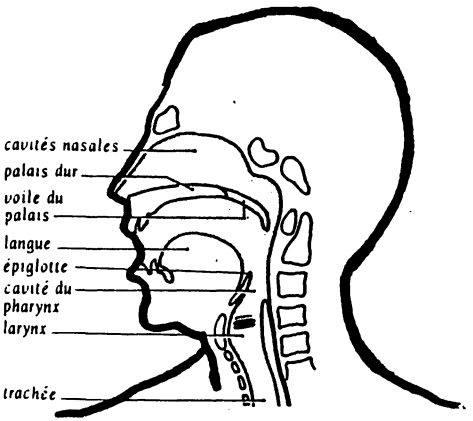
On peut le faire en imaginant que le goulot est notre pharynx et que la bouteille est un long tube qui relie notre coccyx à notre crâne en passant par le centre du corps. Le son se promène dans notre nez et notre bouche mais la vibration passe aussi dans toute la colonne vertébrale.

On peut l'expérimenter assis, debout, couché, immobile ou en mouvement. La première posture à explorer devrait être debout, les mains sur les genoux et le dos presque plat.

Fermer les lèvres, prendre une note dans le médium de sa voix et ouvrir le pharynx comme si on baillait la bouche fermée.

De cette façon, dire «OUI» comme un ventriloque et laisser le son sortir par le nez. S'imaginer que l'on est la bouteille.

Ce jeu fait travailler le résonateur nasal, l'arrière de la gorge, la langue, les lèvres, les narines, le voile du palais.



Ces petits exercices, un peu à la façon des rites tibétains, sont excellents pour réchauffer la voix en douceur lorsque l'on n'a qu'une quinzaine de minutes à y consacrer. Après avoir fait les cinq rites, sans pousser ou forcer quoi que ce soit, on se sentira reposé et la voix sera prête à entamer des textes ou du chant. Si l'on sent le besoin de faire d'autres sons, écouter son corps; car il est bon de faire une telle exploration en soi.

L'acteur doit tout de même tenir compte de ses particularités vocales et de ses capacités actuelles. Parfois, il arrive qu'il soit incapable au début de faire certains exercices. Advenant le cas, il vaut mieux qu'il en trouve d'autres qui lui

conviennent mieux et qui donnent, à peu de chose près, le même résultat. Ainsi, il fonctionne selon ses capacités tout en se motivant à en développer d'autres.

POUR UNE APPROCHE SEMI-TRADITIONNELLE DU TRAVAIL VOCAL

La gamme: construction d'une résonance corporelle

La gamme a pour but d'apprendre à l'acteur à localiser sa respiration et les vibrations de sa voix dans des endroits spécifiques de son corps. Couché sur un petit ballon qui lui sert de guide, les genoux pliés et les pieds au sol, l'acteur fait circuler celui-ci par étapes, le long de son corps.

> Dans un premier temps, il doit prendre l'impulsion de son inspiration à l'endroit précis de son corps où il a placé le ballon. Puis, dans un deuxième temps, il doit sentir, à l'endroit opposé au ballon, les vibrations produites par un son qu'il émet. Il explore ainsi, avec le ballon, une gamme de respirations, de sons, de vibrations et de résonances. Il fera vibrer son corps tout le long de sa colonne vertébrale, en débutant au coccyx et en allant vers le sommet de la tête, pour terminer sur le devant du corps, au front, et redescendre vers les organes génitaux.

L'exercice permet aussi de développer la qualité de l'écoute et de l'émission du son, de bien utiliser l'appareil phonateur dans la détente et la précision et de permettre de comprendre la différence entre résonner et projeter[5].

À l'aide du ballon, l'acteur apprend à reconnaître et à maîtriser les sons qu'il émet. Le ballon l'aide ainsi à prendre connaissance de sa respiration et des vibrations sonores produites par sa voix. Il travaille avec le ballon en l'utilisant

---

[5] Nous prônons qu'une voix qui résonne est préférable à une voix qui projette (jeter dehors, jeter en avant, avec force) car la résonance permet une plus grande amplitude de la voix et s'intègre au concept d'*être* et d'*entrer en résonance*.

comme outil de reconnaissance de l'impulsion de sa respiration et des vibrations du son qu'il émet. Il explore, de cette façon, des lieux précis de son corps, le long de sa colonne vertébrale, aussi précisément que s'il appuyait sur des touches, le long du manche d'un saxophone. Son corps devient alors pour lui un instrument de musique concret et, comme tout musicien, il apprend à en jouer et à en connaître la substance, le caractère et la nature vocale. Comme pour un musicien qui débute, l'exercice apprend à l'acteur à commencer par la base — donc en faisant «des gammes» — afin que son instrument soit pourvu d'une qualité de résonance riche et personnelle[6].

POUR UNE APPROCHE ALTERNATIVE DU TRAVAIL VOCAL

Jeux vocaux individuels

Cet exercice fait suite aux cinq rites vocaux et à la gamme. Il propose à l'acteur d'exploiter les nouvelles résonances qu'il vient d'expérimenter et des images qu'elles lui inspirent. Il peut choisir différentes façons de procéder.

Par exemple, il peut explorer des sons dans l'ordre des cinq rites, c'est-à-dire ceux qui concernent d'abord les lèvres, puis la langue, ensuite le palais, les dents et enfin la gorge. L'acteur peut aussi travailler des sons en allant du devant jusqu'à l'arrière de la bouche, ou encore, partir de diverses régions du corps. Il peut approfondir des sons par catégorie: les bruits d'eau, de forêt, d'animaux,

---

[6] Notre corps est *un instrument à vent*. Nous avons expérimenté, dans le travail de la gamme, qu'à chaque vertèbre de la colonne peut correspondre un son, une vibration et une résonance — subjective ou non — qui nous sont personnels. La situation est la même pour chaque autre lieu sélectionné par l'acteur dans ce travail vocal, si grand ou si petit soit-il. Tout à coup, le voilà qui repère des endroits dans son corps — ou hors de son corps — comme s'ils étaient des touches sensibles sur lesquelles il promène les mouvements de sa respiration. Celle-ci déclenche les mouvements de son corps. Puis, ensemble, la respiration et le mouvement font jaillir à leur tour «la musique des sons» permettant ainsi à la présence de l'acteur de se manifester dans une résonance enveloppante.

les instruments de musiques, les accents, les chants de différents pays et cultures, les rythmes, les intervalles, les harmonies, les arpèges, les octaves, les styles de musique.

Son imagination peut l'amener à tenter d'exprimer les sons que pourrait faire la circulation de son sang dans le corps; à travers des sons nouveaux, il peut jouer à faire parler ses cellules, ses maux, ses blessures, des êtres inventés, des minéraux, des végétaux et les sons des éléments de la nature.

Il est important de noter que les principes de vibration et de résonance intégrés précédemment dans l'exercice de la gamme s'ajoutent à cet exercice. La respiration, le mouvement corporel, l'état et le son sont en accord et s'expriment à travers une histoire qui se dessine. Ceux-ci sont particuliers à chaque acteur.

L'exercice est personnalisé, créateur et développe entre autres l'autonomie, l'écoute, la non censure, la tessiture, le son, le mouvement. On peut y intégrer des idées qui nous amusent ou encore qui nous permettent de travailler sur des sons ou des thèmes précis.

Nous nous sommes intéressée aux jeux vocaux des Inuit, aux chants araméens, à ceux du Tibet, de la Mongolie et de différents autres pays, à la flûte amérindienne, au erhu chinois, à la bombarde, à des bruits, des accents, des langues, des gens de divers âges et professions... Nous avons remarqué que cet exercice inspire chez l'acteur le plaisir, le jeu, l'écoute, l'observation, l'imagination, la générosité.

Jeux vocaux collectifs: l'harmonisation

Après avoir assimilé les exercices cités plus haut et appris à en maîtriser les bases, les jeux vocaux collectifs permettent à l'acteur d'apprendre à communiquer aux autres acteurs ses images mentales et l'univers qu'elles véhiculent. De la même manière, l'exercice lui enseigne à recevoir les images des autres et à respecter les univers que celles-ci suggèrent et qui ne sont pas nécessairement les siennes.

L'harmonisation propose donc de travailler dans un but individuel autant que collectif. Aussi, l'acteur apprend concrètement à investir ses énergies et à réagir sur le moment présent, sur ce qui se trouve ici et maintenant. Cela est excellent pour développer la concentration ainsi que le rapport «action-réaction».

Mais le but de cet exercice est avant tout d'établir une *harmonisation* entre la respiration, les sons, les mouvements corporels et l'imaginaire, en soi, mais aussi pour le groupe lui-même. On y travaille le rythme, l'écoute, l'expression, la notion du risque, la générosité, l'humilité, la notion du silence, la prise de conscience de la mémoire collective et individuelle, l'observation et l'interprétation.

Ces jeux vocaux collectifs apportent autre chose. Ils s'utilisent aussi dans le but de créer ou de mettre en situation des personnages et d'inventer des histoires, des rapports, des oppositions dans le cadre de l'improvisation, de l'exploration ou de l'étude.

L'expérience, le vécu, à la fois réel et imaginaire, qu'offre cet exercice, donne des moyens d'expression et des nuances au jeu des acteurs ainsi qu'à leurs personnages. Mais avant tout, les acteurs prennent conscience que dans l'interprétation d'un texte, il existe quelque chose d'essentiel qui se situe «au-delà des mots».

Cela, ils le partagent entre eux dans la simplicité de l'exercice qui exige d'eux de ne pas se censurer, d'être à l'écoute, de respirer et de jouer avec des sons et des mouvements en croyant aux images qu'ils perçoivent. Les acteurs se dévoilent de la manière à la fois la plus vulnérable et la plus forte parce qu'ils plongent généreusement dans le vide de l'inconnu.

À cette étape du travail vocal, il leur faut explorer tous les sons et tous les thèmes possibles. En laboratoire, nous avons improvisé et travaillé, par exemple, sur des idées telles que «autour du feu», «l'eau», «voyage au Tibet, en Italie, au Japon, en Allemagne», le «Jazz bar», etc.

La gestuelle vocale

La gestuelle vocale est un exercice de réchauffement vocal efficace et très important, qui s'adapte à l'acteur qui l'utilise. L'exercice part des mêmes principes que les jeux vocaux mais l'acteur y ajoute le déplacement de son corps dans l'espace. Il doit incarner ce qui veut se dire et se faire à travers le mouvement et le son, en se déplaçant dans son espace environnant plutôt qu'en restant sur place comme dans l'harmonisation.

Cela se fait un peu à la manière d'une méditation corporelle à travers laquelle l'acteur est à l'écoute des vibrations et des mouvements à la fois intérieurs et extérieurs à son être. La *respiration* amène d'abord le *mouvement*. Puis, ensemble, ils entraînent le *son* et l'*état intérieur* à s'exprimer.

Ces quatre composantes — la respiration, le mouvement, le son et l'état intérieur — agissent alors simultanément, et cela, jusqu'à ce que l'acteur puisse réagir intuitivement et de manière organique à n'importe quelle commande de l'une ou l'autre d'entre elles. L'acteur doit aussi incorporer ce qu'il perçoit du monde environnant à son monde imaginaire. La respiration, le mouvement et le son nourrissent des images en lui. Son espace environnant se trouve donc intégré à son espace vital, par le médium des ondes et des vibrations corporelles et vocales.

Cet exercice se fait généralement les yeux fermés pour débuter, de manière à donner toute la place à l'écoute. Cela permet à l'acteur d'intégrer plus aisément les sons et les mouvements au monde imaginaire qu'il incarne. Fermer les yeux oblige aussi l'acteur à travailler l'équilibre, la verticale, le déséquilibre, de nouvelles perceptions (images) de son corps dans l'espace.

Le fait que cet exercice se fasse sans autre guide visuel que sa propre vision mentale et sensorielle de l'espace environnant a, enfin, un dernier avantage. Quand l'acteur parvient à maîtriser l'exercice de la gestuelle vocale, son corps et son esprit s'accordent et se nourrissent l'un l'autre par le seul biais du flux, du reflux et du rythme de la respiration. L'acteur effectue donc ce mouvement

de flux et de reflux, physiquement et vocalement, à travers l'inspiration et l'expiration.

Les participants à nos laboratoires ont apprécié l'efficacité de la gestuelle vocale et l'ont intégrée à leur discipline de travail vocal quotidien. Cet exercice leur a permis d'allier le corps à l'esprit de manière organique et intuitive, un but qu'il nous tenait grandement à cœur d'accomplir au cours de nos recherches en travail vocal, pour l'acteur. La gestuelle vocale est aussi un excellent outil de méditation.

POUR UNE A.C.I.S.E. DU TRAVAIL VOCAL

Étude progressive en cinq étapes menant à la construction du personnage[7]

Il nous est venu à l'esprit — et c'est le cœur de notre recherche — que les nuances de notre voix et la façon dont elle est habitée peuvent venir du fait que l'on prend «l'impulsion» de notre respiration à des endroits bien précis du corps. Le personnage, l'essence qui le véhicule, le souffle qui l'anime, son moteur, naît là où l'on prend l'impulsion de notre respiration. C'est cette impulsion de notre respiration qui permet de rappeler en nous le lieu où est né le personnage et *ce*

[7] Nos recherches nous amènent à conclure que notre méthode, à travers tous ses exercices, rend possible un travail simple, rapide, efficace et assez complet, offrant à l'acteur de meilleures dispositions physiques et vocales pour entamer son travail théâtral. C'est ce que doit faire toute bonne technique vocale. Cette méthode de travail vocal propose aussi, dans le même souffle et non dans un second temps, des éléments variés d'exploration du jeu.

Mais, il n'en reste pas moins que ces exercices — aussi pertinents et innovateurs soient-ils — demeurent dans le créneau du réchauffement et de l'exploration théâtrale. Les formes d'expression créatives qui en ressortent ne sont pas encore du théâtre. Car, avant de trouver une forme artistique quelconque, l'acteur devra aborder son personnage d'une toute autre façon, et cela, avec une mise en scène et un texte précis. En ce sens, nous devons comprendre que ces techniques de travail vocal ne peuvent pas mener, tel que nous l'entendons communément dans le métier, à la construction d'un «personnage de théâtre».

qui l'habite. En exploration, cinq étapes principales permettent de passer de cette impulsion au personnage.

La respiration — L'écoute

Pour que l'acteur puisse garder contact avec son corps, nous lui demandons de partir de la respiration, de rester conscient d'elle au cours de l'exercice le plus souvent possible pour découvrir ses propres faiblesses, ses tensions, ses impulsions intérieures et extérieures ainsi que ses forces.

Il doit tout d'abord rester à l'écoute de ce qui cherche à se dire et à se faire dans son corps — une tension dans l'épaule, une peine qu'on sent dans la jambe, ou un frisson de plaisir dans le dos, pour ne donner que ces exemples. Il peut s'agir aussi bien d'une région que d'un tout petit point du corps. Puis nous proposons à l'acteur de situer la première impulsion de son inspiration à l'endroit où il sent que cela se produit. Il le fait comme s'il respirait par cet endroit; il peut aussi se dire, si cette image l'aide, que cet endroit lui-même se remplit d'air, à la manière d'un poumon.

L'acteur provoque ainsi une ouverture graduelle et physique à l'endroit précis où son inspiration a pris son impulsion. Parallèlement, il doit accomplir une fermeture physique, à l'opposé de ce point d'impulsion. Par exemple, s'il s'agit d'un tout petit point, situé précisément au centre du dos, il refermera, dans la région opposée — celle du plexus — le point correspondant.

Il est actif dans la poussée d'ouverture et, parallèlement, passif, dans la tension de la fermeture. L'acteur se situe au cœur d'une opposition créatrice et libératrice. En effet, lorsque se présente, dans son existence ou son travail une tension, une contradiction ou une expérience négative, l'acteur est mieux à même de dépasser ces contraintes et de rester ouvert, actif. L'exercice lui aura apprend qu'à toute tension correspond une ouverture active et une libération, et que par sa volonté il peut passer de la première à la seconde.

En expirant, l'acteur pousse sur le point d'impulsion de départ — en l'occurrence, le centre du dos — créant ainsi, à l'opposé, une ouverture graduelle du plexus. Le dos est maintenant fermé et le plexus ouvert; ce qui était actif dans l'ouverture est maintenant passif dans la fermeture et vice-versa. L'acteur apprend ainsi à donner ce qui l'habite de façon généreuse et naturelle, dans son travail comme dans son existence.

Ce type de respiration demande une écoute de soi, une attention et une concentration sur le point d'impulsion de l'inspiration première. Il demande aussi d'encourager un mouvement de flux et de reflux de la respiration et de rester sensible à notre espace vital.

Le mouvement et le son — L'expression

Dans la deuxième étape, nous proposons à l'acteur d'accentuer le mouvement et la respiration. Il est important que l'acteur soit à l'écoute du mouvement corporel et/ou vocal qui veut s'exprimer. Pour cela, il ne doit pas se censurer. L'acteur engage tout son être dans ce qui l'anime. De plus, c'est à cette étape qu'il entre en relation *de jeu* avec l'espace dans lequel il évolue, qu'il soit seul ou avec d'autres.

Nous suggérons que la respiration et le mouvement s'accompagnent d'un son, issu de l'état intérieur et extérieur qu'ils proposent à l'acteur. Celui-ci y ajoutera également des mouvements larges, des émotions, des images, des expressions, des sons qui lui seront personnels et qui lui viendront naturellement, organiquement, intuitivement.

L'incarnation — La construction

Les sons, les mouvements, les inter-relations, font en troisième étape, surgir un animal, un objet ou un personnage, intéressant et personnalisé. Nous proposons aux acteurs de l'explorer. Ici, tous les sens sont en éveil. Graduellement, l'acteur se sentira habité par une forme d'énergie vivante qui n'est pas lui mais qui vient de lui et ne lui est plus étrangère. Son rôle est de l'incarner sans

la censurer, sans l'analyser. Il doit tout simplement accueillir ce qui veut se faire tout en y intégrant les étapes précédentes: respiration, mouvement et son.

L'histoire — L'interaction

À la quatrième étape, nous voyons s'ajouter le personnage «social». Déjà plus humanisée, cette forme est encore brute. Le personnage s'exprime, en effet, par des sons et un langage inventé. L'acteur incarne le monde imaginaire qui l'habite et interagit avec ce qui l'entoure. Un lieu, des situations, des inter-relations, des objectifs, des obstacles, des odeurs prennent forme dans le monde imaginaire qu'exprime l'acteur. Il y croit, il joue, s'y investit et y crée de nouvelles dimensions de la réalité. Une histoire vient de naître.

Le texte — Le jeu parlé

Aux quatres étapes définies vient se greffer l'étape finale d'exploration. Les acteurs font intervenir et parler leur personnage dans un langage connu, à l'aide d'un texte déjà existant ou d'une création. À ce stade du travail, les paroles ne sont pas dites machinalement, ou selon la personnalité de l'acteur. Elles sont habitées, de manière personnelle et originale, par la respiration, les gestes, la voix et le personnage qui ont été développés durant la gestuelle vocale. L'acteur nous dévoile une présence vibrante et une voix résonante, qui lui sont propres.

L'intérêt de cette approche expérimentale de la construction du personnage, est qu'elle propose à l'acteur des outils lui permettant d'éviter certains stéréotypes, en lui donnant les moyens de se construire et de travailler vocalement et physiquement de façon personnalisée. L'acteur prend aussi conscience de lui-même et des autres, des limites, des forces et des particularités de chacun.

Cet exercice peut faire partie d'une discipline quotidienne de travail parce qu'elle évolue avec l'interprète, selon ses besoins et son rythme de travail. Cette étude enseigne aussi que la respiration et le mouvement s'influencent. Ils donnent au son et à la voix, leur «anima». Le fondement de cette recherche était de montrer que la voix de l'acteur rend le fond du personnage — sa vibration

intérieure — tandis que son corps lui donne sa forme — sa vibration extérieure. On joue comme on respire. Comme on vit, on respire.

CONCLUSION

Nous avons tenté au cours de nos recherches de démontrer qu'il est nécessaire de faire un travail de réchauffement et d'exploration vocale et physique comme préambule au travail théâtral. Un acteur qui n'a pas de discipline de travail quotidienne risque de ne pas être en état de maîtriser tous ses moyens lorsqu'il sera convié à accomplir son métier. De plus, par cette lacune, il se confine à répéter ce qu'il sait déjà, une sorte de radotage et de carcan dans lequel il aura vite fait d'être classé.

Un acteur doit évoluer et pour cela il doit travailler chaque jour, même lorsqu'il n'a pas de contrat. Le travail de l'acteur n'est pas ce que l'on voit sur la scène ou à l'écran. Ce que nous y constatons en tant que spectateur, c'est plutôt le résultat de son travail. Et cela ne peut s'improviser à brûle pourpoint une fois placé dans la situation de représentation. C'est un long processus de mûrissement, de questionnement et de travail solitaire et personnel.

Nous avons remarqué qu'en processus de formation il est difficile de faire comprendre aux acteurs combien il est important pour eux d'appliquer une discipline de travail quotidienne étant donné qu'ils n'ont pas le privilège de milliers de travailleurs qui bénéficient, eux — de moins en moins, il est vrai —, d'une certaine régularité d'emploi. Mais lorsque l'acteur a compris l'importance de ce moment qu'il accorde à son travail dans chaque journée, il reste malgré tout découragé devant la rigueur d'une telle responsabilité parce qu'il n'a personne d'autre que lui-même pour se motiver. L'acteur est habitué à travailler et à créer sous une certaine tension, une urgence ou un trac. Lorsqu'il a du temps devant lui, c'est là que, sans en être conscient, l'acteur est le plus en péril: il s'engourdit, s'ennuie, s'endort et s'atrophie.

Il est capital que l'acteur soit à l'affût de ce qu'il y a de nouveau comme formation dans son domaine, tout en accomplissant son métier[8]. Il doit avoir introduit dans son quotidien une discipline de travail qui lui convient et qui lui plait. En effet, le côté ludique est une partie essentielle du travail d'acteur. Cette discipline, cette rigueur, seront peut-être des bases qui le garderont actif et créateur et qui lui permettront de parvenir à persévérer et à réussir à contourner les obstacles qui se présenteront dans le métier.

Pour ces raisons, nous avons cru bon de chercher à développer justement une discipline quotidienne de travail. Nous avons voulu que les exercices imaginés puissent être simples, ludiques, accessibles, à des gens qui n'ont aucune formation théâtrale comme à des acteurs chevronnés cumulant des années d'expérience. Mais, pour servir à différents niveaux d'expérience, il fallait que cette méthode de travail puisse évoluer avec celui qui l'utilise et selon la quantité de travail qu'il y met. Il fallait aussi qu'elle permette à chacun d'exprimer ses différences et son expérience, donc, qu'elle soit personnalisée.

Ensuite, nous désirions que l'approche du travail soit globale, c'est-à-dire, qu'elle englobe l'acteur dans son tout, qu'elle lui permette — à travers des exercices de réchauffement et d'exploration — de mettre à profit et en interrelation son corps et son esprit, et cela, dans son rapport à l'autre.

Mais la question de la qualité de présence restait essentielle au succès de ce travail. Il fallait «habiter» ces exercices et non les répéter techniquement. Ce travail devait être vécu organiquement et spirituellement.

---

[8] Des institutions comme l'Université du Québec à Montréal permettent ce genre de chose à l'acteur. Ayant le droit d'étudier à temps partiel et aussi celui de travailler dans son domaine, l'étudiant peut à la fois recevoir une formation pratique et théorique en art dramatique et faire face à la réalité de son milieu de travail. À la sortie de son Baccalauréat, il aura déjà acquis une expérience sur le marché du travail, établi des contacts avec des employeurs, mis en pratique les enseignements qu'il aura reçus et confronté ses rêves et son potentiel avec la réalité ainsi qu'avec ses collègues dans un contexte professionnel. Les risques d'une crise existentielle à la sortie d'un nid trop douillet peuvent être évités si l'acteur sait profiter des avantages que lui offre de genre d'école.

Sachant que la crédibilité du jeu de l'acteur était en grande partie véhiculée par la voix, nous avions remarqué que celle-ci, lorsqu'elle était maîtrisée, nous rendait aussi la qualité d'être au présent de l'acteur. L'auteur — par les mots, leur sonorité et les signes de ponctuation qu'il intègre au texte — indique à l'acteur le tempérament du personnage et la façon dont celui-ci bouge et respire. Partant de cette respiration, un corps s'impose et de cette posture, de ces émotions et de cette respiration naît une voix. Cette résonance apporte une qualité de présence et une crédibilité au jeu de l'acteur, tout en lui donnant du charisme.

Ensuite, il était important de faire ressortir le point suivant: qui dit travail vocal dit aussi travail physique. Car, ce que nous donnons au corps, nous l'offrons aussi parallèlement à la voix. Ils se nourrissent l'un de l'autre. Un maître chinois du 2e siècle, Wei Po Yang, a dit: «Le dragon fait passer sa respiration dans le tigre et le tigre reçoit l'esprit du dragon. Ils s'inspirent l'un de l'autre. Ils se mangent et se dévorent mutuellement»[9]. Cette osmose existe entre voix et corps. Le corps est mouvement de la voix et la voix, résonance du corps. La respiration les unit tous deux. L'entraînement vocal devient ainsi de même nature que l'entraînement physique: travailler sa voix exige donc de développer et d'appliquer une technique du corps.

Nous voulions aussi concentrer notre recherche sur l'élaboration d'outils permettant à l'étudiant, au comédien, d'explorer et d'utiliser une *gestuelle vocale* déterminée à partir des compétences personnelles de chacun. Moins formel que d'autres techniques, le processus de travail de la voix qu'est la gestuelle vocale, apporte à l'acteur, nous en sommes convaincue, une meilleure conscience et une compréhension approfondie de l'énergie cinétique qui s'établit entre les mouvements de la respiration, de la posture, de l'état intérieur psychologique et émotionnel, de la pensée et de la voix.

Apprendre à l'acteur à découvrir son propre vocabulaire des sons; l'aider à élargir la tessiture de sa voix, à développer des nuances sonores; offrir des

---

[9] Lu Tsou, *Le secret de la fleur d'or*, Paris, Médicis, 1969, p. 24.

techniques *dépassant le simple exercice* et permettant la création; travailler la voix pour apporter à l'acteur, sur la même lancée, une résonance corporelle et vocale qui, lorsqu'elle sera utilisée sur scène, fera *vivre* un texte, une œuvre et fera *vibrer* le spectateur; il s'agissait là d'une contribution ambitieuse. Nous croyons que cette recherche en a établi au moins les bases principales.

Christian Pratoussy

Approche épistémologique du jeu

> Perroquateurs de concepts [...], gardiens des nœuds, syntaxeurs de viscères, bocalisateurs de névroses, démêleurs de pénis, divinateurs de membranes, coupeurs d'homme en trois, phallucinateurs, pêcheurs de méandres, réducteurs de têtes, écouteurs d'oreillers [...][1].

Valère Novarina, dans *Le Théâtre de paroles*, manque de mots pour critiquer le «penseur du théâtre». En le citant, j'ai choisi de faire, sans en être prié, une confession publique, de déclarer mon *mea culpa*. Je sais qu'en proposant un article qui se veut une approche épistémologique du jeu — ce n'est qu'une approche, mais épistémologique tout de même —, plus d'un souhaiteraient me mettre au feu, tout au moins mon texte. Et ce n'est pas le résultat d'un délire paranoïaque. Le théâtre serait un territoire interdit à la raison. Je me souviens qu'à Liège, en octobre 1994, lors du premier congrès «Théâtre à l'Université», j'avais été pris à partie par un artiste. Je persiste malgré tout.

Depuis, comme il arrive qu'on se sente un peu seul dans sa ou ses recherches, je me fais désormais accompagner d'Anne Souriau qui, dans le *Vocabulaire d'esthétique*, écrivait à l'article «intellectuel»:

> Le terme indique une présence privilégiée et une importance des préoccupations conceptuelles et théoriques; il n'implique aucunement l'absence d'autres préoccupations. Un préjugé absurde et malheureusement fort répandu veut que l'intellectuel exclue l'affectivité et la sensualité — comme si l'on ne pouvait se développer d'un côté qu'en s'atrophiant d'un autre. Les faits montrent pourtant

---

[1] Valère Novarina, *Le Théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., 1989, p. 140.

l'existence d'esprits riches et équilibrés, capables d'aller fort loin dans bien des directions variées[2].

Je suis rassuré, si vous ne l'êtes pas encore.

J'espère être assez clair sur ma position. Je tiens maintenant à me présenter plus précisément: cette intervention s'inscrit dans le contexte général d'une thèse de doctorat en Sciences de l'éducation que je conduis, sous la direction du professeur Philippe Meirieu, à l'Université Lyon 2, en France. Le sujet de ma thèse est la rencontre du théâtre et de l'université, dont les issues sont au nombre de deux: le théâtre universitaire et les études théâtrales.

Ici, je ne m'intéresserai qu'au versant «études théâtrales». Entre parenthèses, je signale que ma recherche concerne un cadre précis, celui du Département d'études théâtrales de l'Université Lyon 2, dont je suis moi-même diplômé. La situation de l'université de Lyon a une importance particulière. Comme nous le verrons ultérieurement, elle est liée étroitement à ma réflexion sur la relation entre l'étude du théâtre en tant que genre littéraire et phénomène scénique. En effet, le Département d'études théâtrales de l'université lyonnaise prend son origine chez des professeurs de lettres (français, allemand, espagnol, anglais) qui ont créé, à la fin des années 1960, un Centre de recherche théâtrale pour fédérer des préoccupations communes malgré la diversité des langues.

Cette situation locale ne doit pas se dégager cependant du contexte national. L'aspect institutionnel de l'enseignement du théâtre dans certaines universités françaises remonte à 1950, lors de la création du premier Institut d'études théâtrales à la Sorbonne, suite à l'initiative de Jacques Scherer. C'est la notion de dramaturgie qui fut le fondement de cette nouveauté universitaire. La dramaturgie tente de déceler l'action dans le texte: le théâtre n'est plus seulement de la littérature. Depuis cette origine, le vrai développement des études théâtrales date des années soixante-dix. Finalement, cette histoire est assez récente. Mais

---

[2] Anne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, P.U.F., 1990, p. 894.

elle est suffisante pour établir déjà des observations dépassant les conjonctures spatiotemporelles concernant les finalités et les méthodes. Il y a là un grand champ de problématiques dont je privilégierai la question de l'épistémologie du savoir théâtral, en précisant que je ne m'attache pour l'instant qu'à la situation du théâtre occidental. Reste cependant à savoir si une recherche épistémologique est légitime, en tant que «métascience», dans la mesure où la question est aussi de savoir s'il existe une ou des sciences théâtrales. André Veinstein, il y a longtemps, répondait par l'affirmative:

> Il n'y a pas à proprement parler des «sciences» du théâtre ni de «science» du théâtre. Il y a cependant une discipline qui a vocation d'effectuer le contrôle et la synthèse des résultats et c'est l'esthétique puisque celle-ci s'intéresse par vocation aux manifestations artistiques[3].

Le titre de mon article, donc, pourrait être une provocation. Heureusement, elle ne se veut qu'une approche, une tentative. En effet, nous savons que l'épistémologie est une analyse critique du fondement des sciences afin d'en déterminer les logiques, les validités, partant les légitimités. L'épistémologie étant, par ailleurs, mâtinée de philosophie, elle se trouve amenée, par voie de conséquence et en dernier ressort, à mettre en débat des systèmes de valeurs. Ce débat est systématique quand il s'agit d'un art.

Je vous invite donc à prendre connaissance d'un travail en cours, de parcourir avec moi un bout de chemin, le chemin de ma thèse. Foucault disait qu'«il n'est pas facile de dire quelque chose de nouveau»[4]. Je n'ai effectivement pas cette prétention. Je ne souhaiterais que suivre le théâtre où il a été, où il est lorsqu'il est réfléchi, pensé. Suivre la piste du théâtre, c'est suivre en fait plusieurs pistes, découvrir des croisements. Céder à l'incise, au détour, à la digression. Pratiquer la référence pour s'en échapper. Mon enquête, mes hypothèses s'appuieront sur les propos des gens de théâtre confrontés à ceux des

---

[3] André Veinstein, «Sur l'organisation des études théâtrales. Marche romane», *Cahiers de l'A.R.U.Lg*, t. XX, n° 3, 1970, p. 89-91.

[4] M. Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 61.

penseurs du théâtre, sans omettre dans un premier temps des témoins essentiels, les gens de lettres puisque le théâtre prend sa source, universitairement parlant, dans le champ de la littérature. Je serai citatif d'abord, pour être incitatif, ensuite. Avec cette communication, je voudrais faire le point, comme l'on dit en excursion, pour déterminer la route à prendre, pour savoir où l'on va.

Commençons par le commencement. *Quid* de la littérature? Anne Souriau, dans le *Vocabulaire d'esthétique*, procède à la définition suivante:

> L'étymologie (*littera*, caractère d'un alphabet) rattache la littérature à l'écrit, et effectivement l'écrit assure la fidélité et la durée de la transmission et de la conservation des œuvres littéraires; mais définir la littérature comme art des seuls écrits méconnaît gravement l'existence d'une importante littérature orale, et d'une culture littéraire réelle, souvent très développée, chez les peuples sans écriture. Pour l'esthéticien, la littérature se définit par l'emploi du langage articulé comme matériau de l'œuvre d'art[5].

Je retiendrai de Souriau quatre critères d'identification de la littérature:

1° la littérature est un art du temps, qui ne se perçoit que de façon fragmentaire. On ne peut pas lire une œuvre, d'un seul coup d'œil, ne serait-ce que le moindre sonnet;

2° le matériau que la littérature utilise est un matériau existant; les dictionnaires et les manuels de grammaire sont les palettes de l'auteur;

3° cet art est lié, de fait, à la voix et à l'ouïe;

4° enfin, la litérature assure un pont entre signifiant et signifié.

Le cadre que dresse Souriau pourrait être confortable. Il ne l'est pas autant que cela. Il est même parfois contestable. Par exemple, le matériau préorganisé que fourniraient les dictionnaires est sujet à caution. Valère Novarina, que je

---

[5] Anne Souriau, *op. cit.*, p. 955.

citais en introduction, est un exemple d'évasion des dictionnaires. Novarina conteste la langue pour défendre la parole, et déjà on verra apparaître la problématique de la mise en voix, la mise en chair. Je connais moins les auteurs québécois, mais je me suis laissé dire que certains ne rentrent pas non plus forcément dans la définition de Souriau. Le théâtre peut être écrit mais il lui arrive de manquer d'air dans les mots écrits.

Le poids de l'approche littéraire est tel qu'il nous faut continuer l'investigation de ce champ pour, comme Ulysse avec son grand cheval de bois, affaiblir la forteresse de l'intérieur, ou du moins ramener cette approche à sa juste valeur, pour que d'autres puissent se faire jour. Par la littérature, nous devrions atteindre le littéraire, l'étude de la littérature, l'étude du théâtre par la littérature et enfin la relativiser.

Entre le littéraire et l'analyse littéraire, puis entre le primat du texte et la primauté de la représentation, qui procède pourtant de deux enjeux différents, incomparables, il y a peut-être une peur. Une peur que je retiendrais pour l'instant comme indicible. Les mailles de cette peur sont serrées, il faut l'avouer. Tentons à nouveau une percée avec Anne Ubersfeld et Pierre Larthomas, qui ont œuvré largement sur le texte. La première était catégorique dans son *École du spectateur* — et l'est toujours, je crois: «Contrairement à un préjugé fort répandu et dont la source est l'école, le théâtre n'est pas un genre littéraire. Il est une pratique scénique.»[6] Le second tient le même discours, en commençant à soulever un des mystères du théâtre: «L'œuvre dramatique est écrite, mais écrite pour être jouée.»[7]

Nous avançons doucement. Apparaissent des contradictions, des antinomies. Mais ce premier parcours a au moins le mérite de voir se manifester d'autres protagonistes que la littérature et le théâtre: la parole, le langage, la voix, le corps, l'absence, la présence, etc. Des ponts peuvent se dresser. Patrice Pavis,

---

[6] Anne Ubersfeld, *L'École du spectateur*, Paris, Éditions sociales, 1981, p. 9.

[7] Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique*, Paris, Armand Colin, 1972, p. 175.

par métaphore, parle d'un enfantement difficile quand il s'agit pour le texte de donner naissance à la représentation:

> Au lieu de penser le lien entre texte et représentation comme passage, translation, réduction de l'un à l'autre, on préfère le décrire comme établissement d'effets de sens et de contraste entre des systèmes sémiotiques différents (verbal/non-verbal, symbolique/ iconique, par exemple), comme écart à la fois spatial et temporel entre signes auditifs du texte et signes visuels de la scène[8].

Jusqu'à présent nous aurions pu craindre qu'entre littéraire et théâtral s'installent des problématiques gigognes. Avec l'arrivée de la parole, la ronde rhétorique va céder la place à une spirale où l'humain pourrait tout perdre ou tout gagner. Notamment avec le drame moderne comme l'indique Jean-Pierre Sarrazac:

> La parole, dans le drame moderne, est un signe fracturé: le personnage parle, mais la pensée gît ailleurs, ajournée dans l'espace du langage. Entre la pensée et l'élocution, que la *Poétique* d'Aristote présentait comme un couple solide et solitaire, exprimant le passage de la puissance à l'acte, s'intercale l'obstacle de la non-adéquation de l'homme au langage, de l'aphasie ou de la logorrhée. Le non-dit creuse le dialogue dramatique et le mot théâtral s'annexe un extraordinaire volume de silence[9].

Voilà de quoi encore alimenter des hypothèses.

Silence, absence. Nous retrouvons la littérature, le littéraire, et plus précisément l'auteur et l'absence que certains mots comblent ou essayent de combler. La psychanalyse peut intervenir. À ce titre, je convie Robert Silhol comme témoin:

---

[8] Patrice Pavis, «Du texte à la scène: un enfantement difficile», *Théâtre/Public*, n° 79, p. 27-35.

[9] Jean-Pierre Sarrazac, *L'Avenir du drame*, Lausanne (Suisse), L'Aire théâtrale, 1981, p. 119.

> Ici prend toute son importance la conception lacanienne selon laquelle la parole «est déjà une présence faite d'absence», c'est-à-dire a pour fonction de représenter, c'est-à-dire encore de rendre présent et aussi de tenir la place de. [...] Ici se loge le désir, dans la fonction de réapparition hallucinatoire. Telle est l'œuvre littéraire, sous-tendue de désir inconscient et satisfaction hallucinatoire, tout comme la parole et tout comme le rêve[10].

Le corps — au propre comme au figuré — de mon hypothèse est là. La problématique qui mine les rapports entre le texte théâtral et l'acte scénique semble résider dans le désir. Je reprendrai volontiers un titre peu connu de Claudel pour définir le théâtre: *L'Homme et son désir*. Et je pourrais maintenant donner un sous-titre à ma communication: «Épistémologie du désir». Le corps est en jeu: postuler qu'une épistémologie est impossible, mais que rien n'empêche de tenter cet impossible. Impossible ne veut pas dire interdit. Donc je ne m'interdis pas de réfléchir à une épistémologie du jeu. Le sacré n'interdit pas l'exégèse.

Je ne citerai pas à nouveau Foucault. Je le dis: je n'invente rien. J'ai seulement une grande envie, par l'épistémologie, d'aller voir de plus près ce désir. Je rappelle Novarina à la barre: «C'est rien d'autre que le désir du corps de l'acteur qui pousse à écrire pour le théâtre.»[11] Bien avant lui, Gœthe disait que «tout bien considéré, le corps tient le premier rôle au théâtre»[12]. Roland Barthes est plus systématique:

> La fonction érotique du théâtre n'est pas accessoire, parce que lui seul, de tous les arts figuratifs (cinéma, peinture), donne les corps, et non leur représentation. Le corps du théâtre est à la fois contingent et essentiel, vous ne pouvez le posséder (il est magnifié par le prestige du désir nostalgique);

---

[10] Robert Silhol, *Le Texte du désir. La critique après Lacan*, Petit Rœulx (Belgique), 1984, p.24.

[11] Valère Novarina, *op. cit.*, p. 19.

[12] Gœthe, *Wilhelm Meister in Romans*, Paris, Gallimard, 1954, p. 1222.

contingent, vous le pourriez, car il vous suffirait d'être fou un moment (ce qui est en votre pouvoir) pour sauter sur la scène et toucher ce que vous désirez[13].

Le corps, la chair. On sait la violence de *Penthésilée* de Kleist:

> Il y a tant de femmes pour se pendre au cou de leur ami, et pour lui dire: je t'aime si fort — oh! si fort! que je te mangerais. Et à peine ont-elles dit le mot, les folles, qu'elles y songent, et se sentent déjà dégoûtées. Moi, je n'ai pas fait ainsi, bien-aimé! Quand je me suis pendue à ton cou, c'était pour tenir ma promesse — oui — mot pour mot. Et tu vois — je n'étais pas aussi folle qu'il a semblé[14].

La psychanalyse est de retour avec Christian David, analysant cette pièce dans son ouvrage sur *L'État amoureux*:

> Ce qui fait le subtil entrelacs des composantes de la relation amoureuse entre Achille et Penthésilée, c'est la coexistence de l'ambiguïté foncière d'une approche érotique qui, contradictoirement, présuppose une mutuelle abdication qu'en même temps elle exclut, et de cette autre ambiguïté que constitue la division intime des deux héros entre des exigences internes inconciliables[15].

Fonction traditionnelle de la catharsis au théâtre. Mais faut-il encore que notre hypothèse passe la rampe. Jean-Pierre Ryngaert nous y aide avec son *Introduction à l'analyse du théâtre*:

> Après tout, nous continuons obstinément à nous demander, lecteurs et spectateurs, même si c'est avec une ingénuité variable: qu'est-ce que ça raconte? Peut-être faudrait-il aussi se demander aujourd'hui, dans le même mouvement: qu'est-ce que ça me raconte?[16]

---

[13] Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p. 86-87.

[14] H. von Kleist, *Penthésilée*, scène XXIV, trad. de Julien Gracq, in Julien Gracq, *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, 1989, p. 1118.

[15] Christian David, *L'État amoureux*, Paris, Payot, 1979, p. 110.

[16] Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Bordas, 1991, p. 52.

Novarina, encore, pour découvrir le mystère du théâtre propose une méthodologie à risques: «Faudra un jour qu'un acteur livre son corps vivant à la médecine, qu'on ouvre, qu'on sache enfin ce qui se passe dedans, quand ça joue [...]. Faudrait ouvrir. Quand ça joue.»[17] L'acteur, l'actrice, le corps de l'acteur, le corps de l'actrice pour ne pas dire la viande de l'acteur et de l'actrice. La science de ce corps, c'est a priori, la médecine. Mais l'épistémologie de la médecine n'est pas celle qui convient, bien évidemment.

J'ouvre ici une parenthèse. Et c'est d'ailleurs plus qu'une parenthèse. Je veux pointer l'intérêt de l'acception québécoise de la langue française dans notre rélexion, à savoir que le féminin n'est pas occulté à la différence de l'acception française. Et dans notre cas, c'est plus qu'un intérêt, c'est une problématique qui rejoint la «sexuation» de l'acteur, justement: «Acteur et actrice en scène». Le genre de l'acteur ne compte pas pour peu, et pas seulement d'une manière métaphorique, dans une réflexion sur «ce» qui se passe là-bas, derrière notre quatrième mur, à nous, spectateurs. Novarina y répond d'une manière que je rejoindrais:

> C'est le corps pas visible, c'est le corps pas nommé qui joue, c'est le corps d'l'intérieur, c'est le corps à organes. C'est le corps féminin. Tous les grands acteurs sont des femmes. Par la conscience aiguë qu'ils ont de leur corps de dedans. Les acteurs sont des corps fortement vaginés, vaginent fort, jouent d'l'utérus; avec leur vagin, pas avec leur machin. Ils jouent avec tous les trous, avec tout l'intérieur de leur corps troué, pas avec leur bout tendu. Ils ne parlent pas du bout des lèvres, toute la parle leur sort du trou du corps. Tous les acteurs savent ça. Et qu'on veut les en empêcher. D'être des femmes et d'vaginer. On veut qu'ils indiquent, montrent une chose après l'autre et dans l'ordre, pas qu'ils se montrent. On veut les réduire à n'être que des télégraphes à émettre et exécuter, à transmettre des signaux avec leur corps d'une tête à l'autre, des phallus à sens, des membres mâles tendus pour désigner, des flèches bien

[17] Valère Novarina, *op. cit.*, p. 21-22.

> dressées à pointer l'sens, des indicateurs et des exécutants. Dans le sens, dans le bon sens, pour que tout reste dans l'ordre normal[18].

Si je poursuivais dans la même veine, je pourrais dire que la sémiologie est un discours masculin qui cherche à réduire, à épuiser un mystère nécessairement féminin.

Une approche plus universitaire que celle de Novarina a été inaugurée par Patrice Pavis, dans un article de *Protée* intitulé: «Le jeu de l'acteur: 'explications de gestes' ou vectorisation du désir?» En l'espèce, Pavis propose l'approche suivante:

> On peut imaginer deux approches du geste au théâtre: comme une «explication de gestes», c'est-à-dire une description des procédés de la communication verbale fondée sur une lecture sémiologique des signes corporels; comme un flux non contrôlé d'impulsions et d'énergies non destinées à la communication selon le modèle (utopique) d'un «théâtre énergétique» (Lyotard). La «vectorisation du désir», qui tente une médiation entre les deux approches, paraît une manière de suivre les flux selon les vecteurs plus ou moins inscrits dans la représentation ou établis selon les hypothèses de lecture du spectateur[19].

Il ajoute: «Il y a donc entre explication des signes et événement énergétique un nécessaire compromis, auquel on a ici donné le nom de 'vectorisation du désir'».[20] L'alternative est bien posée, mais ce qui est décevant, c'est qu'elle débouche sur un compromis. Jean Duvignaud, en d'autres termes, et dans une perspective voisine, préférait à ce compromis la problématique suivante: «Existe-t-il des croyances, des actes, des scénarios psychologiques ou sociaux qui, dans la vie commune ou individuelle, ne ressortissent à aucun des deux grands

---

[18] *Ibid.*, p. 25.

[19] Patrice Pavis, «Le jeu de l'acteur: 'explications de gestes' ou vectorisation du désir?», *Protée*, vol. 21, n° 3, 1993, p. 56-68.

[20] *Ibid.*

systèmes d'explication qui définissent l'épistémologie: la fonction ou la structure?»[21] Duvignaud écrivait cela dans *Le Jeu du jeu*. Entre la fonction et la structure, il y a un jeu qui n'est pas un juste milieu, un compromis. Au théâtre, nous sommes ailleurs. Mais pas dans un compromis. D'ailleurs, on dit: «Je vais au théâtre». On ne dit pas: «Je vais au compromis».

J'en reviens à Pavis. Il ouvre une voie, et passionnante, et effrayante. Oui, à installer enfin le désir au centre du théâtre, on risque, je risque, je me risque à l'inconnu, je me risque à mon propre désir. Par ailleurs, comment me faudra-t-il envisager l'analyse du désir? Le terme de compromis n'est pas satisfaisant, je l'ai dit. Qu'en est-il de «désir», qui, par intuition me convient? La littérature à ma disposition présente des désirs, du désir. Le désir n'est pas simple. Déjà, en termes de typographie, le désir est traité suivant plusieurs modes: en lettres minuscules, parfois avec une initiale en majuscule, exceptionnellement, comme chez Robert Silhol[22], tout en majuscules. Le mot désir partage avec un autre mot des affres typographiques. Ce mot, c'est «dieu». Qu'en est-il de ces mots magiques qui ne sont pas sûrs de leurs choses? Pour «dieu», je vous conseille de vous reporter à d'autres qu'à moi. Pour «désir», j'ai fait une petite enquête. Désir, comme «dieu», est un mot-valise. Chacun y met son propre nécessaire de voyage. Il n'empêche qu'à convoquer le désir dans une appproche épistémologique, qui ne se veut pas pour autant totalement dénuée de surprise dans l'énonciation de ses hypothèses, il n'y a pas d'autres rembardes que l'exigence et la rigueur.

À ce stade du discours, je souhaiterais énoncer quelques phrases-clés, voire quelques sentences personnelles pour marquer l'état actuel de ma réflexion passée et amorcer ma réflexion à venir:

- Ne pas savoir l'autre.
- Le désir est un savoir ignorant.

---

[21] Jean Duvignaud, *Le Jeu du jeu*, Paris, Balland, 1980, p. 18.
[22] Robert Silhol, *op. cit.*

- Le désir est la science de l'absence.
- L'épistémologie du désir est le désir du désir.
- Le désir n'a pas de vérité.
- C'est peut-être un jeu qui ne se sait pas.

Fi du délire. Élucidons la notion. Je me servirai, à cette fin, d'un ouvrage de synthèse sur la question, celui, de Jean Lacroix, *Le Désir et les désirs*[23].

Le désir existe-il? Si oui, en quoi consiste son unité? Par une étude qui débute chez Rousseau, puis qui se poursuit chez Saint-Simon, Fourier, Marx, Marcuse et Reich, l'auteur tente d'élucider les conceptions du désir et des désirs. Assez vite, il décline le désir, pour l'illustrer, en utopie politique du bonheur. Il n'y a là qu'un déplacement de problématique tant la notion de bonheur est aussi incertaine que celle du désir. C'est par défaut que le bonheur s'identifie. Ne pas être malheureux est un premier pas vers ledit bonheur. En tout état de cause, bonheur et malheur auront précédé et alimenté la question du désir.

Le désir n'est pas théorique. Il se vit, et donc se partage (il ne s'échange pas). Communication, communauté, convivialité (Illich), âge d'or des groupes de jeunes (hippies). Pour constituer ces groupes, le principe fédérateur est la contestation de la société d'une façon que Lacroix modélise ainsi. Il y a quatre ennemis du désir: tout d'abord la technique, qui est l'application de la science, laquelle est fondée sur la raison, cette dernière s'édifiant sur l'idée de vérité. Or, le désir n'a pas de vérité. Autre version: les raisons de rejeter la société sont de trois ordres. La croissance, bonne en soi, ne fait qu'encourager la consommation, la passivité. Elle satisfait des besoins et non les désirs. Ce qui subsisterait, à la limite, c'est le désir de satisfaire des besoins. La croissance passe par la production de satisfactions de besoin. *Exit* la création.

En fin d'ouvrage, Jean Lacroix se dégage d'un parcours historique, essaie d'élargir sa réflexion, qui, au demeurant, ne dépasse pas l'environnement

---

[23] Jean Lacroix, *Le Désir et les désirs*, Paris, PUF, 1975.

occidental. Après les analyses précédentes, il relève que si tension il y a, elle n'est pas entre raison et désir, entre répression et désir, elle réside entre le désir et les désirs, qui n'en sont que des déclinaisons fragmentaires, et parfois trompeuses. Le désir, c'est l'altérité: désirer l'autre, désirer mon désir de l'autre, désirer son désir, parce que je ne suis pas, parce que je ne suis pas sans l'autre, sans mon désir de l'autre. La présence de l'autre comble mon absence à moi-même. La prière (dans le sens de «je vous en prie») est un appel à l'autre, c'est le message du désir. Dans un chapitre ultime, Lacroix convoque Blondel. Dès lors la prière prend un sens particulier, le désir changeant de perspective. Il n'est plus — seulement? — la quête de l'autre, il est l'intermédiaire entre le dieu des chrétiens et les hommes.

Le panorama est inscrit entre philosophie, psychologie, sociologie, politique. Nous ne sommes donc pas si loin du théâtre. Pour finir avec Lacroix, retenons entre autres, et en dernière instance que «le désir est ce qui permet à l'homme de se dépasser. Il est une métonymie du manque d'être.»[24] «Ainsi, ce qui est en jeu dans le désir, c'est à la fois l'absence et la présence de soi-même à soi-même. La fin de l'homme, c'est l'accomplissement du désir selon l'accomplissement du désir dans la plénitude infinie de son exigence. Le monde est le lieu d'un long pélerinage vers nous-mêmes.»[25]

C'est une approche. Je voudrais en évoquer d'autres, qui soient rattachées à un seul champ, comme la psychologie. À ce titre, je citerai Norbert Sillamy dans le *Dictionnaire encyclopédique de psychologie* à l'article «désir»: «La personnalité toute entière s'élabore dans le champ du désir, à travers d'incessantes tensions et leur réduction, en résolvant de nombreux conflits intrapsychiques, dont le complexe d'Œdipe est le plus important dans la genèse individuelle.»[26]

---

[24] *Ibid.*, p. 148.

[25] *Ibid.*, p. 149.

[26] Norbert Sillamy, «Désir», *Dictionnaire encyclopédique de psychologie*, t. 1, Paris, Bordas, p. 346-347.

De la part de la philosophie, je retiendrai Denis Vasse dans *Le Temps du désir*: «Le désir est le force d'éclatement de l'Être dans la pensée et le discours du monde.»[27] Denis Vasse est intéressant car il évoque la parole dans la problématique de la béance:

> La parole est l'acte symbolique par excellence. Elle naît du conflit des forces de la vie et de la mort, mais elle n'est ni la vie, ni la mort. Elle témoigne seulement du réel de l'un et de l'autre, impossibles à concevoir l'une sans l'autre [...]. La parole est tout à la fois le lien et la rupture entre la vérité insaisissable où elle s'origine et le savoir où elle s'épuise [...]. Son irruption incessante témoigne du non-su. Elle est la source de toutes représentations, dont aucune ne peut rendre compte.»[28]

André Comte-Sponville, dans son *Traité du désespoir et de la béatitude*, offre une version encore plus riche car le désir sera pour lui le seul signe d'une inscription dans le présent, sa seule condition de validité:

> Désir conscient pour une part, inconscient pour une autre, et toujours pluriel et contradictoire. Car le désir n'existe pas indépendamment de la multiplicité fluctuante de ses occurences. [Il cite ici Spinoza, dans *Éthique*:] «J'entends donc par le mot de désir tous les efforts, impulsions, appétits et volitions de l'homme, lesquels varient suivant la disposition variable d'un même homme et s'opposent si bien les uns aux autres que l'homme est traîné en divers sens et ne sait où se tourner»[29].
>
> [...]
>
> Ce désir est puissance [...], mais point en tant que virtualité. Ce n'est pas un espoir. Ou plutôt, l'espoir n'est qu'une de ses modalités, et qui exprime plutôt ses limites que sa réalité, son impuissance plutôt que sa force. Le désir, lui, pris en lui-même, est puissance, mais puissance présente. Il est pour cela

---

[27] Denis Vasse, *Le Temps du désir*, Paris, Seuil, 1969, p. 10.

[28] *Ibid.*, p. 61.

[29] André Comte-Sponville, *op. cit.*, p. 59.

toujours en acte: il est l'acte même de désirer, lequel n'est pas autre chose, ici et maintenant qu'une détermination à agir[30].

Comte-Sponville prend, par ailleurs, la précaution de lever certaines ambiguïtés sur le sens lexical du désir:

> Non que tout désir soit forcément sexuel dans son principe (ce qu'on peut bien admettre avec Freud, mais point facilement démontrer), mais parce que tout désir, me semble-t-il, partage avec les choses du sexe une certaine polarisation binaire où s'oppose tout simplement — comme le dit Freud, là encore, mais comme le disaient déjà Épicure et Lucrèce, Spinoza et Diderot... — ces deux petites «choses» (dont le désir après tout ne fait que constater la différence en même temps qu'il l'engendre): le plaisir et le déplaisir (comme dit Freud), le plaisir et la douleur (comme disent Épicure et Lucrèce), la joie et la tristesse (comme dit Spinoza), ou le bonheur et le malheur (comme dit Diderot.)[31]

Le désir est sur la scène. Soit. Il franchit la rampe, il atteint le spectateur. Ce n'est pas aussi simple. Le désir, c'est un peu comme la foudre. On pense qu'elle descend du ciel. Mais en réalité, ce sont bien des contingences électriques du sol qui l'attirent. Le sol du désir serait ici le public. Qu'en est-il de ce public de désirs? Duvignaud envisage le problème sous un angle sociologique, voire psychosociologique:

> La réunion d'hommes et de femmes disposés selon les lois internes d'un lieu théâtral n'est jamais neutre. L'attente commune agit sur la simulation. Le public n'est pas un simple miroir. Il ne renvoie pas seulement les signes qu'il reçoit. Il achève, pour ainsi dire, par le sens qu'il leur donne, les signes que le comédien propose par sa gestuelle. On a souvent évoqué cette rétroaction: les théoriciens de l'information l'expliquent par la constitution d'un réseau ou d'un système invisible qui envelopperaient l'émetteur du message, le mode de transmission de ce dernier et le récepteur. Que le forum intérieur soit atteint par les informations diffusées par un centre émetteur, voilà qui fait partie du

---

[30] *Ibid.*, p. 60.
[31] *Ibid.*, p. 209.

> mécanisme d'une société et de l'exercice de ses fonctions principales [... Mais] l'acteur ne transmet pas une banale information. La situation dont il assume la représentation est presque toujours une situation de transgression. La situation imaginaire repose ici entièrement sur la crédibilité que lui accorde le public, sur cette sorte d'hypnose collective, au sens qu'ont fait à ce mot les anthropologues. Ainsi, une part sans doute cachée du public rend ce dernier, pour un moment, solidaire d'un criminel, d'un fou ou d'un malade[32].

J'ajouterai: «et éventuellement, d'un amoureux».

Seule la littérature académique ne s'est pas occupée du corps du public. Le roman le fait très bien aussi, avec autant de pertinence. Anne Wiazemsky, dans *Canines*, l'histoire — fictive — d'une mise en scène de *Penthésilée* — eh oui, encore elle! — l'écrit avec talent:

> Au fur et à mesure que la représentation avançait et que la tragédie d'Achille et de Penthésilée se précisait, une stupeur générale gagnait le public. De l'orchestre au balcon, on se taisait, accablé, fasciné, choqué. Des corps se tendaient en avant, comme pour se rapprocher des personnages, les accompagner, être au plus près de leurs souffles, de leurs chuchotements, de leur sueur et de leurs larmes[33].

Une approche épistémologique comme celle à laquelle je souhaitais me livrer ne peut pas se passer d'un questionnement méthodologique. C'est ainsi que j'achèverai, temporairement, mon article. Étudier le jeu de l'acteur, c'est étudier ce qu'il dit du désir, ce qu'il me dit de mon désir, c'est de déterminer en quoi mon désir réagit au corps de l'acteur, à sa parole. Le désir s'adresse à l'autre. Mais cet autre (le personnage, pas l'acteur) est inaccessible. C'est en ce sens qu'il est bien un désir. Comment s'y prendre pour analyser ce désir? Je ne rejette pas l'approche de Pavis, bien entendu, tant elle est neuve et prometteuse. Ce que

---

[32] Jean Duvignaud, *Public et spectateurs*, in D. Couty et A. Rey, *Le Théâtre*, Paris, Bordas, 1980, p. 170-176.

[33] Anne Wiazemsky, *Canines*, Paris, Gallimard, 1993, p. 268-269.

je souhaiterais faire, pour finir, c'est anticiper sur la question du statut qu'on ne manquera pas de nous poser.

Envisageons rapidement les approches du théâtre utilisées. Je vise à l'unité, celle du désir, et celle de l'épistémologie des études théâtrales, des sciences théâtrales. Tout d'abord, il me semble que l'épistémologie des sciences théâtrales ne peut pas être la somme des épistémologies partielles de chacune des disciplines qui les constituent. En fait, quelles sont-elles? Celle qui semble, de l'extérieur, la plus proche du théâtre serait la sociologie. À évoquer une science, une science humaine, nous pouvons ici nous poser la question de savoir comment ce genre d'approche, classique, ou pour le moins traditionnelle, est accueilli par les hommes de théâtre, l'essentiel, à mes yeux, étant de réduire au mieux les tensions, voire les fractures, entre théâtre et science. Je crois que théâtre et science sont des illusions. De fait, le «conseil épistémologique» que je pourrais proposer maintenant serait de ne pas se faire d'illusions sur ces illusions.

On peut décomposer l'acteur. On peut décomposer la science qui le décompose. Par parenthèse, notons que le terme de décomposition peut être entendu de diverses manières, et pas des plus ragoûtantes. Est-ce à dire qu'il faille donc, dans une approche épistémologique, ajouter des épistémologies partielles pour en arriver à une épistémologie unitaire? Je ne le crois pas. Seule une unité théorique peut engendrer une épistémologie spécifique. Cette unité se fonde sur le désir. Pour reprendre une expression de Josette Féral, nous aurions à faire ici à une «poétique du flou»[34]. Rien de péjoratif n'est à craindre si l'exigence et la rigueur recommandées précédemment sont tenues. D'une part, c'est le propre des sciences humaines; et, d'autre part, chez nos voisins des sciences exactes, le flou commence à être épistémologiquement intégré. Pour s'en convaincre, il suffit de rappeler que l'intelligence artificielle[35] arrive à rendre compte du flou, du très possible, du presque certain à l'encontre de la logique

[34] Josette Féral, «L'acteur émancipé», *Théâtre/Public*, n° 117, 1994, p. 96-102.

[35] D. Dubois et H. Prade, «Les logiques du flou et du très possible», *La Recherche*, n° 237, 1991, p. 1308-1315.

classique, binaire: 0 ou 1. Mais le théâtre n'est pas encore abondant sur Internet, en forme d'hypertextes, même si la littérature et la poésie le sont déjà[36]. Et même s'il l'était, je fais l'hypothèse que le désir dépassera, débordera toujours l'électronique. L'exigence et la rigueur la remplacent et la remplaceront — je pourrais dire: avantageusement. La prise en compte du désir est non seulement l'espoir d'une unité épistémologique, elle est aussi une garantie de résultat par sa fécondité, et ce, dans la mesure où le spectateur fait partie du spectacle auquel il assiste, voire qu'il analyse.

Je sais bien de qui je m'inspire lorsque je force les portes de la rationalité: Popper, qui me fournit mon credo. «La science doit [...] partir des mythes et de leur critique; elle n'a pour origine ni la collecte des observations ni l'invention d'expériences nouvelles, mais l'examen critique des mythes, des procédures et des pratiques à caractère magique.»[37] Mais je ne suis pas le seul à avoir part à l'héritage. Tous nos frères du déluge, celui d'après Popper, sont bienvenus. Je compte sur Ruth C. Kohn:

> L'approche rationnelle, dans son aspiration à la scientificité, fait passage vers «un objectivisme intégral où l'humain se perd» (Mucchielli, 1974). L'autre mode débouche en point ultime sur la contemplation — spirituelle ou amoureuse — ou la création artistique, qui tournent toutes deux le dos à l'exigence de communicabilité scientifique[38].
>
> [...]
>
> Cependant, ces deux pôles sont aussi ce vers quoi ne peut pas ne pas tendre une science qui se veut humaine. Il semble dès lors que se crée un champ de forces, où toute proposition de démarche oscillera entre la mise à distance transformant l'humain en objet, ou une participation sensible débouchant sur l'indicible. Le choix est à la fois, inéluctable et impossible. Il ne peut être conçu

---

[36] J.-P. Balpe, «Littérature et poésie sur livre électronique», *La Recherche*, n° 273, 1995, p. 184-185.

[37] K. Popper, *Conjectures et réfutations*, Paris, Payot, 1985, p. 85.

[38] Ruth C. Kohn et P. Nègre, *Les Voies de l'observation. Repères pour les pratiques de recherches en sciences humaines*, Paris, Nathan, 1991, p. 94.

> qu'en terme de valorisation, c'est-à-dire de visibilisation d'un des aspects par invisibilisation de l'autre[39].

Le problématique de la valeur est posée. Seule la philosophie est à même de l'alimenter. Nous sommes au théâtre. C'est l'esthétique qui va ainsi fédérer les modes d'approche, esthétique qui ne garantit rien non plus, et c'est tant mieux, pour l'homme et sa liberté. Je propose à l'esthétique un avenir à laquelle elle s'est préparée depuis Baumgarten comme le disait Étienne Souriau: «Le mot d'esthétique a été créé par Baumgarten à partir de la distinction traditionnelle entre les *nœta*, faits d'intelligence, et les *aistheta*, faits de sensibilité.»[40]

Gilles Deleuze, dans *Logique du sens*, pressent à sa juste valeur la pertinence de l'esthétique:

> L'esthétique souffre d'une dualité déchirante. Elle désigne d'une part la théorie de la sensibilité comme forme de l'existence possible; d'autre part la théorie de l'art comme réflexion de l'expérience réelle. Pour que les deux sens se rejoignent, il faut que les conditions de l'expérience en général deviennent elles-mêmes conditions de l'expérience réelle; l'œuvre d'art, de son côté, apparaît alors réellement comme expérimentation[41].

Dès lors j'utiliserai indifféremment les termes de philosophie et d'esthétique. Qu'on m'entende bien, la philosophie dont je parle est une philosophie qui n'ignore pas la science, les sciences. Elle en est même à la pointe. Elle s'installe en point avancé des recherches les plus contemporaines, tout en ne reniant pas ce qu'elle est d'abord. Mon père spirituel, dans ce domaine, est André Comte-Sponville qui s'interrogeait, et s'interroge encore, sur la philosophie au regard de son efficience et en fonction de ceux qui en douteraient d'une manière générale:

---

[39] *Ibid.*, p. 95.

[40] Étienne Souriau, *op. cit.*, p. 689-694.

[41] Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 300.

> Il n'est pas vrai [...] que la philosophie ne serve à rien. Elle n'est faite que de mots, c'est sûr, et ne change qu'eux, ou leur ordre, que l'agencement en nous des mots et des images, notre pensée, le murmure confus de notre âme. Les choses ne philosophent pas, et la philosophie les laisse comme elles sont. Leur silence les protège. Nous ne sommes pas Dieu, et notre discours n'est qu'un discours: production et déplacement de sens, et point création d'être. Mais aussi, ce sont les mots qui font problème, ce sont les images qu'il faut maîtriser[42].

Concrètement, s'il fallait se fixer un programme de travail, une fois munis de cette philosophie, de cette esthétique, en quelques mots, j'en indiquerai trois contributions:

1. identifier les savoirs acquis sur le théâtre et établir une épistémologie de ces savoirs;
2. repérer les valeurs transmises par telle ou telle pratique théâtrale (dans le passé et le présent, ici et ailleurs);
3. préciser des finalités pour l'avenir de la science théâtrale.

Il n'est certes plus le temps d'envisager dans le détail ce qu'il pourrait advenir dans les faits de cette philosophie du théâtre, de cette esthétique du désir. En tout état de cause, je suis lucide sur l'éventualité d'une phagocytose réciproque entre théâtre et philosophie (je ne dis plus: théâtre et science), puisque l'un et l'autre participent du désir. Quel enjeu!

---

[42] André Comte-Sponville, *op. cit.*, p. 8.

Zuzana Hlavenkova

La métamorphose du jeu de l'acteur.
L'image d'une expérience

Tandis que les fanatiques du régime se réjouissent de l'obéissance sans âme de la «majorité silencieuse», certains professionnels du théâtre ont essayé de glisser leurs «allégories» et «codes» sur la scène. Après tout, ce mode de communication avec le public est plus la règle que l'exception dans un régime totalitaire. Ce dont on ne peut pas parler directement et ouvertement, ce qui doit être passé sous silence fait son chemin sans se faire remarquer et, transformé, s'imprègne dans une allusion.

L'objectif d'imprégner la réalité dans des allusions et des symboles, dans des métaphores et des allégories, a souvent été moins accentué que l'empressement du spectateur à chercher sans cesse et trouver ses thèmes de préoccupation et ses humeurs nulle part ailleurs qu'au théâtre. La «nature imprévisible» de la réaction du public a souvent provoqué l'effroi du régime. La censure non seulement veillait pendant la préparation du spectacle en contrôlant sa forme, mais elle guettait aussi les réactions du public pendant les représentations. L'essence du théâtre est la relation entre la scène et le public. Sous le régime totalitaire tchécoslovaque, cette prémisse théorique a été, par conséquent, changée en une réalité théâtrale par une allusion, un sous-texte ou une allégorie.

De ce fait, en 1987, un régime totalitaire fatigué a permis de monter le *Dom Juan* de Molière sur la petite scène du studio «Nova Scena» à Bratislava, dans une forme inhabituelle pour les pièces de Molière. La pièce est centrée sur un personnage sceptique fatigué de la vie, joueur philosophe, pratiquant l'autodérision, au lieu d'être centrée sur le coureur de jupons aimant la promiscuité, maître de la vie, le jeune homme d'une vitalité admirable et intrépide qui prétend pratiquer la «stratégie de la collaboration amicale». Cette

forme grotesque de mise en scène, mais surtout la «joie de jouer» paradoxale dont la tactique et la stratégie constituent un «acte existentiel» direct, ont enthousiasmé les spectateurs. Ainsi, la relation scène-public essentielle a été rétablie, cette relation déterminante pour le théâtre dans laquelle l'homme se transcende lui-même, va au-delà des déterminismes qui l'entourent et auxquels il ne peut pas échapper dans la réalité.

Ce *Dom Juan* est un des spectacles qui se sont inscrits dans l'histoire du théâtre slovaque, non seulement parce qu'il a renouvelé les possibilités de l'expression théâtrale en supprimant le pathos, qui fait habituellement partie de l'approche classique, dans le jeu lui-même et dans la lecture du metteur en scène, mais surtout parce qu'il a exprimé un point de vue détaché sur le fanatisme de l'hypocrisie qui, dans ces années-là, représentait une vraie peste dans la vie sociale, un virus destructeur et dévastateur pour les individus et leur personnalité.

«Nous vivons tous dans la peste», a dit Albert Camus, et il a ajouté: «Je sais que chacun porte la peste en lui, puisque personne au monde n'est protégé contre elle... Ce serait bien d'avoir encore une troisième catégorie, la catégorie des médecins, mais nous ne rencontrons pas souvent ce type-la de gens...»

Dans le *Dom Juan*, Molière est un médecin de ce type, soignant la peste. Grâce à Strnisko, Lasica (Dom Juan) et Labuda (Sganarelle), le spectacle monté à Bratislava en 1987 a montré des valeurs spirituelles détériorées d'une façon tellement concrète, objective et auto-dérisoire que, dans le rire qui accompagne continuellement le dialogue et donne le ton juste aux répliques, s'exprimaient non seulement le soulagement et la détente, mais aussi une terrible prise de conscience. La perte des valeurs, de toute sécurité morale, l'incrédulité totale exprimées par Dom Juan n'étaient pas l'expression d'une tension politique, mais cependant celle-ci y était comprise. Les frustrations politiques présentées sur scène n'étaient pas dominantes, mais étaient une conséquence, une partie implicite du traumatisme de l'individu dont les valeurs spirituelles avaient été réduites en cendres et dont l'instinct de conservation ne lui offrait qu'une issue, celle de rire de lui-même.

Une métaphore politique et l'espace pour les âmes humaines marchaient main dans la main. Milan Lasica joue son Dom Juan comme «un homme raisonnable» qui fait face aux vices de son époque. La morale pendant le post-stalinisme totalitaire était une narcose idéologique et elle a été dévastée à un point tel qu'il ne nous en est resté que quelques traces d'éléments éthiques dans le comportement social et individuel. La destruction de la morale de l'individu et dans la société dans laquelle nous vivons est l'héritage communiste le plus désastreux que le totalitarisme ait laissé sur notre territoire. Le fait que ce manque de valeurs morales était devenu de plus en plus marquant explique en grande partie l'immense succès du *Dom Juan* monté par V. Strnisko comme une pièce grotesque, deux ans avant la Révolution de velours.

C'est le débris de la jeunesse depuis longtemps passée. Une telle autodérision est typique du ton et du style de la mise en scène, ainsi que de la résonance de chaque personnage. Une méthode «archéologique» de la mise en scène du classique qui révère l'auteur posthume n'a rien à voir avec les créateurs du spectacle. Il s'agit pour ceux-ci, au contraire, de réactiver le classique par un travail en finesse sur l'actualisation du texte, de la parole, des motifs, des relations, des situations et de la mise en scène dans son ensemble.

L'intrigue serrée et la concentration de significations se joue dans le cadre de l'actualisation. La conception fondamentale des séquences et les dominantes du Dom Juan de Lasica et le Sganarelle de Labuda s'appuient sur l'expression dramatique de deux chaînes de significations qui s'associent. Ici, chaque mot a pour effet une réaction. Chaque geste a son étincelle strictement définie. Le caractère fragmentaire de ces séquences individualisées est interprété ici comme un principe associatif plaçant la vitalité de nouvelles situations et relations dans de nouvelles perspectives.

L'interférence la plus grave de cette mise en scène dans la pièce originale de Molière réside dans le changement apporté à la dernière partie de la pièce. Le metteur en scène y a créé une dominante réaliste qui, dans le contexte global, devient une métaphore de la résonance générale de la pièce. Sganarelle a le dernier mot dans cette représentation. Cependant, il ne réclame pas son argent,

son salaire mérité. Dans la mise en scène de Strnisko, Sganarelle est le porteur des critères d'évaluation. Il croit aux valeurs fermement établies, à la morale et à l'âme animant le corps. Un monologue sur l'âme est son credo. La représentation se termine par ce monologue. Néanmoins, le dernier geste est exécuté par Dom Juan. Dans la mise en scène réalisée à Bratislava en 1987, Dom Juan ne disparaît pas, comme il le mériterait, en enfer. Il s'en va vers la haute société à laquelle il est adapté par son fanatisme de l'hypocrisie.

À l'origine, le Sganarelle de Molière était un homme sain d'esprit, un pragmatiste et un brillant réaliste. Après que son maître eut coulé dans l'enfer (avec tous les effets de l'illusion baroque, c'est-à-dire du feu, de la fumée, des roulements de tonnerres sataniques et des éclairs), Sganarelle pleurait son salaire. La perte de son maître ne le préoccupait pas, parce qu'elle était juste. Le Sganarelle de Labuda ne pense pas à son salaire, son identité est plus importante pour lui que son salaire. Ce glissement de sens est essentiel. Alors que le final baroque de la pièce originale fait du personnage ambivalent de Dom Juan un vrai héros grâce à la vengeance du ciel, Strnisko accentue cette ambivalence. Dans sa mise en scène, Dom Juan se punit lui-même. Il nage dans le courant. «C'est la manière dont un homme intelligent fait face aux problèmes de son époque.»

L'ambiguïté de cette mise en scène est évidente. Non seulement Dom Juan, mais aussi Sganarelle, est un personnage ambivalent. De même, d'autres personnages, que ce soit le Mendiant, Dimanche ou Elvire, prennent des attitudes ambivalentes. L'ambivalence accentuée de Dom Juan se reflète sur une schizophrénie volontaire d'attitudes et la lassitude de vivre qui contredit la vitalité proclamée. Ainsi, le paradoxe se trouve au centre de l'attention, ce qui crée la base des modalités du grotesque.

L'ambivalence des attitudes et la dérive intérieure de chacun des personnages de cette mise en scène créent la base de l'évolution de la tension de l'histoire et sont la source fondamentale du conflit résolu par la pièce. Ce mélange explosif est continuellement maintenu en état d'alerte. La dispute permanente entre deux visions du monde, celle de Dom Juan et celle de Sganarelle, est l'aspect phénoménal du thème. Alors qu'a son époque, la pièce *Dom Juan* était

interprétée comme une «Lehrstuck» jésuite ayant des ambitions de propagande, à notre époque, elle devient une pièce qui résout les problèmes de notre civilisation, les questions de responsabilités face à nos actes.

Le Théâtre du Korzo, une troupe dont les membres étaient des diplômés de l'Académie d'art dramatique et de musique de Bratislava, qui avaient des opinions communes sur le théâtre, a été fondé à l'époque du «socialisme à visage humain» (1968-1969) comme le premier Théâtre indépendant en Slovaquie. L'élément central d'expression était une auto-ironie sceptique et un humour qui caractérisait l'histoire en relativisant les valeurs et en remettant en question les sujets tabous. L'emphase essentielle de l'expression était l'humour et le grotesque. Les professionnels du Théâtre du Korzo donnaient à leur style le nom de réalisme grotesque. Dans leur conception, le réalisme apparaissait dans leur style pour deux raisons fondamentales: à l'époque des normes et des dogmes esthétiques socialistes, seul le réalisme n'était pas attaqué ouvertement (qu'il s'agisse du réalisme critique, psychologique ou surtout socialiste, le seul qui était accepté et pratiqué), le réalisme comme outil descriptif, comme réalité extérieure linéaire et schématique. Et aussi parce que le réalisme, de différentes façons, dépeignait la réalité comme un ensemble de circonstances certaines. L'adjectif «grotesque» était beaucoup plus précis, il s'adressait davantage à la substance du contenu et de l'expression ainsi qu'aux moyens d'expression des acteurs et des metteurs en scène (d'un total de 8 pièces) jusqu'à ce que le Théâtre soit dissous sur l'ordre du ministère de la Culture qui a admis les réserves faites par l'ambassadeur soviétique concernant la mise en scène antisoviétique des pièces classiques russes de Gogol, Ostrovsky et Tchékov.

Le Théâtre du Korzo a donc été dissous après l'invasion des troupes russes et la liquidation du «socialisme à visage humain». Puis a suivi une période de normalisation (depuis 1971) qui a rétabli le dogme du réalisme socialiste dans toute sa puissance.

Les vingt ans de communisme d'après-guerre en Tchécoslovaquie se sont reflétés en Slovaquie comme un lavage de cerveau socialiste-réaliste. Le résultat en a été que la méthode de Stanislavski a été instituée comme l'unique

norme/dogme acceptable sur les scènes des théâtres d'État (les théâtres privés n'existaient pas) qui, par conséquent, faisaient une propagande socialiste. La seule échappatoire possible à la prison de ce dogme (tel qu'il était interprété par les disciples de Stanislavski, comme Toporkov et autres) était la fuite dans un réalisme psychologique et les pièces des classiques russes ou de Shakespeare ainsi que les pièces antiques. L'exploration des motivations intérieures, des actes de l'être humain, ainsi que les motivations à la base des pièces, l'intériorisation des personnages et l'introspection des problèmes et la réflexion sur soi-même représentaient une possibilité pour les professionnels du théâtre de se réaliser eux-mêmes à travers leur art.

À la fin des années 1960, le climat politique s'est à nouveau détendu, rendant possible une certaine extériorisation de besoins jusqu'alors secrets et étouffés: s'exprimer en remettant complètement en question les «demi-vérités» haïes. Le pathos obligatoire auparavant, en combinaison avec le réalisme socialiste marqué par la prudence et par l'imitation intentionnelle, qui protégeait les professionnels du théâtre contre les attaques et la vulnérabilité, est devenu un fardeau inutile. La destruction des tabous était montrée clairement par la jeune génération d'acteurs qui commencèrent non seulement à explorer l'expression verbale, mais aussi à accentuer pleinement l'expression non verbale et les finesses de l'art de détailler les significations. La pantomime et la danse expressive, introduits comme éléments du jeu dramatique, ont enrichi le théâtre avec tout un éventail d'expressions non verbales contenant de nouveaux éléments.

Le réalisme est devenu une formule magique et, dans un certain sens, une malédiction pour l'art dramatique en Slovaquie. C'était aussi une des raisons pour lesquelles la déviation du réalisme choisie par les acteurs et les metteurs en scène du théâtre indépendant a dû être appelée «réalisme grotesque» plutôt que «jeu grotesque direct» ou «jeu du grotesque». Néanmoins, la substance réaliste, qui ressemblait à une «trampoline» du réalisme, et les réactions contre elle, était toujours présente. Cependant, on se trouve actuellement dans cette situation: un lien du destin qui ne permet pas, pas même aujourd'hui, de poursuivre le développement à travers une transformation réactive.

Les années suivant la Révolution de velours de 1989 ont été des années de «famine» pour les théâtres d'État officiels. Après l'enthousiasme des débuts pour la chute du régime socialiste et l'effondrement de l'idée du communisme, accueillis avec joie par les professionnels du théâtre, ces années artistiquement pauvres se sont avérées vides. Le public s'intéressait plus au théâtre politique qu'à des récits dramatiques dépeignant la réalité, récits qui étaient beaucoup moins théâtraux que la réalité elle-même. Les drames se jouaient dans la vie réelle avec une telle force que les théâtres en ont presque perdu leurs garanties de pouvoir vivre (si les subsides et le soutien de l'État accordés aux théâtres n'avaient pas existé). Un des théâtres indépendants les plus remarquables de Bratislava a célébré son quatrième anniversaire en mars 1995.

Ce théâtre, fondé une année d'après-révolution, a choisi le nom symptomatique de «Stoka» («Égout»). Son directeur et metteur en scène a clairement manifesté son rejet des théâtres conventionnels officiels et de leurs moyens d'expression. La «décomposition», l'idée clé à l'origine de ce théâtre, a été inscrite dans sa devise. La base de ce théâtre est le mouvement, et l'expression non verbale est un élément équivalent dans ses spectacle. Une imperfection intentionnelle manifeste la réaction contre la perfection technique des théâtres officiels dont le contenu est vide. L'authenticité est le pivot de tous les efforts de ce théâtre, tout comme elle était l'objectif principal du Théâtre du Korzo fondé dans les années 1960.

L'élément le plus fort du Théâtre du Stoka est cependant sa capacité à représenter avec fidélité (même s'il le fait dans un discours intentionnellement imparfait) les éléments essentiels de son époque et de se moquer du raffinement ainsi que d'attaquer la conformité non agressive des théâtres conventionnels.

Après les changements politiques en 1989, presque tous les membres de l'ancien Théâtre du Korzo commencèrent à jouer sur une des scènes du Théâtre National Slovaque. Cela a été l'une des raisons pour lesquelles le TNS a été la première institution à proclamer publiquement son approbation de la chute du régime communiste. Les professionnels du théâtre qui ne sont pas devenus

membres du TNS ont fondé deux nouvelles troupes: le Théâtre du Korzo et le Studio S.

Le besoin de se cacher derrière des symboles, des suggestions, des allusions ou une authenticité dissimulée dans les sous-textes et contextes, que le public comprenait spontanément, était devenu inutile et a soudain été ressenti comme quelque chose qui évidait le langage du théâtre.

Les théâtres indépendants ont réagi contre cette situation par la moquerie et par la remise en question des valeurs officielles. L'authenticité montrée sans que soient maîtrisées les techniques théâtrales (mouvement de scène, technique oratoire, capacité d'exprimer les relations et maîtrise de la technologie de la scène en tant que connaissances de base d'un professionnel du théâtre) a été soudain réévaluée à la hausse comme élément des valeurs essentielles de l'expression théâtrale.

Les théâtres d'État officiels (jusqu'à maintenant ils représentent la majorité, recevant 60% des subsides) essaient de trouver de nouveaux thèmes afin d'attirer le public. L'un de ces thèmes est, par exemple, celui de la culpabilité et du partage de la culpabilité de l'homme vivant sous le régime communiste — le thème de la collaboration avec le régime. Le thème de la pièce *Karate Billy*, écrite par Klaus Pohl, mise en scène au Théâtre National Slovaque, se révèle une nouvelle confession mordante de l'homme contemporain.

Christiane Gerson

Jeu de l'acteur et théâtralisation

Le but de cet article est de démontrer un système d'analyse du jeu de l'acteur afin d'en apprécier la théâtralisation.

«Le théâtre n'est pas réalité, dit Peter Brook; il nécessite une intensification de l'énergie [...]. Un espace vide permet à un nouveau phénomène de prendre vie».

La notion de théâtralisation pose un problème, puisque théoriciens ou praticiens, malgré leurs différences, tentent tous d'en préciser le sens. Ainsi, Grotowski considère que «le théâtre doit être un art créateur en lui-même, et non pas reproduire ce que la littérature avait fait». Il va alors de soi que le texte dramatique constitue un des éléments qui composent l'objet artistique signifiant et complexe qu'on appelle texte spectaculaire. Ce texte est bien sûr le résultat d'un travail de création d'une équipe multidisciplinaire qui met en commun ce que chacun a saisi du texte d'un auteur dramatique et ce que chacun a l'intention de transmettre au spectateur. Quand on examine ce texte spectaculaire dans le but d'en apprécier la théâtralisation, il est, par conséquent, nécessaire de regarder attentivement de quelle manière les différents signes des trois textes partiels, soit l'espace, les objets et le jeu, sont organisés afin de constituer les syntagmes du discours. Nous vous proposons à présent de modifier cette approche conventionnelle en regroupant les signes de ces trois textes partiels en deux catégories : celle des signes sonores et celle des signes visuels, et de comparer les syntagmes du discours sonore à ceux du discours visuel et vice-versa. En d'autres termes, la théâtralisation peut être appréciée en portant notre regard sur les deux grands ensembles de signes qui contribuent à produire une œuvre théâtrale où l'œuvre littéraire apparaît parmi certains signes tantôt sonores et tantôt visuels.

La notion de théâtralisation mérite d'être précisée davantage, parce qu'elle peut facilement être confondue avec celle de dramatisation. Par exemple, celle qui est proposée par le dictionnaire de Pavis, insiste sur la distinction suivant laquelle la théâtralisation porte sur la dimension visuelle de l'œuvre théâtrale et la dramatisation, sur sa dimension textuelle. Or, le spectateur, placé devant un spectacle théâtral, reçoit des informations qui s'adressent simultanément ou séparément à ses perceptions visuelle et auditive. Ces deux principaux récepteurs captent, alors d'une manière fragmentée, la partie textuelle de l'œuvre. Sans renier, bien au contraire, ce que d'autres ont pu dire sur l'action de (re)théâtraliser ou sur les dimensions visuelle et textuelle de l'œuvre théâtrale, il faut voir la théâtralisation pour le moment comme étant l'art de rendre concret l'indicible du texte dramatique en mettant en interaction des éléments sonores et visuels.

Dans ce cas, il est entendu que le spectateur reçoit les informations transmises par le jeu de l'acteur de la même manière qu'il perçoit celles qui proviennent du texte dramatique, c'est-à-dire comme un ensemble de signes s'adressant à sa perception sonore ou auditive. Pour examiner de quelle façon le jeu contribue à la théâtralisation, supposons que nous observions le jeu de l'acteur comme s'il était un des éléments d'un système où l'œuvre théâtrale devient un objet de communication en mode multiple faisant appel aux principes du système multiplex des transmissions téléphoniques ou télévisuelles. Il devient effectivement possible de vérifier si le jeu de l'acteur se superpose au texte dramatique en développant une relation synergique entre les canaux émetteurs sonores et visuels. Il est également possible de constater les différences entre les syntagmes émis par ces canaux et ceux du texte dramatique.

Nous allons maintenant, en guise d'exercice, procéder à l'analyse du jeu de l'acteur à partir d'un extrait d'environ trois minutes du *Déclic du destin* de Larry Tremblay enregistré sur vidéocassette. L'auteur met en scène et interprète l'unique personnage, Léo, vivant un drame qui éclate littéralement dans sa bouche alors qu'il mangeait voluptueusement un éclair au chocolat. Démembré, il subit la perte de ses dents, puis de sa langue, l'organe et la parole, et du même coup, de son identité.

Situé au début du spectacle théâtral, l'extrait choisi commence alors que Léo pointe le crayon et il se termine un peu après qu'il ait prononcé ses premières paroles. Si nous regardons l'image uniquement, sans le son, nous nous apercevons que les informations véhiculées par les canaux visuels de cet extrait, sont les *accessoires*, le *costume* et le *corps* de Léo, et qu'ils occupent la fonction de sous-canaux visuels. Nous avons commencé par décrire les objets de chacun de ces canaux de même que leur geste (l'action posée) pour remarquer finalement que ce court laps de jeu présentait sept étapes distinctes : #1- Léo pointe le crayon, #2- Le crayon s'enfonce, #3- Le crayon est enfoncé, #4- L'image de Léo devient symétrique, #5- Léo prend la parole, #6- Léo réfléchit, #7 Léo relève la tête. Nous obtenons alors sept syntagmes dont quatre ne figurent d'aucune manière au texte dramatique. Après avoir scruté le texte de Larry Tremblay qui est écrit en vers libres, il appert que ni crayon ni arme quelconque ne s'enfonce dans la bouche de Léo et et que la seule notion de symétrie provient, à notre avis, de la connotation du mot «monotonie» qui figure plus loin dans le texte. Cette image connotative de Léo qui redevient symétrique est alors une manifestation du travail de création de la part du metteur en scène et de l'acteur, de Larry Tremblay bien sûr.

Les canaux visuels du moment où Léo pointe le crayon (#1) montrent que la bouche de Léo est attaquée par le crayon; ils montrent en outre que les lunettes, la chemise, la cravate et la ceinture mettent en évidence la partie supérieure de son corps alors que la poubelle, le pantalon et les souliers rendent son bassin et ses membres inférieurs plutôt discrets tout en leur conférant une connotation de solidité. Cette même solidité se retrouve jusqu'au niveau des épaules créant ainsi l'image d'une table qui supporte la tête et qui est soutenue par un pied central composé du tronc suivi du bassin, des jambes et des pieds de Léo. Cette même tête est formée de plusieurs éléments qui agissent différemment et font voir le visage comme un masque; par exemple, les cheveux délimitent le contour du visage, le crâne le supporte et les oreilles le relient au crâne tandis que les yeux, le nez, les joues, les lèvres, la bouche et le menton, quant à eux, représentent les nombreuses parties qui donnent au masque son expression. La partie frontale de la tête est de cette manière mise en relief pour que le spectateur lui porte une attention particulière, puisque le drame de Léo commencera bientôt

dans sa bouche, comme un virus s'infiltrant dans un système, qu'il soit électronique ou humain. Pendant tout ce moment, la moitié gauche du corps de Léo est immobile et ses membres supérieurs servent d'appui tels les arcs-boutants d'une cathédrale alors que le bras, la main et les doigts de son côté droit s'activent afin d'amorcer l'attaque à l'aide du crayon, préalablement bien taillé sous les yeux du spectateur, sorte de symbole du mal qui le minera.

À l'instant où le crayon commence à s'enfoncer dans la bouche de Léo (#2) lentement et avec précision, le sous-canal, nommé «membres inférieurs», n'émet aucune nouvelle information, c'est-à-dire que les messages communiqués restent les mêmes et que la situation de cet espace du corps ne change pas. Uniquement deux sous-canaux du corps («tête» et «membres supérieurs»), et de façon partielle, fournissent des informations nouvelles. Le rôle d'émetteur de nouveaux messages est donc présentement accordé à un nombre limité de sous-canaux ce qui a pour effet d'attirer le regard du spectateur sur un espace restreint du corps de Léo. En effet, seulement une partie de la tête et les membres supérieurs droits transmettent des informations qui modifient la situation. Nous voyons ainsi les grands yeux ronds de Léo qui visent à la fois la pointe du crayon et la cible, soit la commissure droite de sa bouche, en même temps que ses lèvres minces et roses gardent la bouche fermée. Les lèvres devenues minces soulignent l'effort exercé pour maintenir la bouche close. Ensuite, les membres supérieurs droits, soit le bras, la main et les doigts, s'organisent pour faire tourner le crayon tout en poussant dessus comme une foreuse. Tout le côté gauche de Léo est immobile à l'exception d'un œil et des lèvres donnant ainsi au spectateur l'impression d'une force exercée pour enfoncer le crayon.

Le crayon de bois jaune a maintenant transpercé la bouche de Léo (#3) et c'est ce qui la déforme. Les membres supérieurs droits relâchent alors, un à un, la pression pendant que ses yeux ronds et grand ouverts fixent intensivement devant; selon notre interprétation, ils indiquent l'état de choc dans lequel Léo se retrouve. Ses lèvres maintiennent refermée la bouche déformée par la présence du crayon, sorte de corps étranger. La bouche, sous-canal de la tête, deviendra très bientôt le centre d'émission de l'information. Mais avant, l'image de Léo devient symétrique (#4), parce que ses membres supérieurs droits adoptent la

même position que ceux de gauche. Nous pouvons enfin profiter d'un instant d'immobilité presque complète pour observer Léo, car ses lèvres seules poursuivent leur action de fermer la bouche.

Toutes les informations transmises jusqu'à maintenant étaient véhiculées uniquement par les canaux visuels. Ceux-ci présentent le personnage de Léo dans une attitude normale et symétrique à l'exception de sa bouche dont la forme est modifiée par la présence d'un crayon. De cette image se dégage la connotation de l'insolite comme c'est le cas pour l'histoire de Léo qui est une succession d'événements bizarres. À ces informations se joignent celles qui proviennent de canaux sonores afin de compléter le message que le metteur en scène et l'acteur désirent communiquer au spectateur.

À ce moment-ci de notre analyse, il devient plus intéressant de nous attarder moins longuement aux trois dernières étapes de cet extrait du *Déclic du destin*. Aussi, constatons-nous que Léo prend la parole (#5) après une très courte période d'immobilité (#4) précédée d'une autre de silence (#1, #2 et #3). Cette manière de créer le vide par l'immobilité et le silence avant de mettre en action un nouvel ensemble de canaux, donne à la prise de parole un caractère rituel. Les sous-canaux sonores de la «voix», de la «prononciation» et des «mots» nous informent que le drame de Léo a commencé alors qu'il mangeait un éclair au chocolat. Pendant que les sous-canaux visuels des «lèvres», des «joues» et des «dents» sont organisés pour que l'information soit reçue avec beaucoup de clarté malgré l'obstacle causé par la présence du crayon dans la bouche de Léo. Dès le denier mot de l'extrait («cauchemar»), l'accordéon se fait entendre en prolongeant la parole de Léo. Ce deuxième canal sonore fait entendre une musique répétitive au rythme du lamento et dont la tonalité ressemble à celle de la voix de Léo dans le but de préciser qu'il réfléchit (#6). Assurément, les sous-canaux visuels, de la «tête», du «tronc» et des «membres supérieurs» démontrent l'attitude d'un être en réflexion et prosterné, d'après Delsarte. Les épaules sont avancées, le torse est creusé et le menton touche le sternum. En un instant, la «tête», le «tronc» et des «membres supérieurs» deviennent solidaires et se relèvent lentement face au spectateur : finalement, Léo relève la tête (#7). L'accordéon n'a pas cessé de faire entendre son lamento mais, vers la fin de la

remontée, la tonalité devient un peu plus aiguë. Cette dernière étape se termine par un très bref moment d'immobilité et de silence. Le crayon est maintenant placé sous le nez de Léo. Tout est donc en place pour amorcer, juste après un instant de vide, une nouvelle partie du récit du drame de Léo.

En somme, l'information de cet extrait du *Déclic du destin*, véhiculée par les canaux visuels, complète le plus souvent celle qui est transmise par les canaux sonores. Le texte dramatique est forcément connu grâce aux canaux sonores; toutefois, les sous-thèmes de ce dernier, tel l'insolite, la monotonie et l'interrogation, sont communiqués au moyen des canaux visuels qui appuient leur système de communication sur la connotation. Le texte est ainsi théâtralisé tout comme le personnage de Léo qui lui, rend visible sur scène l'imagerie du metteur en scène et de l'acteur, ou plus précisément ce qu'ils ont mutuellement voulu transmettre au spectateur.

Un tel exercice d'analyse devient, en dépit de ses exigences, un outil pratique pour le chercheur et le critique. Dans un contexte de processus de création, il permet de vérifier la cohérence entre ce qu'il a été convenu de faire ressortir du spectacle et ce que le personnage véhicule sur scène. Il est finalement préférable d'appliquer ce modèle d'analyse d'une manière pointue comme nous l'avons effectué pour le jeu de Larry Tremblay, puisque l'analyste pourra, une fois habitué, transférer rapidement cette manière de lire le spectacle théâtral à d'autres aspects de la mise en scène.

Linda Bulik

L'empire de la voix: une sémiotique de l'Odin Teatret

Cet article a pour objet de présenter succinctement les possibilités sémiotiques du texte théâtral rencontrées dans le *corpus* étudié en observant le processus de création à l'Odin Teatret.

En choisissant le corps et la voix comme objets privilégiés de notre étude, nous entendons que ces deux systèmes de signes pourraient offrir la pierre de touche du *sujet en procès de signifiance* (Kristeva, 1974) et comme tel pourraient offrir le moyen d'examiner les processus sémiotiques (les pulsions, leurs dispositions, le découpage, etc.) de ce que Julia Kristeva appelle *géno-texte* présenté comme la base sous-jacente au langage, désigné lui-même par le terme de *phéno-texte*, langage qui dessert la communication et que la linguistique décrit en «compétence» et en «performance». Le phéno-texte est alors une structure que l'on peut générer et qui obéit à des règles de communication, ce qui suppose un sujet de l'énonciation et un destinataire tandis que le géno-texte est un procès, un parcours non bloqué par les deux pôles de l'information univoque entre deux sujets pleins.

Le texte est alors (Cf. Kristeva, 1969) ce procès de la signifiance comprenant le géno-texte et le phéno-texte. En d'autres termes, un fond, où se passe l'engendrement signifiant, et une surface ou structure signifiée à fonction communicative.

Objet de signification (organisation interne, structurale) et objet de communication (organisation externe, contextuelle), le texte se définit par son organisation interne et par déterminations contextuelles comme un tissage de signification et

communication. C'est ainsi qu'un «trueque» (troc en danois), une pièce de théâtre, une *performance* constituent des textes aussi bien qu'une poésie, un film, un compte-rendu de la presse écrite constituent des textes. Le texte comme nous l'avons défini et comme l'observe d'ailleurs Diana Barros (1990) peut être aussi bien un texte verbal (oral ou écrit) qu'un texte visuel ou gestuel ou encore un texte syncrétique comme la pièce théâtrale, le film ou les histoires de bandes dessinées.

Il s'agit, pour nous, de relever dans le texte son géno-texte et ses traces dans le phéno-texte en détectant les niveaux du corps et de la voix pour mettre en évidence le dispositif sémiotique.

Par ailleurs, à partir de la distinction entre sémiotique et symbolique (Kristeva, 1974), nous pensons — tout en la prenant en compte et en l'extrapolant — pouvoir appliquer ces termes au processus de la création théâtrale telle qu'elle est conçue par Eugenio Barba. Sémiotique désignera la pré-expressivité et aussi pénétrera le texte, la présence du sémiotique se reconnaissant alors dans le phéno-texte ou encore dans toutes les phases du processus où se manifeste déjà un phéno-texte (rythmes phoniques, vocalismes, etc.). Symbolique désignera le domaine de la représentation c'est-à-dire la position de la motilité sémiotique comme lieu de l'autre et instauratrice de la signification: le texte final.

Il s'agit dans notre recherche de décrire la partition de ce processus, c'est à dire, le tissage du sujet en procès de signifiance dont l'engendrement et l'engendré constituent le texte. Étant donné les limites de cet article nous ne pouvons pas développer ici cette partition.

L'âme du corps ou bien le muscle de l'âme, la voix dans sa composante sémantique-logique comme dans sa composante sonore est une force matérielle, une véritable action qui met en mouvement, dirige, forme, arrête. En réalité, on doit parler d'actions vocales qui provoquent une immédiate réaction chez celui qui en est touché.

Dans un *training* vocal d'Eugenio Barba, sur vidéo, on voit Iben Rasmussen, dans une langue qu'elle invente et improvise au fur et à mesure, diriger deux de ses camarades de façon à leur faire faire ce qu'elle désire. Sa voix agit tout le temps, c'est-à-dire qu'elle cherche à inviter, inciter, obliger ses camarades à exécuter ce qu'elle veut. Dans le même temps, sa voix réagit, s'adapte à ce que font ses camarades. Ceux-ci lui tournent le dos, ils ne peuvent pas la voir. Ils ne doivent rien faire, ils ne doivent pas agir selon une consigne établie au préalable, seulement réagir, répondre avec tout leur corps au stimulus vocal d'Iben.

Il s'agit de trouver les résonateurs ou les sièges de résonances placés aux trois principaux *chacras*: diaphragme (région abdominale), cœur (cage thoracique) et haut de la tête (région hypophysaire). Rappelons que Jerzy Grotowski (1971), classifie la voix en: voix de tête (projetée vers le plafond); voix de bouche (comme si l'acteur parlait devant lui); voix occipitale (vers le plafond derrière l'acteur); voix de poitrine (projetée devant l'acteur); voix du ventre (vers le plancher); et voix venant du dos. Comment travailler avec sa propre voix?

D'après Cornut (1983, p. 112-115), nous constatons trois modes d'approche:

Le premier mode d'approche est psychologique. Le travail de la voix consiste à obtenir une «libération vocale» qui ne peut s'obtenir que par un engagement total du sujet et par un travail corporel global qui s'efforce de détruire les tensions musculaires dans l'ensemble du corps. La voix est ainsi conçue comme «le moyen d'expression qui permet la révélation la plus intime de soi». Le but est de chercher le lien le plus étroit entre la voix et l'acteur, d'amorcer ce lent enracinement de la voix dans les profondeurs du corps».

Le deuxième mode d'approche est plus physiologique. Ce travail vocal demande une prise de conscience non seulement du son mais aussi du «geste vocal» (position et mouvements des organes vocaux, sensations vibratoires).

Le troisième mode d'approche consiste à «projeter» la voix à une certaine distance et suivant une certaine trajectoire. Ce qui compte avant tout, c'est le

point que l'on vise et l'énergie que l'on met pour lancer la voix à la distance voulue.

Par exemple, on peut alors montrer avec la voix une situation telle qu'une *pluie dans le désert* tout en projetant sa voix et en exploitant le fonctionnement prélinguistique ou translinguistique du vocalisme phonologigue aussi bien que les rythmes phoniques.

Outre les *trainings* physique et vocal, on découvre celui des images qui se succèdent spontanément sans élaboration (c'est le directeur qui élabore) c'est dire que ce sont des images qui se succèdent sans réfléchir... L'acteur doit laisser les images couler analogiquement (l'art combinatoire des images).

Dès le premier moment, dans cette séquence, on constate déjà la préoccupation du directeur par rapport au récepteur (lui même un premier spectateur) et, partant, avec la communication, quand il intervient pour ordonner à l'acteur une plus grande visibilité de la scène.

On voit dans les séquences du processus de création chaque scène surgir non pas comme reproduction mais comme équivalent du référent.

Eugenio Barba écrit que «l'équivalence, qui est le contraire de l'imitation, reproduit la réalité à travers un autre système» (Barba/Savarese, 1985, p. 64). Julia Kristeva insiste sur le fait que l'on retrouve «en étudiant les tons de la musique indienne, des corrélations entre le système musical et tous les systèmes recouvrant des phénomènes microcosmiques, macrocosmiques et cosmiques, l'organisation sociale comprise» (1969, p. 51). Et elle rappelle, par la voix de Syrkin, qu'une partie des *Upanishads*, dont le terme signifie équivalence, «*identifie* les différents objets de ses études, établissant un système d'*équivalences* entre les complexes concernés» (1969, p. 51).

C'est ainsi que l'on peut retrouver, dans l'anthropologie théâtrale, des corrélations entre le système corporel et les systèmes de la musique et de la peinture voire même des nombres. Plusieurs pièces du groupe danois illustrent

cette corrélation. C'est presque comme si ce théâtre aspirait à un langage théâtral équivalent au langage musical, pictural... Le corps de l'acteur — chez Barba — devient un instrument musical dont l'acteur extrait toutes les sonorités y compris la musique du silence.

Pour faire passer le message dans le public, pour que ce dernier puisse être touché, l'acteur doit utiliser toutes ses ressources vocales. Antonin Artaud a beaucoup mis l'accent sur le rôle primordial de la voix et du son dans le théâtre: selon lui les mots doivent être utilisés non pas tant pour leur sens que comme matériau sonore, susceptible d'agir directement sur la sensibilité.

> Là où le gros de la foule résiste à un discours subtil dont la rotation intellectuelle lui échappe, elle ne résiste pas à des effets de surprise physique, au dynamisme de cris et de gestes violents, à tout un ensemble d'effets tétanisants.

Artaud (1963, p. 48) souligne aussi le rôle du corps qui s'engage en entier pendant l'émission du son:

> Il s'agit d'ouvrir la bouche de telle sorte et autant de fois qu'il le faut pour que le «ah» qui dormait sous le coccyx puisse vertigineusement gagner les étages reculés de la luette, non pas en avant, mais en arrière de la luette.

De nos jours, l'Odin Teatret et le Roy Hart Theatre accordent une place prépondérante à la voix dans l'expression scénique. Signalons aussi les travaux de Grotowski (*Vers un théâtre pauvre*) et de Barba (*L'Archipel du théâtre*).

La voix porteuse d'une signifiance peut-elle engendrer le texte?

L'idée d'un théâtre analogique nous revient comme si un grand axe vertical traversait le texte en cours d'engendrement se croisant avec l'axe horizontal digital. Les linguistes et les sémiologues ont beaucoup insisté sur «le double caractère du langage»: syntagmatique (se réalisant dans l'étendue, la présence et par la métonymie) et systématique (se réalisant dans l'association, l'absence et

par la métaphore). Ce qu'on remarque dans le *performance text* qu'on est en train d'engendrer et qui constitue notre corpus (mais cela s'applique de façon générale à l'œuvre d'Eugenio Barba), ce sont les échanges dialogiques entre ces deux axes du langage comme base de l'ambivalence non pas romanesque mais dramatique.

On constate que le théâtre de Barba se structure à partir d'une logique poétique: celle de «l'intervalle de 0 à 2, un continu où le zéro dénote et où le 1 est implicitement transgressé». Il transgresse les règles des codes linguistique, esthétique et culturel, et c'est peut-être pour cette raison — la transgression — que Barba dit qu'il s'agit bien d'un théâtre politique. Nous rappelons que c'était par la voie de la transgression poétique que Mallarmé et Artaud, eux aussi, mettaient à jour et en même temps faisaient éclater le passage de la dualité du signe à la productivité intertextuelle du trans-signe.

Le théâtre de Barba appartient à l'intervalle 0-2, celui du dialogisme entre le Ying et le Yang, et celui de la structure carnavalesque/ménippéenne/polyphonique, en opposition aux discours monologiques qui appartiennent à l'intervalle 0-1 et comprennent le mode représentatif de la description et de la narration (épique); le discours historique; le discours scientifique.

Le discours monologique correspond à l'axe systématique ou paradigmatique du langage tandis que l'axe syntagmatique s'extériorise dans le discours carnavalesque et, dans un dialogue avec l'axe systématique, constitue la structure ambivalente que le carnaval a léguée d'abord au roman et ensuite à d'autres textes comme celui du théâtre. *Millionen* et *Antigone*, de Barba, en fournissent l'exemple. Dans *Kaosmos* — «polyphonie linguistique où l'on souligne la musicalité du langage» — on assiste à une permutation d'espaces culturels entre ce qui appartient à l'univers de Franz Kafka, au mythe (légende scandinave recueillie par Andersen) et au folklore de la Transylvanie (le rituel de la porte)

Exploration du corps, du rêve et du langage, la ménippée se structure comme une ambivalence ou permutation de deux espaces: le dialogique et le monologique.

> Le langage dans la ménippée est à la fois représentation d'un espace extérieur et «expérience productrice de son propre espace» [...]. Ainsi la ménippée se construit-elle comme hiéroglyphe, tout en étant spectacle (Kristeva, 1969, p. 166-167)

Le principe de jonction des différentes parties de la ménippée est, certes, la *similitude*, mais aussi la *contiguïté*. Ainsi, l'axe paradigmatique coupe, traverse, l'axe syntagmatique. Cette structure se retrouve, par exemple, dans *Antigone* ou dans *L'Évangile d'Oxyrhincus*, de Barba.

> L'ambivalence ménippéenne consiste dans la communication entre deux espaces, celui de la scène et celui du hiéroglyphe, celui de la représentation par le langage et celui de l'expérience dans le langage, le système et le syntagme, la métaphore et la métonymie (Kristeva, 1969, p. 168).

Si l'on s'en tient à la représentation de la réalité, nous trouvons quatre possibilités: cela est A —; cela n'est pas A —; c'est à la fois A et non-A; — ce n'est ni A ni non-A. Les possibilités A — non-A — Ni A, ni non-A appartiennent à la logique aristotélicienne du 0-1 tandis que celle du A et non-A appartient au degré complexe. C'est la logique du Zen et de ses *koans*, du *Yi-king, le Livre des mutations*, la logique poétique du *hai-kai*, du paragramme et de toutes les pratiques intertextuelles du trans-signe où l'on saute le 1 et où la vérité (du 1) ne constitue pas un problème car dans la logique 0-2, le 1 n'existe que virtuellement.

Revenant à notre séquence en question, nous sommes attirés par la question du référent, et de surcroît par le rapport du signifié poétique avec le référent. «Le signifié poétique à la fois renvoie et ne renvoie pas à un référent; il existe et n'existe pas, il est en même temps un être et un non-être.» Tel est le cas des objets/référents vus en scène. Dans la pièce *Itsi Bitsi*, texte de Iben Nagel Rasmussen, direction et mise-en-scène de Barba, un des personnages ramasse un petit bout d'une chose blanche par terre (dans la scène IX qui renvoie à la fois à l'hiver danois et à l'univers de la drogue) et on assiste au dialogue suivant:

JAN: — Tu sais qu'est que c'est ça?
KAI: — C'est de la neige.
JAN: — Non. C'est du papier. Tu sais qu'est ce que c'est ça?
KAI: — C'est du papier.
JAN: — Non, c'est de la neige. Tu sais qu'est-ce que c'est la neige?
KAI: — C'est une chose blanche qui tombe du ciel.
JAN: — Non, c'est une chose blanche qui t'envoie au ciel. *(Chantant:)*
Un flot de pure neige blanche... dissous et vite répandu dans le sang à travers ses veines...
JAN et KAI:
— Je suis en train de rêver d'un Noël blanc...

On assiste dans ce dialogue à un glissement de sens qui joue sur l'ambiguïté même de la chose perçue sur la scène (papier? neige? drogue?) par l'intervention de la négation de l'un des interlocuteurs (ou s'agit-il de dénégation?).

Pour Barba, *«the precision creates the meaning»*. Pour cela, il faut montrer! Si on essaie de comprendre cela par la relation que le signe maintient avec son objet ou référent, on constate que le langage poétique de l'Odin Teatret est fort marqué d'iconicité. Incontestablement, un *qua*! Une qualité comme si le *qua* était un aspect de la précision/signification au moins sur scène: qualité du chaud, qualité du froid, qualité de poids (léger/lourd), qualité de longueur/largeur/hauteur et ainsi de suite... On dirait que ce *qua* peut déclencher le jeu de similitudes et oppositions, les nombreuses ambivalences Yin-Yang dont la précision de l'acteur, capable d'en rendre compte, crée le signifié, voire la signification.

En outre, il faut que le spectateur croit à ce qu'il voit. Il s'agit — selon Barba — d'une transparence, toutefois tangible, qui touche le spectateur et celui-ci y croit à tel point qu'il lui arrive de ressentir que ce n'est pas l'acteur mais lui-même (le spectateur) qui s'exprime. Et cela se produit parce que le directeur du Nordisk Theatre appelle «technique d'inculturation» qu'on obtient non pas par imitation du théâtre balinais, indien ou de l'Odin, mais en faisant sa propre découverte et selon Barba en marchant au delà de la myopie culturelle. Une fois de plus on est confronté à la question de la transgression. Par contre,

il s'agit de la topologie communicative qui extrapole la connexion sujet-destinataire.

Le directeur, dans un premier moment, laisse l'acteur s'exprimer à partir des pistes qu'il lui fournit. Le metteur-en-scène travaille avec l'expression de l'acteur, ce qu'il *montre* et *monstre*, et en partant de ces éléments (que l'acteur a créés à partir des suggestions du directeur), il fait ses interventions, ses coupures, ses rajouts — dans un deuxième temps en pensant au spectateur.

On pourrait se demander ce que le directeur fait de ces éléments.

D'abord, *PEINTURE*: tout, absolument tout, obéit à un marquage rigoureux et ceci jusqu'aux mouvements des yeux, de la bouche, des doigts, etc. Le corps parle, et non seulement parle, comme il fait ses propres pauses. On dirait qu'il s'agit de peinture en mouvement ou encore de l'image séquentielle en mouvement.

Ensuite, le directeur cherche à faire de la *MUSIQUE*. Musique de sens et non musique de sons, dirait Barthes. Dans *Millionen*, par exemple, le rôle du prêtre fonctionne en une sorte de contrepoint de la pièce. Et une attention spéciale est consacrée aux marquages rythmiques et mélodiques exécutés avec le corps et la voix en différents compas et mesures minimalistes.

L'Odin Teatret creuse dans cette voie ouverte par Artaud, de plus en plus systématisée, traversée dans le sens musique-voix-cri. Cette voie suit un ordre temporel, mais non forcément chronologique: engendrement et régression, retour du corps à lui même (Mèredieu, 1980, p. 46-53).

Pulsations, rythmes, contractions, cris, nœuds de vibrations et de contradictions: la matière première est organique et le seul instrument valable s'avère être le corps (précisément parce qu'il n'est pas un instrument). «Je crie dans une armature d'os, dans les cavernes de ma cage thoracique», écrit Artaud dans le *Théâtre de Séraphin* (1970, IV, p. 179).

Dès *Le Théâtre balinais*, Artaud souhaite l'apparition d'une musique issue du corps même de l'acteur:

> Ces métaphysiciens du désordre [...] ont su créer entre le mouvement et le bruit des jointures si parfaites que ces bruits de bois creux, de caisses sonores, d'instruments vides, il semble que ce soient des danseurs aux coudes vides qui les exécutent avec leurs membres de bois creux (1970, IV, p. 78).

L'acteur doit donc désapprendre les règles de diction européenne, ces règles qui réduisent son corps à un simple porte-voix:

> N'importe qui ne sait plus crier en Europe, et spécialement les acteurs en transe ne savent plus pousser le cri. Pour des gens qui ne savent plus que parler et qui ont oublié qu'ils avaient un corps au théâtre, ils ont oublié également l'usage de leur gosier. Réduits à des gosiers anormaux, ce n'est même pas un organe mais une abstraction monstrueuse qui parle: les acteurs en France ne savent plus que parler (Artaud, 1970, IV, p. 163-164).

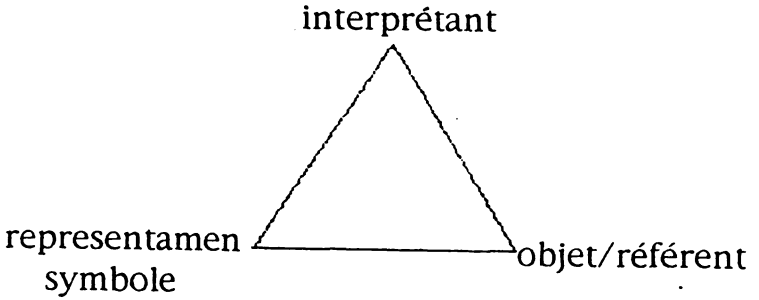
Cette voix que l'acteur de l'Odin trouve chez Artaud devient musique vocale et s'adresse non seulement à l'oreille mais au corps entier. Musique perçue par la cage thoracique, les poumons, le ventre:

> quelque chose qui ferait penser à une voix aiguë de tête fournie par l'arrière-arrière-gorge, aussi loin qu'une gorge humaine puisse aller dans le recul, et repoussée par la volonté surtendue de la tête encore quelques diapasons plus au fond (Artaud, 1970, VII, p. 326).

Artaud cherche là une décomposition, une déstructuration du son et de la voix. Revenir — en deçà de toute harmonie et en deçà du sens — aux molécules sonores premières, isolées, séparées. Retrouver un sens musical qui nous restitue «chaque atome du son, chaque perception fragmentaire comme prête à retourner à son principe» (Artaud, 1970, IV, p. 78).

On constate au niveau de la préexpressivité vocale un niveau également sémiotique (les pulsions orales et leurs articulations).

Avec Peirce nous savons déjà que l'interprétant d'un signe est toujours un autre signe:



Tout se passe comme dans les propositions de Magritte: «Ceci n'est pas une pipe» ou «Ceci continue n'étant pas une pipe». Négation de la Dénégation. Ou alors, pour rester avec Peirce, interprétant immédiat, interprétant dynamique, interprétant final.

«*The precision creates the meaning*». Serait-elle iconique? En tout cas, il nous semble que la question du signe et de la communication chez Barba dépasse la convention, le code... «*Break the code and read the message*», dit Ryuichi Sakamoto. Serait-ce la préexpressivité, une sorte de préconvention (faire travailler les possibilités sémiotiques du référent placé du côté droit du triangle)?

En revenant à Barba, l'évidence est remplacée par l'inusité, par le surprenant. Ainsi, l'action du personnage qui met la main dans sa poche comme s'il allait en retirer une montre mais — surprise! — ce n'est pas la montre qui sort mais un œuf, ou un oiseau qui s'envole.

Bref, le spectateur construira son histoire, voire la trame avec ce qu'il voit. Mieux encore: le spectateur coudra son propre tissu textuel sur ce qu'il verra sur scène.

Peut-on raisonner par et avec le corps? Toujours est-il que, sauf dans les cas très codés où le corps semble dupliquer la langue ou que l'on tente une transposition de la sémiologie verbale à des domaines non-verbaux (contrairement à ce qui se passe dans la logique symbolique, aristotélicienne), le langage corporel relève plutôt de la logique combinatoire, analogique et ambivalente du Yin-Yang.

Le travail de création de l'acteur, chez Barba, suppose l'existence, pendant le processus de création, d'une phase de suspension de la pensée-langue. Cette phase est marquée par une présence sémiotique voco-corporelle qui se traduit par une énergie — *energein, to enter into-work* — où il est possible de détecter l'engendrement du texte théâtral. Cette phase, Barba l'appelle préexpressivité. Nous l'appelons sémiotique.

Le référent, l'action et le signe

Comme dans la «découverte» de Magritte, cette recherche de l'acteur amène la possibilité nouvelle qu'ont les choses: c'est de devenir graduellement autre chose, un objet se fond dans un objet autre que lui même. Et ceci par l'action du corps de l'acteur. Par exemple, l'objet ballon dans la séquence de notre corpus se transforme graduellement en globe/fleur/balance/cintre, etc., et toutes les actions où le geste crée l'objet. Qu'est-ce que c'est une action alors?

Selon Barba, il y a une distinction entre «action» et «mouvement». Pour lui, une action requiert un changement en énergie, rythme et l'impulsion sous-jacente à l'action tandis qu'un mouvement est un geste physique qui n'entraîne pas de changement. Pour retenir sa qualité dynamique, chaque partie composante d'une improvisation, selon Barba, devrait être plutôt une action qu'un mouvement.

Ainsi, le plus grand intérêt pour lui est donc d'éliminer tous les «mouvements» et les remplacer par des «actions».

Dans l'opéra *Sakuntala*, le personnage-titre est représenté à la fois par une actrice (Roberta Carreri), une danseuse (Sanjukta Panigrahi) et une soprano. Dans le dernier épisode, Sakuntala (Roberta Carreri) est enveloppée dans un sac jusqu'à la fin du spectacle. Quand on l'ouvre, à la place de la jeune actrice, le spectateur est surpris de découvrir une vieille dame (la mère d'Iben Rasmussen). Cette action acquiert immédiatement aux yeux du spectateur un signifié précis: «les années ont passé».

Encore faut-il préciser de quel point de vue on parle de référent ou de signe théâtral, c'est-à-dire sous quel angle on se place dans cette définition du signe théâtral. D'où parle-t-on? Comme nous avons déjà souligné plus haut, nombre d'études sémiologiques consacrées au théâtre restent au niveau d'un *résultat* et non pas du *processus* de création. Par conséquent, si l'on reste au niveau de l'analyse d'une représentation théâtrale, en tant que spectateur, ce qu'on perçoit sur scène c'est bien un signe. Par contre, au niveau du processus, c'est à dire du côté du sujet créateur, il s'agit des objets, des référents qu'il met en signes. À l'instant même de sa création ce sont des objets que l'acteur manipule et qu'il transforme — par son action et par sa recherche — en signe. Des objets qu'il investit de sens. Nous signalons que non seulement le travail de l'acteur mais aussi celui du directeur, du metteur-en-scène et de tous ceux qui sont engagés dans la création théâtrale consiste en un travail de mise-en-signe. Une mise-en-signe esthétique.

Préexpressivité, communication et signification

Ce n'est pas l'action en soi qui porte sa signification. Celle-ci est toujours le fruit d'une convention, d'une relation. Le fait même qu'il existe la relation acteur-spectateur implique une production de sens. Le problème, dit Barba, est de savoir si l'on veut ou ne veut pas programmer *les significations précises* qui doivent germer dans la tête du spectateur.

Si l'on se place d'un point de vue complémentaire de celui du résultat, c'est-à-dire du point de vue du processus créateur de l'acteur, Barba signale que l'acteur peut travailler ses actions (diction, tonalité, volume, maintien, distance, intensité...) sans penser à ce qu'il voudra transmettre au spectateur, une fois le processus achevé. Barba dit alors qu'il travaille à un niveau préexpressif. Il est vrai qu'il existe des moments ou des situations théâtrales fondés sur un accord tacite entre acteur et spectateur qui admet une absence de consensus sur les significations qu'il faut attribuer à l'action.

Le fondement préexpressif est englobé dans le niveau d'expression totale que perçoit le spectateur. Mais, dans la conception du directeur de l'Odin Teatret, en maintenant la distinction pendant le processus de travail, l'acteur peut intervenir sur le niveau préexpressif *comme si*, pendant cette phase, l'objectif essentiel était l'énergie, la présence, le *bios* de ses actions et non leur signification.

La réticence à considérer le point de vue du processus empêche souvent de cerner la valeur de cette notion de préexpressif. Quand on parle de produits artistiques, dit Barba, nous sommes conditionnés à ne considérer que la façon dont fonctionne le résultat. Mais il faut admettre que comprendre *de quelle façon fonctionne* le résultat ne suffit pas à comprendre par quels chemins *on parvient* à un résultat. Cette réticence à considérer le point de vue du processus, Barba l'appelle «ethnocentrisme du spectateur» (1993, p. 25-157).

Chez Barba, le préexpressif est l'espace du sémiotique lequel fonctionne par rapport au symbolique mais qui ne se confond pas avec l'instance du legi-signe. On peut alors isoler communication et signification comme deux faces indépendantes d'un phénomène. Dans ce sens, notre hypothèse de départ, selon laquelle il est possible d'établir une sémiologie de la communication indépendante d'une sémiologie de la signification, trouve, paradoxalement, contre toutes les évidences que nous apprend une longue tradition scientifique sémiotico-sémiologique, sa raison d'être et son fondement dans le non-code, comme le souhaitait Artaud, dans ces espaces encore vides de codification, dans le préexpressif et ces effractions du symbolique par le sémiotique marquées par l'irruption jubilatoire

des pulsions du corps dans le langage. On trouve ceci chez Stéphane Mallarmé, chez Marcel Proust, chez James Joyce, chez Antonin Artaud, chez Demetrios Stratos, chez Eugenio Barba.

La communication peut être localisée ou déclenchée au niveau de ces zones de degré zéro de signification car l'énergie, la présence et le bios des actions de l'acteur communiquent avant même que le récepteur puisse s'interroger sur le sens de ce qu'il voit sur scène. Peut-être s'agit-il là d'un de ces moments ou situations théâtrales dont nous parle Barba, fondés sur un accord tacite entre acteur et spectateur qui admet une absence de consensus sur les significations qu'il faut attribuer à l'action.

Ainsi, quand Sanjukta Panigrahi exécute une performance avec Iben Rasmussen nous pouvons dire que leurs actions communiquent avant et malgré le texte linguistique en danois — ce qui pourrait être en principe un handicap pour ceux qui ne le comprennent pas. En principe seulement, car la force du verbe non décrypté crée dans l'esprit de celui qui l'entend un effet d'étrangeté, phénomène poétique, attaché à l'autoréflexibilité des œuvres d'art, à tel point qu'on pourrait parler d'élévation poétique. De même l'irruption jubilatoire des pulsions du corps sur scène fascine et est dotée d'une grande force communicative. Quelle signification peut avoir un sémème isolé? Le clignotement de sourcils du personnage de Roberta Carreri dans une parade de rue touche l'observateur et l'invite à suivre la troupe aussi bien que certains *mudras* (signes gestuels), exécutés par Sanjukta Panigrahi dans l'opéra *Sakuntala*, ont une grande force communicative sans que le spectateur occidental en connaisse les sens cachés.

Ce qui peut paraître contradictoire au premier abord est le fait de parler d'une non convention, non-code, mais — selon les propres mots de Barba — *«the essentiel character of the third theater is the autonomous construction of meaning»* (Watson, 1993, p. 20). La signification se trouve au niveau de la relation acteur-spectateur.

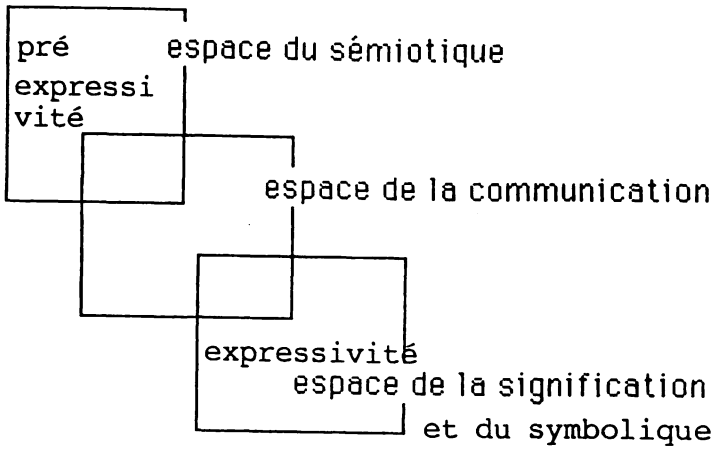
Nous appelons non-code, non seulement ces éléments de l'art dramatique dépourvus de convention ou ceux dont la convention est très faible, mais encore

ces matériaux issus des techniques très codifiées à l'exemple de l'opéra comique balinais ou des *mudras* du Kathakali indien mais qui, en contact avec la culture occidentale, perdent leur force de signification originale tout en gagnant au niveau de la jouissance esthétique. Les corps des comédiens, les objets, les bribes de mots, de sons et de musique ne sont plus montrés comme des signes qui représentent et/ou qui doivent signifier quelque chose, mais sont présentés comme des objets qui ne renvoient à rien à l'extérieur d'eux-mêmes et qui se contentent d'une existence d'objet.

La caractéristique commune des spectacles qui ont recours à ces emprunts des cultures étrangères est que, face au texte théâtral, le spectateur reçoit une information, disons une nouveauté, laquelle n'acquiert de signification que par le biais du destinataire — dépositaire du message. Celui-ci en fait une construction autonome de la signification. Peut-être s'agit-t-il là d'une caractéristique de l'interculturalisme.

Ainsi, la relation signe-objet (dénotation) ou même la relation signifiant-signifié est déplacée et remplacée (perversion?) dans le troisième théâtre par une relation acteur-spectateur dont la communication instaure la signification finale. Attention: nous ne voulons pas sous-estimer par là le niveau symbolique de l'expression totale chez Barba. Nous voulons tout simplement approcher le niveau préexpressif du niveau sémiotique et constater que, dans cette zone, la communication peut exister indépendamment de la signification et on peut parler à juste titre d'une communication de l'imaginaire, du monde du sensible presque intangible et pourtant factive.

Au fond du géno-texte, de l'engendrement signifiant théâtral, se trouve déjà des embryons communicatifs présents sur scène dans les irruptions du sémiotique sur le symbolique (à l'exemple des effractions du *ça* dans le *moi* pour le rêve) qui peuvent faire déclencher la chaîne de significations sur la surface nommée phéno-texte. De telle façon que nous pouvons parler d'une productivité communicative et d'une productivité signifiante:



Ainsi Kristeva distingue le *sémiotique*, qui comprend les processus de déplacement et de condensation avec leur support, et les pulsions, du *symbolique* qui s'instaure de la castration et de la séparation qu'elle introduit entre *signe* et *réel*. Pour Kristeva il n'y a pas d'extériorité radicale au sémiotique: ce qui excède le sens est toujours imbriqué dans du sémiotique.

Il y a des systèmes non-verbaux qui se construisent exclusivement à partir du sémiotique (la musique, par exemple) et on constate déjà dans l'instance du sémiotique sur scène une relation de communication. «L'art — cette sémiotisation du symbolique — représente ainsi l'afflux de la jouissance dans le langage».

Communiquer, ici, n'est pas «interpréter la signification de la pièce sur la base des indices fournis par le spectacle» (Mounin, 1970, p. 94). Ça peut être l'un des aspects de la communication théâtrale mais celle-ci revêt d'autres nuances et d'autres caractéristiques. Ainsi, la communication théâtrale peut consister à faire agir et jouir le spectateur. C'est la jouissance au moment artistique qui instaure la communication.

Dans le théâtre que nous examinons, les espaces représentés par les carrés (cf. ci-dessus) montrent qu'il y a entre le sémiotique et le symbolique une grille

où se passe la traduction du sens en signifié. La communication acteur-spectateur instaure la signification finale. Le communiqué d'ailleurs, c'est la signification. On peut dire que la défénestration du sémiotique dans le symbolique, au théâtre de Barba, se donne à voir par la fenêtre de la communication.

L'acteur-artiste est responsable par la communication y compris la traduction du sens en signifié. L'acteur élabore le sens qui soutient toute son action, mais il est responsable encore par le signifié; il doit construire le climat pour que le récit soit possible.

> Ceci signifie émettre de l'énergie (la polarité centrifuge: de la scène vers la salle) sur un faisceau de longueur d'ondes si large que puisse embrasser la sensibilité de tous les spectateurs les obligeant à émettre un flot opposé (la polarité centripète: de la salle vers la scène) d'une autre énergie aussi spécifique. La rencontre de ces deux flots d'énergie définit le mécanisme de la communication qui est différent à chaque représentation. On dit alors que le théâtre naît de la rencontre de l'acteur avec le spectateur (Barba, 1992b, p. 41).

Prétendre que la communication se donne d'immédiat relève d'une vision mécaniciste et automatique. Le récepteur peut donner sa réponse dans un autre moment et, en ce qui concerne le théâtre de spectateur de Barba, il peut devenir émetteur dans ce sens qu'il est toujours possible d'interroger le tiers théâtre et par là même de devenir émetteur, ne serait ce que par l'intermédiaire des trocs. D'ailleurs, c'est au spectateur critique que s'adresse ce théâtre qui n'envisage pas un public au sens de la communication de masse. Il est toujours possible d'initier un dialogue et parfois cette communication peut se donner «par du théâtre», comme se réclame Mounin. Il est fréquent que les membres de l'Odin disent aux communautés pour lesquelles le groupe a joué: «Nous avons joué pour vous, maintenant c'est à votre tour de jouer.» Cela ne veut pas dire que la communication à double sens doive se donner toujours par le biais de la représentation organisée.

La communication théâtrale est le résultat d'un paradoxe lequel consiste à toucher, voire inverser la relation acteur/spectateur par un profond changement opéré à l'intérieur de cette relation. De quelle relation s'agit-il?

Le préexpressif se trouve au niveau sémiotique qui comprend les processus de déplacement et condensation avec leur support, les pulsions, les rythmes, la motilité; sémiotique toujours contrôlée par le symbolique qui introduit la séparation entre signe et réel. Dans le sujet poétique il y a une plasticité de telle façon que le signifié est signifiant dans une relation motivée, soit: le sémiotique retrouve le symbolique. Chez Barba cette sémioticité se trouve au niveau d'une figurabilité, traits gestuels ou *mudras*, empruntés à la danse *Odissi* et au Kathakali, intonations vocales, présence répétitive de certaines sonorités reprises à un niveau minimaliste surtout quand il s'agit de mettre en scène les souvenirs d'un passé.

Pour Barba, «le caractère essentiel du Tiers Théâtre est la construction autonome de signification qui ne reconnaît pas les limites assignées à notre métier par le milieu culturel.» Les membres du tiers théâtre sont tous ceux qui s'intéressent à explorer et cultiver un langage de *performance* qui donne «une signification autonome à l'action de faire théâtre» (Watson, 1993, p. 20).

Cette construction autonome de signification suppose une relation particulière entre acteur et spectateur. Cette nouvelle relation se configure dans le changement de regard opéré par l'anthropologie théâtrale.

> *We've [the Odin] been building something autonomous, but it's changing all the time, and changing the view of theatre. In Europe and in many other countries, we are a factor wich has changed many things. Theatre can change only theatre; it cannot change society. But if you change the theatre, you change a small but very important part of society. In the end, what did Stanislavsky influence? The spectators or the age or the history of theatre which came after him? When you change theatre, you change for its audience a certain way of seeing, a change in perception, a special kind of perceptivity.* (Barba, 1985, p. 17).

L'homme qui a changé le regard au théâtre et par conséquent la vision du théâtre peut-il contribuer à changer la vision du monde? Qu'est-ce qui peut faire changer le regard? Si les individus changent leur perception dans un micro-milieu comme le théâtre, c'est fort probable qu'ils sont en train de changer aussi leur regard vis-à-vis du macro-milieu. Changer la vision du monde passe d'abord par ce chemin là.

Conclusion

À titre de conclusion il serait utile de reprendre les principales propositions de notre recherche:

1. La dimension rituelle de la communication théâtrale donne aux théoriciens les possibilités de s'en servir comme d'un modèle paradigmatique. Nous avons cherché dans le théâtre anthropologique une nouvelle conception de communication que nous avons désignée par communication rituelle ou encore communication interculturelle.

2. L'analyse sémiotique du processus de production de sens à l'Odin Teatret montre la nécessité d'observer également le texte théâtral du point de vue du processus créatif des acteurs surtout si l'on veut comprendre le phénomène de l'interculturalité. Cette démarche permet de dégager les bases théoriques d'un modèle de communication interculturelle. Étant donné les limites de cette communication nous n'avons ici qu'à présenter quelques éléments nécessaires à la compréhension du phénomène. La théorie sémiotique kristevinienne s'est montrée indispensable pour cette compréhension.

3. Nous nous sommes étendue sur le rôle de la voix dans le phénomène de communication. Conçue comme l'âme du corps ou le muscle de l'âme, la voix, dans sa composante sémantique-logique, y joue un rôle fondamental. Les bases pulsionnelles de la voix, voire l'énergie vocale, constituent de véritables actions vocales qui provoquent des réactions chez l'allocutaire. Or, action plus réaction créent une relation. Dans l'improvisation — l'élaboration d'un texte scénique —

on voit surgir des relations. Le sens n'existe pas dans les centres résonateurs; c'est le désir de communiquer qui crée la signification. Le signe est la conséquence d'une action.

4. Enfin, cet essai situe le théâtre de Barba dans le contexte de l'art contemporain et le confronte au travail d'autres metteurs en scène qui prônent également soit l'interculturalisme, soit l'ultraculturel, soit le transculturalisme, soit le postculturel... Étant donné que ses adjectifs relèvent beaucoup plus d'un génie que d'une base conceptuelle rigoureuse, il nous a paru plus approprié de les englober tous dans la catégorie d'interculturel. En effet, il s'agit beaucoup plus d'un collage de cultures que d'une transcendance, beaucoup plus de créer des formes hybrides que des objets qui transcendent les formes culturelles particulières. D'ailleurs, le concept d'interculturalisme prend forme esthétique dans un monde de plus en plus marqué par la globalisation et la localisation. On peut imaginer et souhaiter que le transculturalisme doive être l'une de ses caractéristiques.

5. Tout comme Artaud qui considérait l'acteur balinais comme un idéogramme vif, Barba va chercher en Orient la base préexpressive de l'art de l'acteur. Cette base précodifiée fonctionne comme un point de départ pour le travail de l'acteur, à l'exemple de ce qui se passe dans la danse Odissi ou dans l'aragoto japonais, mais il y a des gestes sans aucun sens ou qui excèdent le sens et servent tout simplement à maintenir le rythme. Ce que Barba nomme codifié est ce qui est marqué, et la codification, pour lui, n'est autre chose que la construction de formes. En un mot, codifier pour Barba est préserver une manière d'être.

6. La préexpressivité n'est alors qu'une base codifiée de *mudras* et *mantras* (gestes et vocalismes) à partir de laquelle on peut construire n'importe quel spectacle. Elle constitue un lexique de base à l'improvisation de l'acteur. À partir d'un thème ou d'objets qu'on lui fournit, l'acteur crée la base précodifiée utilisée dans la construction de la partition qui constituera le texte théâtral. Dans l'approche interculturelle, l'acteur s'approprie une base précodifiée orientale et la parasite (en cela peut-être consisterait l'acte interculturel de création) en

l'injectant de sens propre voire en établissant sa propre codification. Il s'approprie, par exemple, le signe gestuel des doigts en croix de la danse des *orixás* de Bahia ou alors de deux doigts (index et majeur) pointeurs de la danse balinaise pour désigner la mort. «Intégrer la technique à une sous-partition en construction» — comme le dit Patrice Pavis — pour montrer que ce n'est pas seulement l'acteur qui produit la partition, c'est la culture de ce dernier qui en produit et ceci non pas dans le sens de l'anthropologie mais plutôt dans le sens d'une culture humaniste de connaissance générale. L'oxymore et le paradoxe constituent les figures de langage par excellence de cette partition.

BIBLIOGRAPHIE

ARTAUD, Antonin. 1963. *Le disque vert*, n° 4.

ARTAUD, Antonin. 1970. *Œuvres complètes*. Paris, Gallimard.

BARBA, Eugenio. 1981. «La formation du comédien», *Les voies de la création théâtrale IX*. Paris, CNRS.

BARBA. 1982. *L'Archipel du théâtre*. Paris, «Contrastes»-Bouffonneries.

BARBA, Eugenio et Nicola SAVARESE. 1985. *Anatomie de l'acteur: Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*. Paris, Bouffoneries-Contrastes.

BARBA. 1985. «Interview With Gautam Dasgupta», *Performing Arts Journal*, janvier, p. 8-18.

BARBA. 1986. *Beyond the Floating Islands*. Postface de Ferdinando Taviani. New York, PAJ Publications.

BARBA. 1992a. Conversation privée avec l'auteur, Nordisk Teaterlaboratorium, Holstebro, Danmark, 23 mars.

BARBA. 1992b. «La costruzione della forma: Università del teatro eurasiano». In *Viaggio con l'Odin Teatret*, Padoue, 2-8 mars.

BARBA. 1993. *Le Canoë de papier. Traité d'anthropologie théâtrale*. Paris, Bouffonneries (I[e] éd.).

BARROS. 1990. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo, Ática.

BARTHES, Roland. 1964. «L'imagination du signe», in *Essais critiques*. Paris, Seuil, «Tel Quel».

BARTHES. 1985. «Éléments de sémiologie», in *L'Aventure sémiologique*. Paris, Seuil, «Points-Essais», p. 219.

BROOK. 1991. *Confluences*, p. 70-73.

CORNUT, Guy. 1983. *La Voix*. Paris, PUF (1e édition).

ECO, Umberto. 1988. *Sémiotique et philosophie du langage*. Paris, PUF.

ECO. 1992. Cours/Séminaire, «Langue parfaite dans la kabbale des noms d'Aboulafia», *La Quête d'une langue parfaite dans la culture européenne*: Collège de France, Paris, 15 octobre. [Dans le cadre de la Chaire Européenne: Cours/Séminaire donné par l'auteur du 2 octobre 1992 au 22 janvier 1993.]

GROTOWSKI, Jerzy. 1971. *Vers un théâtre pauvre*. Lausanne, Cité-L'Âge d'Homme.

JAKOBSON, Roman. 1963. «Deux aspects du langage et deux types d'aphasie», trad.fr., in *Essais de linguistique générale*, Minuit, Paris.

JEUDY, Henri-Pierre. 1980. *Traverses*, n° 20 (novembre), p. 54-58.

KRISTEVA. 1969. *Sémeiotiké: Recherches pour une sémanalyse; Essais*. Paris, Seuil, «Tel Quel».

KRISTEVA. 1974. *La Révolution du langage poétique (L'avant garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé)*. Paris, Seuil, «Tel Quel».

MÈREDIEU, Florence. 1980. *Traverses*, n° 20 (novembre), p. 46-53.

MOUNIN, Georges. 1970. *Introduction à la sémiologie*. Paris, Les Éditions de Minuit (tirage: 1986).

PEIRCE, Charles Sanders. 1958. *Collected Papers*. Hartsthorne et Weiss, Burke, Harvard University Press.

PEIRCE. 1974. *Escritos Coligidos* (A Classificação das Ciências e Elementos de Lógica). São Paulo, Abril Cultural (1e éd.), «Os Pensadores», vol. 36).

RIVIÈRE, Jean-Loup. 1980..*Traverses*, n° 20 (novembre), p. 17-25.

UBERSFELD, Anne. 1977. *Lire le théâtre*. Paris, Éditions Sociales.

WATSON, Ian. 1993. *Towards a third theatre. Eugenio Barba and the Odin Teatret*. Préface de Richard Schechner. London - New York, Routledge (1e édition).

Maria Shevtsova

Le corps dansant-chantant

Examinez cette image. Isabelle Huppert, dans *Orlando* monté par Robert Wilson, joue Orlando-femme, qui est devenue une femme après avoir été Orlando-homme. Elle se tient debout dans une position hiératique, son bras gauche replié devant elle avec sa paume en l'air, son bras droit pendant vers le bas avec les doigts ouverts, dont deux qui pointent vers l'extérieur. Les deux bras sont figés dans un mouvement suspendu, contrôlé, retenu, glacé. Le regard de Huppert est comme fixé sur un point déterminé dans l'espace, mais son aspect somnambulique laisse supposer qu'elle ne regarde rien ni personne.

Le scénario de Darryl Pinckney et Robert Wilson met la pédale douce à l'exubérence verbale du roman de Virginia Woolf, tout en suivant pour l'essentiel le gros de l'intrigue de celui-ci. Il en résulte un spectacle solo de deux heures et demie. En termes de narratif de production, cette image est tirée de la séquence où Orlando-femme retourne en Angleterre après avoir été, en tant qu'homme, ambassadeur de Grande-Bretagne en Turquie. Avant cet incident, Orlando-homme avait été, entre autres choses, amant de la reine Élizabeth et amant de Sasha, une princesse russe dont les formes graciles, en patinant sur la glace, lui donnaient l'allure d'un être mi-fille mi-garçon. Après son retour, Orlando doit assumer le rôle d'une dame anglaise de l'aristocratie. Elle est courtisée par un archiduc qui était devenu amoureux d'elle lorsqu'elle était un homme, et, plus tard épouse Marmaduke Bonthrop Sherlmadine, Esquire. Lady Orlando, ainsi qu'on la nomme maintenant, traverse l'époque d'Édouard VII. Elle termine son conte dans l'attente de son mari, mais le termine seule. En termes de séquence chronotopique — l'espace-temps étant directement relié à la structure narrative — Orlando voyage de la période élizabéthaine à 1928, l'année où Virginia Woolf mit le point final à son texte.

L'image que nous regardons est en porte-à-faux contre un espace abstrait, puisqu'on n'y trouve trace ni d'événement, ni de temps et d'endroit. Ceux-ci sont dévoilés exclusivement à travers les paroles proférées par Huppert. Ainsi donc, Huppert/Orlando déclare qu'elle retourne en Angleterre sur un navire nommé *Enamoured Lady*, et que le dix-huitième siècle est en train de basculer dans le dix-neuvième. Ce qui revêt une importance cruciale, toutefois, dans son discours, c'est la façon dont Orlando vit encore intensément, dans son corps féminin, les actions masculines qui ont jalonné sa vie d'homme. Orlando-femme, en d'autres termes, a accumulé ce que les danseurs nomment une mémoire musculaire, mémoire tellement puissante qu'elle se prolonge au delà de la mémoire purement motrice, purement neurologique, au point d'intégrer l'apport sexuel, émotif et culturel qu'a édifié la masculinité d'Orlando. Ainsi donc, losqu'elle devient physiologiquement une femme, Orlando commence à s'imprégner des comportements qu'on attend d'une femme sans perdre tout ce qu'elle a appris en tant qu'homme. Dans le processus, elle fusionne passé et présent, sexe et genre, et les mélange et les hybride de telle manière que ce qui s'en dégage est d'une espèce unique constituant même un genre en soi. On peut dire de l'interprétation de Huppert qu'elle fait ressortir ces processus d'hybridation, que l'hybridation soit considérée principalement au plan de l'esthétique, j'y reviendrai d'ailleurs sous peu, ou encore au plan thématique, c'est-à-dire, par le biais de l'objet de la production, à savoir Orlando en devenir d'Orlando-unique. Mais où que puisse se porter l'insistance analytique, sur l'esthétique de l'interprétation de Huppert — genre — ou sur le véhicule emprunté par cette esthétique — sexe — Orlando peut être tenu pour le modèle même de l'esthétique de Wilson. En fait, il semblerait que la symbiose en Orlando d'hybridation de genre et de sexe met en relief de façon exceptionnellement nette les principes, la signification et la portée de son *œuvre*.

Il est important d'observer, dans l'image, la lourde écharpe blanche tombant sur le torse de Huppert. Cet objet s'est détaché du plafond sous les yeux des spectateurs et avait été suspendu là — une sculppture dont la forme évoque étrangement la Victoire ailée de Samothrace. L'objet semble n'avoir d'autre but que d'être là, tout simplement. À ce moment, alors qu'on ne s'y attendait pas, il devient fonctionnel lorque Huppert traverse le plateau et rentre dedans,

s'enfermant comme d'un coup sec à l'intérieur d'une armure. Le travail d'art, devenant tour à tour armure et vêtement, illustre comment les objets, dans la production, ont de multiples identités dont aucune ne les définit de façon concluante.

Plusieurs autres exemples pourront s'avérer utiles. Par exemple, dans la section Orlando-homme (qui correspond à la 1re partie du scénario de Pinckey et Wilson), une volée d'escalier devient une installation, une sculpture, un découpage noir illuminé par un énorme carré de lumière. Mais c'est également un siège aussi bien qu'une commode dont Huppert extrait de façon ostentatoire une chaussure, un poisson et une balle. En plus de créer une diversion avec les articles qu'elle exhibe, Huppert les utilise pour souligner des gestes ou prolonger un mouvement, comme cela se produit dans la danse. Les escaliers aussi deviennent plaisamment des partenaires lorsque, comme par magie, ils se mettent à la suivre, s'immobilisant en même temps qu'elle. Un amusant motif de danse analogue intervient dans la section Orlando-femme lorsqu'un mannequin sans tête habillé de velours glisse sur le plateau. À l'instar des escaliers, le mannequin est à la fois nombre de choses — symbole de la féminité à l'ère victorienne, sculpture, peinture, dessin animé. Il représente aussi un corps objet de désir lorsque, l'ayant jeté sur le plancher, Huppert l'enlace et le caresse. En chaque circonstance, qu'il s'agisse de l'écharpe, de l'escalier ou du mannequin, les motifs de mouvement esquissés par Huppert sont accompagnés de son monologue, sa voix se prêtant à un énorme éventail d'inflexions: sécheresse, ironie, tendresse lorsque, à bord du *Enamoured Lady*, elle superpose ses expériences en tant qu'homme à celles qu'elle est en train de vivre en tant que femme; une variété d'inflexions enjouées, pleines d'humour dans les scènes avec l'escalier; de désir, de frustration, d'exaspération, de douleur, de vide, et bien d'autres encore, lorsqu'elle «interagit» avec l'implacable squelette féminin qu'elle étreint comme une Autre elle-même.

Cependant, ni dans ces exemples ni ailleurs, Huppert n'est en quête d'un personnage, d'une impulsion psychologique intérieure ou de sa manifestation extérieure. Toutes ses énergies sont rassemblées pour attirer l'attention sur le jeu, aussi bien sur son exécution technique que sur sa qualité d'adaptation. Comme

le faisait remarquer Huppert dans l'entrevue que j'ai faite avec elle, elle n'était pas plus intéressée que Wilson par la «convention d'incarner des personnages». Ce qu'elle a trouvé de plus stimulant dans leur travail a été la faculté de pouvoir être «une personne existant sur le plateau» et, par voie de conséquence «d'être totalement et complètement moi-même». Huppert la comédienne pouvait s'adonner au «plaisir de jouer», son plaisir à l'égard de tout ce qui est *performatif* correspondant, je dirais, à l'esthétique de Wilson selon laquelle sa perception des acteurs en tant qu'interprètes (*performers*) — une catégorie artistique différente des acteurs — est ce qui compte le plus. La façon de voir de Wilson est historiquement liée à l'art de l'interprétation (*performance art*) tel qu'il s'est développé aux États-Unis dans les années 1950, et particulièrement dans les années 1960. En outre, cela remonte plus loin en arrière, le transportant au delà des verts gazons du pays jusqu'en Allemagne et aux idées prônées par l'école Bauhaus des années 1920 et 1930 en matière d'interprétation. Sur cette dernière, on pourra trouver des détails dans *Performance Art: From Futurism to the Present* de RoseLee Goldberg, où elle fait remarquer, entre autres choses, que les expériences menées par Bauhaus eurent une incidence aux États-Unis à partir de 1933 au Black Mountain College de la Caroline du Nord[1]. C'est ici que d'importantes figures des arts contemporains comme John Cage et Merce Cunningham jonglèrent d'abord avec les possibilités ouvertes par la transgression des frontières génériques de l'art du spectacle. La connexion Cage-Cunningham faisait partie d'une ambiance socioculturelle beaucoup plus vaste qui influait sur Wilson, pas nécessairement toujours consciemment, et alimentait son art. Son art est peut-être le dosage le plus concentré disponible aujourd'hui des multiples tendances qui se font jour sous les étiquettes aussi bien de *performance* que d'«arts mixtes» (*mixed media*) à partir des années 1950.

L'exécution performative de Huppert est profondément consciente et délibérée, ce qui explique pourquoi elle est capable de créer un sentiment de grande distance entre elle-même et ses spectateurs. Cette distance est une

[1] Thames and Hudson: Londres, 1988, p. 97-120 et spécialement p. 121-128 concernant Black Mountain College.

condition *sine qua non* de l'atmosphère solipsiste, onirique, rêveuse et hypnotique de l'ensemble. Et la distance procède aussi de la façon dont Huppert se sert de sa voix. Huppert ne vise pas à incarner un personnage. Non plus que sa voix ne recherche la signification des mots. Étant donné qu'elle ne se préoccupe pas de sémantique, non plus que Wilson, ses paroles ne constituent pas une interprétation textuelle. *Le* texte, qui est une entité problématique au meilleur des temps, et qui n'est probablement définissable que lorsque les interprètes le définissent, est le texte énoncé par Huppert. C'est *son* texte, un texte arrangé par l'interprète, qui se rapproche plus de l'artiste d'interprétation (*performance artist*) que de l'acteur conventionnel, et qui cherche, par-dessus tout, l'effet sonore d'un phrasé mélodieux, de changements de ton, d'une hauteur de voix, d'un rythme, d'une modulation et d'un débit, ainsi que des harmonies et dissonances. L'approche essentiellement musicale aux paroles met au premier plan les moyens de son instrument, qui est sa propre voix. Par ailleurs, cela nécessite un déplacement de la parole vers une sorte particulière d'élocution qui avoisine, ou plutôt qui copie non pas tant le chant lui-même que les mécanismes de celui-ci.

Le fait que ces mécanismes soient de la plus haute importance aide Huppert à structurer les trois segments de son interprétation — Orlando-homme, la section de l'ambassadeur, Orlando-femme — comme s'il s'agissait de passages d'une partition musicale. (Encore que, étant donné que la pièce se poursuit sans interruption, les pauses formelles entre les passages sont à peine perceptibles.) De même, elle est en mesure de mettre en lumière tel ou tel segment de chaque passage. En conséquence et tout à fait paradoxalement, elle crée une signification expressive, qu'il faut distinguer d'une signification sémantique, par le biais des mécanismes qu'elle déploie avec une étonnante virtuosité. Par exemple, dans le chassé-croisé de courtes séquences couvrant la section Orlando-homme, la voix de Huppert est profonde, lente et même pesante, donnant aux séquences une qualité lugubre. Lorsque plus loin dans la même section, Orlando regarde Sasha la fille-garçon patiner dans sa direction, la voix de Huppert accélère ou ralentit son débit, épouse la ligne d'une expression ou appuie sur un mot, polit sa diction ou lui assène un coup droit, savoure une consonne ou l'avale prestement — des techniques qui reviennent à maintes reprises tout au long de l'interprétation — produisant par ce moyen une panoplie de sons qui, en raison de leur apparente

gratuité, arrivent à véhiculer un sens d'émerveillement, d'exaltation, de mystère et d'étrangeté. Aucune d'elles n'articule nécessairement l'état émotionnel présumé d'Orlando. Non plus que les sons ne dessinent un paysage. Quand même, les sensations qu'ils évoquent donnent l'impression de «coller» au lieu et à l'occasion. Prenons un autre exemple, en l'occurrence, le moment de transition de la section dite de l'ambassadeur alors qu'Orlando devient une femme. Ici, Huppert explore les registres inférieurs de sa voix. Les sons caverneux qu'elle tire du tréfonds d'elle-même au cours de la transformation changent abruptement de voie. Ce qui suit est une variété de sons dans les aigus, quelques-uns par le biais de modulations ironiques sur la condition liée au fait d'être femme, d'autres un peu plus que des bourdonnements, des roucoulements, des notes d'agrément pour enjoliver une composition. Ou encore, prenons la section femme, qui présente une particulière densité. Tout au long de cette dernière section, le contrôle de la respiration est d'une importance cruciale, que ce soit pour exécuter de puissants crescendos véhiculant l'angoisse et l'anxiété, ou pour culminer en un cri, comme cela se produit lorsque Orlando parle de mariages et d'alliances.

Quels que soient les exemples utilisés, ils relèvent d'une chorégraphie vocale rendue possible non seulement parce que la voix de Huppert loge dans son texte, grâce à quoi elle se l'approprie à volonté, mais aussi parce qu'elle loge entièrement dans son corps, ce qui lui permet de s'exprimer à la manière et au moment de son choix, et quelquefois apparemment à partir de sources autres que son diaphragme et sa gorge. L'illusion d'un déplacement du son, qui semble émaner d'autres parties de son corps, est renforcée par les microphones qu'on lui a agrafés. L'amplification fait en sorte que la voix de Huppert peut être projetée de divers endroits tels le plafond, ou le côté ou l'arrière de l'auditorium. Lorsque les microphones sont mis hors circuit, comme il arrive à l'occasion, le timbre ordinaire de sa voix tranche nettement sur son double amplifié. Cela aussi contribue à une configuration sonore complexe qui se plie à toute la dynamique du mouvement. La chorégraphie de la voix de Huppert est accentuée par ses pas et mouvements, c'est-à-dire, par ce qui a véritablement rapport à la danse. À cet égard, la qualité de son interprétation tient à sa gracieuse exécution de nombreuses variations sur un thème comme la façon de marcher — au surplus selon des lignes horizontales, verticales, en diagonale et en zigzag. Ce chassé-croisé de

mouvements est accentué par la façon dont la marche s'amorce et se termine aux diverses entrées et sorties de scène. La qualité de la danse est renforcée par des citations, une arabesque par ci, une attitude par là, et un développé quelque part ailleurs. La plupart de ces références au ballet sont faites en plaisantant. Courses, sauts, balancements, tourbillons, petits bonds, culbutes, dandinements, et plus important, leur enchaînement en cours d'interprétation ressortissent à une terminologie de la danse. Il y a pléthore d'autres allusions. Ici Huppert pointe un orteil, là elle cambre le dos. Autre part elle esquisse une pose. Et Huppert parle, à travers tout cela. Corps et voix sont inséparables. On pourrait en dire tout autant du rôle joué par les effets de lumière. Barres, carrés et rectangles — noirs, blancs ou de couleurs qui changent graduellement ou qui se fondent — semblent venir se jeter devant la vue (lorsqu'ils sont énormes) ou disparaître en fondu. Maintenant images, maintenant monuments, leurs changements rythmiques sont partie intégrante de la danse.

L'interférence mutuelle entre plasticité et supports visuels a sûrement quelque chose à voir avec l'expérience acquise par Wilson auprès du chorégraphe Alwin Nikolaïs. Sans aucun doute, Nikolaïs espéra, en toute modestie, que «quelque chose [avait] déteint» sur Wilson au cours de l'année — 1964 — qu'il avait passée avec son groupe[2]. Les étroits rapports de Wilson avec le monde de la danse, dont quelques figures de premier plan devinrent ses collaborateurs (par exemple Lucinda Childs, remarquablement dans *Einstein on the Beach*) favorisèrent son affinité avec les façons de faire des danseurs avant-gardistes. Leur engagement envers le minimalisme, la répétition, le rigoureux contrôle musculaire et émotionnel et une présentation dégagée — entre autres principes — guide sa conception du *jeu* de l'acteur *per se*. Huppert, encore qu'elle soit discrètement dirigée par Wilson (et une intervention discrète qu'on assimile souvent à de la non-intervention, est également une caractéristique de la nouvelle danse), trouve cette conception sympathique puisqu'elle lui donne l'occasion, ainsi que nous l'avons entendue le dire elle-même, de jouer en qualité d'actrice

[2] La citation est de Laurence Shyer, *Robert Wilson ans His Collaborators*, Theatre Communications Group: New York, 1989, p. 290.

son propre personnage. Et *ceci*, cette focalisation sur l'interprète d'une représentation plutôt que sur l'interprète d'un personnage ou d'un rôle est chevillée à la nouvelle danse. Et elle l'est tout autant au cœur de l'art de l'interprétation envers lequel, de toute façon, je ne crains pas de l'affirmer, la nouvelle danse est redevable[3].

Tournons maintenant notre regard vers Diana Soviero en train de jouer Cio-Cio-San, alias Madama Butterfly, alias *Madame* Butterfly lorsque l'opéra traverse les Alpes. Avant que Puccini ne l'immortalise, elle était Madame Chrysanthème de Pierre Loti. Le roman de Pierre Loti fut retravaillé par John Luther Long sous le titre de *Madame Butterfly* qui, à son tour, inspira la pièce de même titre de David Belasco (1900). Celle-ci fut alors utilisée par Luigi et Giuseppe Giacosa, qui écrivirent le libretto de l'opéra de Puccini (1904). Wilson ne tient aucun compte des incrustations interculturelles qui sont venues se greffer sur l'œuvre du seul fait de ses pérégrinations à travers le globe. Il est tout aussi indifférent aux nuances culturelles qui lui sont inhérentes. Celles-ci tournent principalement autour de la transgression par Cio-Cio-San d'une loi religieuse-patriarcale lorsqu'elle épouse l'Américain Pinkerton, embrasse le christianisme, donne un fils à Pinkerton et lui reste fidèle après avoir éconduit un soupirant japonais. Non plus que le fait que *Madame Butterfly* soit une œuvre *musicale* ne constitue le motif principal de sa mise en scène. Après tout, non seulement Wilson avait-il monté d'autres opéras avant celui-là, mais l'intégralité de sa production gravite autour de l'opéra. Wilson, qui plus est, se permet une légère roublardise en se référant à l'«opéra» comme à la racine latine du mot «œuvres», et en prétendant

---

[3] Ma remarque sur la non-intervention me rappelle l'excellent article d'Erika Fischer-Lichte dans lequel elle fait référence à la suppression de différence et de hiérarchie dans l'esthétique de Wilson. Un rapport de discrète intervention/non-intervention entre acteur et directeur en serait un non hiérarchique, «donnant carte blanche» à l'acteur, au sens où l'entend Huppert. Voir «Between Difference and Indifference: Marianne Hoppe» in Robert Wilson's *Lear* in Laurence Selenick, ed., *Gender in Performance: The Presentation of Difference in the Performing Arts*, University Press of New England: Hanovre et Londres, 1992, p.86-98. Les citations de mon entrevue avec Huppert sont extraites d'une partie inédite de celle-ci. La partie publiée est contenue dans mon article «Isabelle Huppert devient Orlando», *Theatre Forum 6*, 1995, p. 69-75.

qu'il s'agit là du terme exact pour désigner ce qu'il nomme ses «œuvres pour le théâtre»[4]. En ce sens, *Orlando* est aussi un opéra.

Loin de nous l'idée d'insinuer que Wilson ne s'intéresse pas à la musique de Puccini. Disons qu'il n'est tout simplement pas friand des parades d'émotion de l'opéra traditionnel aux plans musical et théâtral, et vise à en atténuer les excès pour l'ajuster à son idéal de frugalité. Le subterfuge, lorsqu'on a affaire à une musique aussi riche et voluptueuse que celle de Puccini, c'est de la laisser se débrouiller toute seule: la confier au chef d'orchestre et aux musiciens qui s'acquittent de leur tâche comme le font tous les autres collaborateurs — chorégraphe, éclairagiste, créateur de costumes — pendant que les chanteurs chantent-jouent conformément à des exigences qui ont très peu à voir avec le grand opéra, alors même qu'ils ont tout à voir avec une élocution achevée. En outre, les exigences de Wilson à l'égard de l'opéra classique commandent une coordination absolue entre voix et mouvement, à tel point que voix et mouvement s'inscrivent dans le même continuum, comme partie intégrante de la même ligne continue. (D'où le trait d'union de l'expression «corps dansant-chantant» dans le titre qui coiffe ma présentation.) Ce déroulement continu fait fond, dans *Madame Butterfly*, sur la clarté primitive de son histoire. Encore que Wilson, contrairement, disons, à Peter Brook, n'est pas en quête d'un théâtre narratif. Le conte de Cio-Cio-San est d'une importance centrale parce que son histoire, tout comme celle d'Orlando, est *le* véhicule pour les interprètes ainsi que je les ai définis plus haut, leur permettant de tirer au maximum avantage de leurs habiletés. Chez Wilson, les interprètes règnent en maîtres absolus. Ceci semble contradictoire, compte tenu du style impersonnel et froid de leur *jeu*. Diana Soviero le qualifie d'«introverti». Néanmoins, les interprètes chez Wilson tiennent le haut du pavé. Ce qui pourrait n'être pas loin, somme toute, du prestige accordé aux vedettes par l'opéra traditionnel!

Dans son ensemble, la sémiotique physique de Soviero donne à entendre que Cio-Cio-San a fait un long cheminement au tréfonds d'elle-même au cours de la

[4] Laurence Shyer, *op. cit.* p. xx.

nuit, la veille ayant été pour la chanteuse un exercice extrêmement astreignant en termes d'émotion intensément ressentie, intensément concentrée et intensément contrôlée. C'est précisément parce que les émotions sont contenues, et même se voient refuser toute gratification, qu'elles risquent de faire une brèche dans la surface imperturbable de la production dans son ensemble. Bien sûr, ce jeu de stratégie de la corde raide exacerbe délibérément les contradictions sur lesquelles repose la production toute entière: contradiction entre une partition somptueuse et une scénographie spartiate; entre le lyrisme de la musique et le prosaïsme géométrique du plateau; entre la charge émotionnelle du chant, alias le dépouillement des gestes; entre l'expérience profondément ressentie d'un rôle en titre, particulièrement de la part de Soviero, et sa figuration discrète, presque froide; et, pas le moins du monde la dernière, la contradiction entre une apparente dénégation de force d'expression et la puissance accumulée de ce qu'on pourrait appeler une force vive souterraine de sensation qui culmine, encore subrepticement, en cette force *implosive* plutôt qu'explosive de la fin de la représentation. Losque j'ai discuté avec Soviero de ce que je percevais comme étant la contradiction fondamentale de l'œuvre, à savoir celle qui existe entre les directions musicale et scénique, elle a fait des commentaires sur la façon dont elle tentait de «faire vocalement des choses qui animent la scène, colorent ma voix, colorent mon timbre. Je le fais normalement en cours de représentation, mais je ne me sens pas contrainte, entravée», comme c'est ici le cas. Wilson, ainsi que le faisait observer Soviero, exigeait que l'émotion vienne de l'intérieur, et qu'elle soit ressentie mais non *visualisée* de l'extérieur. Sa remarque aide à expliquer pourquoi la retenue dans les gestes et dans la voix vont comme un gant à une main et pourquoi Soviero, notablement parmi les chanteurs, a dû mettre au point des techniques au moyen desquelles corps et voix se fusionnaient pour s'acquitter de la tâche horriblement difficile de communiquer invisiblement une émotion invisible.

Le but poursuivi lui interdisait de projeter sa voix comme elle avait accoutumé de le faire dans des productions plus démonstratives et expansives. Une de ses plus importantes inventions avait trait à ce qu'elle décrit comme un «cylindre phonatoire». Elle pratiquait dans une position où elle devait garder le torse et le cou raide, ses bras recourbés en un cercle devant elle, et tenus plutôt

disgracieusement les coudes en l'air. Elle tournait ce cylindre imaginaire et songeait: «Ne t'aventure pas à l'extérieur de tes bras, Diana. Ne remplis pas l'espace de ta voix. Chante ici, et tu rempliras ceci avec du son, ce son va exploser au-dessus de ta tête et ils [les spectateurs] ne pourront faire autrement que de le sentir». Vous pouvez voir dans la posture de Soviero les restes du cylindre. Ses bras ont cessé de retenir un espace arrondi, mais, même repliés comme ils le sont, il est possible d'imaginer comment ils s'étaient éloignés de la forme cylindrique tant les épaules relevées donnent l'impression qu'ils pourraient encore y toucher. L'«invisible» émotion, à ce moment, doit, par-dessus tout, être *audible* et être entendue distinctement au point de devancer toute manifestation visuelle.

Tout de même, l'aspect extérieur de la représentation fait partie intégrante de son impact sur les spectateurs. Vous remarquez que l'intense tranquillité générée par la manière dont Soviero tient la pose ne donne absolument pas une impression d'inertie. Non plus, d'ailleurs, que ses mains. Ici les doigts de ses mains sont fermés. Les paumes sont ordinairement plus décontractées et ses doigts ouverts. Toutes ces images sont extraites de la longue scène du mariage au premier acte et, comme vous pouvez l'observer, les mains sont de façon significative partie intégrante de la composition visuelle de l'ensemble. Ce qui est frappant, en ce qui nous concerne, est que ces mains dessinent du mouvement dans l'air, suggérant à certains moments les danses de l'Égypte antique, le Kabuki ou le butch contemporain, et nombre de gestes des danses modernes et nouvelles, y compris des versions postmodernistes des dernières, qui évoquent les noms de Nijinski, Isadora Duncan, Martha Graham et, à ce moment, Yvonne Rainer, Paul Taylor et, comme on pourrait s'y attendre, Alwin Nikolaïs aussi bien que Lucinda Childs. De même, il existe une tension, dans toutes ces danses auxquelles il est fait allusion, entre le mouvement et son achèvement dans une pose. L'idée chez Wilson, du moins selon mon interprétation, est de faire en sorte que l'immobilité semble être en instance de mouvement, et vice-versa.

Dans le cas de Soviero, le rapport de la main à la ligne, au mouvement, au chant est particulièrement marqué, étant donné qu'elle a pour ainsi dire sur les épaules la responsabilité de l'opéra. À plusieurs reprises, au premier acte, elle

chante une jambe soulevée de terre, comme si elle descendait un escalier. Ce qui exige un contrôle absolu de son corps, de sa respiration, de son équilibre et de son timbre en concert. Comme le fait remarquer Soviero: «Si je ne maîtrisais pas mon corps, tout se serait écroulé aussitôt que j'aurais commencé à chanter.» Le contrôle en cause est tout à fait évident lorsqu'elle se déplace à travers le plateau, au début de la scène du mariage, avant de se diriger vers le bas à l'avant du plateau dans le même mouvement lent. Ici on voit son visage de profil. Plus souvent qu'autrement, cependant, sa tête est maintenue en diagonale, ce qui veut dire qu'elle ne regarde presque jamais l'autre protagoniste avec qui elle chante. La séquence qui clôt la scène du mariage est typique à cet égard. Le duo Cio-Cio-San et Pinkerton, avec ses pures harmonies et sa longue ligne mélodique, est chanté d'une manière hautement stylisée, la répétition de certains gestes clefs de la production faisant grand effet: la main en coupe, les doigts éloquents, les bras anguleux, les têtes légèrement inclinées et, bien sûr, les diagonales évoquées plus haut, sans parler du mouvement des yeux que les principaux interprètes, en particulier, jettent fréquemment vers le bas tout au long de la représentation.

Ligne diagonale et regard indirect sont liés, comme le voient très bien les spectateurs. Ce qu'ils ne peuvent voir, c'est la façon dont tout cela s'organise depuis l'arrière du plateau. Soviero explique que les interprètes devaient se tenir en diagonale plutôt que, disons, en parallèle les uns par rapport aux autres, de sorte que les 450 ampoules disposées sur les côtés et le dessus ne projettent aucune ombre. Elle signale avec raison que «l'éclairage est une des choses les plus importantes dans le spectacle». En effet, son extraordinaire translucidité semble libérer l'espace — ceci dans une aire totalement désencombrée, de toute façon — l'abandonnant entièrement à la danse-chant dont les lignes sont totalement exposées à la lumière, virginale pour l'œil et pour l'oreille, et tout aussi propres et claires lorsque de multiples et subtiles ombres et nuances en envahissent la blancheur. Soviero poursuit en expliquant que, étant donné que Wilson ne souhaitait aucune manifestation d'expression, il voulait qu'elle écoute par le côté de son visage «et ne regarde qui que ce soit dans les yeux sur le plateau». Plus loin dans notre discussion elle note qu'elle devait écouter avec son doigt:

> Vous pouvez être en train de parler et moi en train de vous écouter, et je n'ai pas à vous lancer un «hein?» C'est ce que Bob ne voulait pas. Il ne voulait pas que je lui lance un «Qu'est-ce que vous avez dit?» [Soviero mime cette question par des gestes d'écoute et de demande.] Il voulait que je crée de l'espace.

Ces préceptes d'interprétation commandent le recours à des solutions d'ordre technologique comme les centaines d'ampoules mentionnées par Soviero, ou encore les douze ou treize caméras de télévision disposées dans les coulisses de sorte que les chanteurs qui, comme Soviero, ne «devaient pas regarder devant» puissent voir le chef d'orchestre de côté et ne pas perdre le rythme. Les moniteurs étaient requis pour régler les problèmes occasionnés par l'esthétique du détournement — de ligne, d'écoute et de regard[5].

Mon dernier point concerne le travestisme dans la production, qui est tout à fait perceptible dans la scène du mariage. Il en est ainsi parce que le chœur masculin est regroupé ensemble et que la densité visuelle créée par leurs vêtements, qui sont semblables à ceux que portent les femmes, commande l'attention. Le travestisme attire le regard d'autant plus du fait que plusieurs hommes portent des copies exactes des robes qu'arbore Cio-Cio-San. L'effet est rehaussé, d'une part, par le maquillage nettement «féminin» de ces hommes. Il est toutefois sapé et même jeté bas, d'autre part, par le corps éminemment «masculin» des hommes dont la poitrine velue est exposée — par ailleurs en violent contraste avec leur costume «féminisé» et leur longue chevelure attachée en queue de cheval. Il y a ici, bien sûr, une référence culturelle spécifique, une référence à l'*onnagata* ou travesti de l'histoire du théâtre japonais. Cependant, indépendamment de telles allusions culturelles, il y a l'hybridation implicite dans la féminisation des hommes. En d'autres termes, la production n'est pas en quête d'une neutralisation du sexe ou de sa transcendance en androgynie mais, comme

---

[5] Pour l'entrevue intégrale avec Soviero et une analyse beaucoup plus détaillée de la production, voir mes articles «On Playing *Butterfly*» et «On *Butterfly* and Men: Robert Wilson Directs Diana Soviero at the Paris Opera», *New Theatre Quarterly*, vol. XI, n° 41, p. 12-16 et p. 3-11 respectivement.

dans *Orlando*, des genres masculin et féminin fusionnés en un seul. Ce qu'on pourrait nommer le principe Orlando dans *Madame Butterfly* n'est manifesté ni dans l'intrigue de l'opéra, ni dans le sommaire de la production. Il apparaît dans l'organisation esthétique de l'œuvre, où le processus de mêler et fusionner les genres absorbe le fusionnement des sexes et ouvre la voie à un type particulier de théâtre qui, pour toute l'absorption propre à Wilson des formes d'art pratiquées et interprétées par d'autres — et en fait *à cause* de cela — est propre au seul Wilson.

Études de spectacles

James R. Bunzli

Décalage et autoportrait dans les spectacles solos de Robert Lepage[1]

La couverture de l'édition brochée du livre de Philippe Lejeune intitulé *On Autobiography* arbore la toile *Triple autoportrait* exécutée en 1960 par Norman Rockwell. La peinture représente Rockwell en train de peindre un autoportrait. L'artiste est assis devant une toile sur laquelle apparaît son visage, plus grand que nature, le regard directement tourné vers l'extérieur. Le peintre est assis de dos par rapport à l'observateur, se regardant dans le miroir, qui en renvoie le reflet. Fixés au pourtour de la toile apparaissent une étude sur le portrait à l'intérieur d'un portrait ainsi que divers autres autoportraits d'artistes tels Rembrandt et Van Gogh. Faisant référence à l'œuvre, Lejeune en parle comme d'un «tableau déroutant», qui pourrait bien être une «œuvre de fiction» (p. 111). On peut certainement voir dans la peinture de Rockwell une œuvre à personnages multiples. Lejeune épilogue sur les diverses interprétations du moi présentées par Rockwell. Il souligne particulièrement le contraste entre la «réalité» du peintre et son image dans le miroir, et le «portrait plaisamment stylisé» qu'il est en train de peindre

[1] Cette analyse de spectacle contient les conclusions et la bibliographie d'une thèse de doctorat soutenue en août 1995 à la Bowling Green State University.

(p. 111). La référence de Rockwell à des artistes d'un autre âge, que Lejeune associe à ses «origines» (p. 112), constitue également un important élément de l'histoire du moi racontée dans le portrait. On pourrait dire du tableau qu'il intègre des traits d'ordre historique (les «origines»), autobiographique (le peintre et son reflet), et des personnages fictifs (le «portrait»). Le personnage, la persona et l'identité sont simultanément présents dans le tableau. On pourrait dire que par sa complexité cette toile fragmente l'identité de Rockwell, tout en enjoignant à l'observateur de la reconstruire. Les identités d'ordre public, privé et «artistique» de Rockwell s'entremêlent tout en demeurant distinctes dans le «texte» de l'œuvre.

Le *Triple autoportrait* de Rockwell présente des analogies sur le plan technique avec les spectacles solos de Robert Lepage. Tant la peinture de Rockwell que les spectacles solos de Lepage comportent un narratif et un axe principal d'ordre pratique/technique. Y sont racontées aussi bien l'histoire créée que sa création. Tant le format solo à personnages multiples que l'approche de Lepage à son égard débouchent sur la fragmentation de l'identité comme outil autobiographique. L'importance du paradoxe et du *décalage*, toutefois, permet une reconstruction d'identité concomitante à sa fragmentation. La simultanéité est la clef des mécanismes indéterminés de l'«autobiographie postmoderne» pratiquée par Lepage.

En dépit des similitudes observées entre la peinture de Rockwell et les spectacles solos de Lepage, d'importantes différences caractérisent les deux œuvres. Dans ses commentaires sur le *Triple autoportrait* de Rockwell, Lejeune fait une distinction entre peinture et écriture autobiographiques. Selon Lejeune, l'écriture autobiographique «ouvre un nouvel espace d'interprétation» pour l'examen des autres ouvrages de l'écrivain. En matière de peinture, «rien de tel n'intervient» (p. 116). Tandis que l'écriture autobiographique jette une lumière sur l'œuvre intégrale de l'écrivain, la peinture autobiographique est tributaire du reste de l'œuvre du peintre pour atteindre à la moindre signification (Lejeune, p. 116). Étant donné que son autobiographie n'est ni peinte ni écrite, (bien qu'elle fasse appel à ces deux supports) mais représentée, Lepage coupe la poire en deux, pour ainsi dire. Le reste de son œuvre et le spectacle solo en cours revêtent une égale importance. Lepage représente son autobiographie, mais toute biographie représentée n'atteint pas forcément à cette symbiose. Par exemple, le chapelet de monologues autobiographiques de Spalding Gray constitue l'autobiographie de l'écrivain. Tout le reste de son œuvre s'éclaire et se trouve intégré dans les spectacles solos. Il prétend jouer au cinéma pour toucher son assurance-maladie. Son monologue *Swimming to Cambodia*

s'inspire principalement de l'expérience qu'il a accumulée en tournant un film. Éric Bogosian, bien qu'il fasse beaucoup moins fond sur sa persona d'écrivain/interprète, s'adonne également à l'écriture autobiographique créative. Sa méthode est différente mais, à l'instar de Gray, son autobiographie ne se fonde pas sur une familiarité avec son *œuvre* ou sa personne. Par contraste, Léonard de Vinci, avec *La Joconde*, peint une autobiographie aussi complexe que le *Triple autoportrait* de Rockwell. Sa technique est beaucoup moins directe que celle de Rockwell, mais le portrait se fonde sur la familiarité avec les intérêts de Léonard de Vinci et le processus de peinture. Le tableau suivant situe Lepage parmi ces autres autobiographes, en ce qui concerne aussi bien le mode principal que le support autobiographique. En ses qualités d'autobiographe et d'interprète, Robert Lepage œuvre selon des paramètres distincts, qui confèrent à ses spectacles solos un caractère unique.

POSITION DE LEPAGE SUR LE PLAN AUTOBIOGRAPHIQUE

Caractère	Éric Bogosian		«La Joconde» de Léonard de Vinci
Mode principal d'autobiographie		Robert Lepage	
Personnage	Spalding Gray		Norman Rockwell
	Écriture	*Support autobiographique*	**Peinture**

Robert Lepage, autobiographe/interprète

Au cours des dix dernières années, Robert Lepage s'est adonné alternativement à d'importantes créations collectives et à des spectacles solos. Ses projets pour l'avenir immédiat incluent aussi bien des œuvres collectives que d'autres spectacles solos. Étant donné ce pattern, il est révélateur que les spectacles solos consistent invariablement en œuvres à personnages multiples. Lepage ne monte pas de spectacles solos pour la simple raison qu'il s'agit de spectacles à un seul personnage. Il crée toutefois des spectacles conçus pour un seul interprète. Dans le cas de *Vinci*, Lepage est le seul interprète à avoir jamais joué le rôle. Avec *Les Aiguilles et l'opium*, Lepage s'est réservé l'interprétation durant plusieurs années avant de la confier à un autre acteur. Ainsi que le laissent supposer le processus de création, format et contenu, les spectacles solos sont des représentations très personnelles, fortement autobiographiques. Il ne s'agit pas, toutefois,

de simples confessions anecdotiques. Il s'agit d'œuvres complexes dans lesquelles l'interaction des personnages tient lieu de méthode principale pour raconter des histoires.

La façon dont Lepage travaille illustre bien l'idée qu'il se fait de ce qu'est et devrait être le théâtre. En la décrivant, il compare souvent le théâtre au cinéma. Il soutient que l'essor du cinéma n'a pas fait du théâtre «une forme d'art périmée», mais a plutôt «libéré» le théâtre de sa tâche de «tenir chronique» (Lepage, entrevue 1994). Grâce à cette liberté retrouvée, le théâtre récupère (ou redécouvre) son caractère sacré. Pour éviter qu'une pièce de théâtre soit «moins bonne qu'un mauvais film», il faut garder en mémoire «qu'au théâtre, les choses sont uniques. Elles ne sont pas réelles, elles sont rituelles» (de Billy, *Veni*, p. 20). Les spectacles sont cependant basés sur une certaine notion de «réalité». Ils sont autobiographiques à tous les stades de leur création et de leur représentation.

Le processus de création chez Lepage est au cœur de la manière particulière selon laquelle l'autobiographie intervient dans les spectacles solos. À certains égards, ce processus est analogue à celui qui préside à la création d'œuvres collectives. Comme pour les œuvres collectives, la création de spectacles solos se fonde énormément sur l'intuition et l'improvisation. Au lieu de partir d'un texte, Lepage utilise une «ressource», un objet concret comme base pour la création d'un spectacle. Faisant abondamment usage des «cycles repère», Lepage œuvre avec un enchaînement de ressources qui «retardent les fermetures» et confèrent un caractère vif et (inter)actif à ses spectacles.

Par opposition à la façon dont il travaille à la création d'œuvres collectives, Lepage demeure en général l'unique créateur des spectacles solos. Il peut y avoir d'autres partenaires mais c'est Lepage, et lui seul, qui fait intervenir le mode d'interaction des personnages improvisés qui constitue le principal outil de création. La création de personnages par Lepage lui-même, tant dans le processus d'«écriture» que d'interprétation, demeure la technique autobiographique de base à l'intérieur des univers narratif et théâtral des spectacles.

En tant que seul créateur des personnages, Lepage puise généralement dans son propre vécu pour créer ses spectacles solos. Chaque spectacle inclut un personnage autobiographique central — toujours un Québécois, toujours un artiste — qui parle directement au nom de Lepage. Les emprunts de Lepage à son propre vécu foisonnent, tant dans leur utilisation large et directe dans son expérience de vie de créateur que dans la façon souvent flottante dont cette vie est portée au théâtre. Chaque spectacle inclut,

outre un personnage de toute évidence autobiographique, au moins une figure historique et plusieurs personnages fictifs. Les personnages historiques sont des artistes qui, d'une certaine manière, aident Lepage à exprimer ses propres préoccupations sur l'art et autres sujets. Dans le choix de ces figures, Lepage cherche non seulement un artiste qui a exercé sur lui une fascination, mais également une figure avec laquelle il partage quelque préoccupation personnelle immédiate. Léonard de Vinci, par exemple, a été une figure hautement paradoxale: philanthrope et inventeur de machines de guerre, homme de génie et sodomite, habitant gaucher d'un «monde arriéré». Lepage, en proie à une «crise d'intégrité» à l'époque de la conception du spectacle, trouva en Léonard une figure commode pour l'aider à exprimer ses propres paradoxes et conflits internes.

Les caractères fictifs dans les spectacles solos éclairent la situation du personnage central, mais ils ont aussi une existence autonome. Le plus souvent, ils interagissent avec le personnage central, ordinairement en s'y opposant. Philippe et Robert sont tout au plus des participants dans l'activité autobiographique de Lepage. Mais il a aussi d'autres personnages, parcelles de lui-même qui jaillissent de son processus d'improvisation créatrice et sont dépeintes au gré des choix d'interprétation.

À l'instar de Norman Rockwell dans son *Triple autoportrait*, l'activité autobiographique de Lepage est marquée au coin de la complexité. À l'opposé de Rockwell, toutefois, Lepage attribue à tous et chacun de ses personnages une identité autonome. Le format solo fait en sorte qu'«il» soit toujours présent, mais simplement à titre d'interprète, et non de commentateur. Même lorsque la persona — interprète ou créateur — est au premier plan, comme lorsque Robert Lepage s'attache aux câbles de Cocteau au début de *Les Aiguilles et l'opium*, il n'est pas prêté de voix à la persona. Les choix de représentation soulignent tout au plus sa présence par des moyens spécifiques, délibérés. Pas plus que, en des occurrences comme celle-ci, le personnage ne se voit supplanter. Au moment où le narrateur italien établit la trame au début de *Vinci*, il fait ouvertement référence à la persona, lorsqu'il se targue d'être «interprété par un acteur au talent immense» (p. 4). La persona est mise au premier plan, mais le personnage, qui se qualifie lui-même de «personnage fictif» (p. 4), conserve le contrôle de la scène. En fait, Lepage prend grand soin de faire la différence entre les nombreux portraits d'un spectacle donné. Par le truchement de langages, d'accents et autres ajustements, Lepage œuvre de manière à s'assurer que son public sache quel personnage est interprété à un moment donné. Il lui arrive à l'occasion de jouer avec de telles distinctions. Dans *Les Aiguilles et l'opium*, deux Robert différents sont présentés dans la scène où l'un loge un appel

téléphonique à New York alors que l'autre décrit son meublé au public. Un concept d'identité unique, dédoublé, fait la navette entre un narrateur décontracté et un personnage frustré répondant tous deux au nom de Robert, l'un et l'autre étreignant le monde imaginaire de la pièce. Encore, bien que la juxtaposition de ces deux personnages puisse avoir un effet perturbateur, les choix de représentation font toujours ressortir clairement lequel des deux Robert prend la parole dans quelque segment de la scène que ce soit. Ici encore, Lepage met au premier plan sa persona d'interprète par le biais des changements rapides et habiles qu'il opère entre des interprétations efficaces. Chaque Robert, toutefois, est pleinement pris en compte dans chacun des nombreux courts segments dans lesquels il apparaît.

En raison de l'autonomie qui leur est octroyée, tous les personnages des spectacles solos de Lepage peuvent être perçus simultanément comme fictifs, autobiographiques et historiques. Le narrateur italien est, ainsi qu'il le dit, fictif, mais en tant que narrateur d'une pièce autobiographique, il est également lui-même autobiographique. Certains personnages, tels Philippe et Robert, sont essentiellement autobiographiques. En tant que tels, toutefois, ils sont forcément historiques. Dans le contexte de l'acte théâtral, toutefois, ils sont aussi nécessairement fictifs.

On pourrait arguer que tous les personnages des spectacles solos sont de simples facettes du personnage autobiographique central. Bien qu'il en soit certainement ainsi à un certain niveau, tous les personnages — y compris les personnages centraux — sont des facettes de l'autobiographe, soit Lepage lui-même. Les spectacles solos constituent une tentative de construire métaphoriquement une identité personnelle. Le recours à des personnages multiples pour mener à bonne fin cette construction d'identité permet à Lepage d'explorer des représentations matérielles nombreuses et variées de ses propres paradoxes. En outre, les personnages multiples mettent particulièrement en lumière Lepage en tant qu'interprète, sa persona d'interprétation. Tandis qu'il est possible de voir les «autres» personnages comme des produits de l'imagination des personnages autobiographiques centraux (ils sont à n'en pas douter des produits de l'imagination de Lepage), il est également possible de les voir comme les fragments d'un autoportrait complexe. Chacun se voit octroyer un pouvoir constitutif dans la construction d'identité. Chacun est l'objet d'une représentation entièrement dévouée, soigneusement différenciée. Bien qu'elle soit à l'occasion reléguée à l'arrière-plan, l'omniprésente persona de «Robert Lepage, créateur et interprète» offre à sa propre identité — ou du moins à un espoir tourné vers cette identité — un large éventail de rendez-vous pertinents par le biais des nombreux personnages des spectacles solos. Artiste de théâtre vraiment «global», Lepage

fait fond sur toutes ses habiletés — interprétation, mise en scène, conception de décors, écriture scénique — pour créer un autoportrait. Œuvrant dans le médium de son choix, il est à son égard aussi exigeant que ce dernier peut l'être pour lui.

Le texte

Malgré l'indétermination et l'absence de «sens» ou de «message» dans les spectacles solos, Lepage est intensément au centre de leur existence, œuvrant à tous les niveaux de leur création et de leur représentation. Au plan autobiographique, les spectacles solos sembleraient lui faire directement référence. John Paul Eakin fait remarquer, toutefois, qu'en «faisant le texte, l'autobiographe construit un moi qui autrement n'aurait pas d'existence» («Préface», p. xxiii). En fait, bien qu'il n'y ait pas là l'absence complète de référent évoquée par Baudrillard, le seul référent véritable est Lepage lui-même à un moment donné de l'interprétation. Le processus de construction du spectacle — et l'identité du créateur/interprète — s'inscrit dans la continuité. Lepage lui-même fait référence à la représentation comme à un «chantier de construction permanent» (cité dans «Coïncidences», Lefebvre, p. 19).

La variété des formules utilisées et des rôles joués par Lepage dans la création et le montage des spectacles solos «soulève le sérieux problème du texte». Cette phrase est extraite de la scène dans *Les Aiguilles et l'opium* dans laquelle Cocteau, au cours d'une séance de photos pour *Life Magazine*, s'interroge sur les sous-titres qui pourraient accompagner ces «photographies excentriques» (Lepage, *Les Aiguilles*, p. 19). Ces photographies n'auraient par elles-mêmes aucune signification en l'absence du contexte.

Tant *Vinci* que *Les Aiguilles et l'opium* existent sous forme de manuscrits. Ceux-ci ne constituent pas, toutefois, des représentations fidèles des spectacles en question. Comme le fait remarquer Solange Lévesque, il est «difficile d'estimer la valeur du texte seulement» sans le contexte des nombreux effets visuels et sonores des spectacles en cours de montage. Par exemple, la scène qui sert à introduire Miles Davis dans *Les Aiguilles et l'opium* est «écrite» comme suit dans le scénario: «Cette section consiste en un spectacle d'ombres chinoises projetées sur l'écran par en arrière. Est évoqué ici Miles Davis se préparant en vue de sa première au festival de jazz de Paris» (Lepage, *Les Aiguilles*, p. 9).

La description est précise, mais la scène elle-même, qui inclut l'assemblage de la trompette, l'est encore davantage. À l'évidence, les «scénarios» de ces spectacles ne sauraient être considérés en être les textes. Les «textes» de ces spectacles sont plutôt constitués de tout ce qui intervient en cours de représentation. En fait, les scénarios sont de simples notations, transcriptions griffonnées postérieurement à la création des véritables textes, c'est-à-dire les représentations elles-mêmes. Encore, la représentation elle-même peut n'être pas tout ce qui constitue les textes de ces spectacles. Si l'on en juge par l'importance du public dans la création d'identité, celui-ci doit aussi être considéré comme une partie intégrante du texte. Il s'ensuit donc que le texte subit des modifications lors de chaque représentation. La représentation est en effet «un chantier de construction permanent». Cette façon de débattre du texte en fait une entité passablement éphémère. La préoccupation de Cocteau quant à la question de savoir «comment on peut expliquer l'inexplicable» (*Les Aiguilles*, p. 16) semble plus appropriée. Le paradoxe et la solution qu'il propose donnent lieu au *décalage*: «J'ai suggéré qu'ils devraient dire que les photos qu'ils avaient prises étaient parfaitement normales, que la caméra leur avait joué un tour, qu'ils devraient présenter au public des excuses à cet égard...» (Lepage, *Les Aiguilles*, p. 16.)

Le *décalage* se définit comme l'écart entre deux choses, deux faits ou deux idées. De tels «trous» existent entre les deux éléments contradictoires de tout paradoxe. C'est dans les nombreux paradoxes, aux divers niveaux de leur existence, que se situent les «textes» de *Vinci* et de *Les Aiguilles et l'opium*. Comme le public et l'interprète donnent lieu au *décalage* l'un dans l'autre, les spectacles «s'échafaudent» dans l'intéressant espace créé par la différence. Des cas similaires de «*décalage* mutuel» se présentent à l'intérieur des spectacles, entre les différents personnages, ainsi qu'entre chaque personnage et la persona. Aux plans théâtral, stylistique, musical, linguistique — tous les éléments de production se trouvent confrontés à un contraire. Le *décalage* intervient simultanément de nombreuses manières.

Lorsque Miles Davis met en gage ses objets de valeur et se pique dans *Les Aiguilles et l'opium*, il y a un rappel de Juliette Gréco qui illustre la complexité du *décalage*. L'interaction de Davis avec le prêteur sur gages, le revendeur de drogue et l'aiguille est jouée en rétroprojection selon la façon dont Davis a fait sa cour à Greco. Au cours de la scène, une diapositive du visage de Juliette Gréco est projetée sur l'écran. Parce que la lumière du rétroprojecteur est autrement plus forte que celle du diascope, le visage de Gréco n'est visible que lors d'interruptions de la source lumineuse la plus intense. Ayant

mis au clou sa trompette, Davis étale la monnaie à la grandeur de l'écran du rétroprojecteur. Le visage de Greco est pleinement visible jusqu'à ce que le revendeur balaie la monnaie pour lui substituer le minuscule paquet de stupéfiants. L'importance symbolique de cette image se passe de commentaires. Si l'image de la figure de Gréco représente le souvenir qu'il en conserve, les gestes de Davis en effacent toute trace. La façon dont l'image est présentée, toutefois, ne montre pas clairement quelle est la première des deux éventualités — Davis a-t-il recours aux stupéfiants pour chasser le souvenir, ou l'usage des stupéfiants l'efface-t-il en dépit de ses efforts pour se le remémorer?

Dans la représentation, l'apparition du visage de Gréco intervient comme une surprise. C'est la première fois dans le spectacle que des supports projetés sont combinés sur l'écran de cette façon. Qui plus est, d'autres «significations» potentielles sont à l'œuvre au même moment. Une de ces significations est insinuée par l'exploit technique de l'effet — deux sources lumineuses sont mises en compétition. L'une est beaucoup plus forte, mais chaque fois qu'elle projette une image — par le seul fait de sa propre interruption — l'image projetée depuis la source la plus faible devient visible. En d'autres termes, ou bien il y a deux images, ou bien il n'y en a aucune. En outre, les supports différents pourraient être réputés représenter la séparation de Davis et de Gréco. Tout comme les images sont créées par le biais de différents moyens, elles sont aussi le reflet de différentes parties du corps. Antérieurement dans le spectacle, des mains caressent le torse de Gréco. Maintenant, on voit son visage en quelque sorte giflé par le jeu rapide et brutal de paires de mains agitées sur l'écran dans cette scène. Il ne fait pas de doute que le visage de Gréco est maintenant roué de coups par des mains, des mains qui caressaient les siennes alors qu'elle était encore dans une même ville que Davis, représentée sur le même dispositif mécanique. L'apparition de Gréco dans cette scène est furtive. L'image choisie et la manière dont elle est présentée, toutefois, ouvrent nombre de possibilités de lectures virtuelles.

La complexité des textes dans les spectacles solos de Robert Lepage met l'accent sur l'interprète, et sur le fait qu'il est aussi le créateur des pièces. Les spectacles sont profondément autobiographiques à chaque étape. Mais il y a place pour des fictions dans cette autobiographie. Lepage fait usage de fiction pour créer du possible. Par le biais d'une approche indirecte à sa propre identité, Lepage espère élaborer une vérité qui n'aurait pas d'existence s'il ne s'en faisait l'interprète, comme le donne à entendre Eakin. Son acte autobiographique est aussi complexe que certaines des juxtapositions qu'il propose. Il est présent à tous les stades de la création ainsi qu'à tous les niveaux de représentation.

Eakin prétend que pour qu'un texte soit perçu comme «une autobiographie», il doit être sous-tendu d'un rapport particulier. Ce rapport ou «référence principale» consiste «d'une part en l'identité explicitement énoncée entre le personnage central et le narrateur dans le texte, et l'auteur du texte d'autre part». (*Fictions*, p. 184-185.)

Dans les spectacles solos, le «personnage central» est Philippe ou Robert, le «narrateur dans le texte» est la persona de représentation et «l'auteur du texte» est Lepage lui-même en tant que créateur. Le rapport entre eux, savoir leur identité partagée, n'est «énoncé explicitement» que dans l'acte de représentation. Ainsi donc, le «texte» ne peut exister qu'en contexte de représentation, face à un public qui épaulera Lepage dans l'«élaboration» du spectacle. Eakin souligne autre part que «l'auteur, le narrateur et le protagoniste» doivent «partager le même nom» (*Touching*, p. 24). Au sens littéral, cette exigence écarterait *Vinci* de cette catégorie d'autobiographie. Peut-être *Vinci* est-il un autre exemple de fiction qui contient nécessairement une large part d'autobiographie. Mais ceci confère trop d'importance au nom «Philippe». En fait, un lien beaucoup plus important entre Philippe et Lepage existe dans la création et l'interprétation du rôle. Philippe est rendu honnêtement et sans emphase sur le «jeu». En outre, c'est lui qui prend directement à son compte les préoccupations de Lepage. La «crise d'intégrité» les unit au point qu'ils ne font plus qu'un. Sans égard au fait qu'elle s'applique ou non à *Vinci*, l'exigence évoquée par Eakin tient en ce qui concerne *Les Aiguilles et l'opium*, du moins en autant que Lepage lui-même en est l'interprète. À l'évidence, la représentation des *Aiguilles et l'opium* avec un acteur différent, Marc Labrèche par exemple, enlève vraisemblablement à la pièce toute prétention autobiographique. Labrèche n'interprète pas sa propre vie. Il est plutôt là comme une sorte de lecteur.

Lepage a mis en scène la production des *Aiguilles et l'opium* qui est maintenant en tournée avec Labrèche. Lepage a été surpris, en regardant le spectacle, par les rapides et nombreux changements de décor en décor, même de décennie en décennie (Lepage, entrevue 1995). Il semble bizarre qu'après avoir interprété le spectacle pendant trois ans, Lepage éprouve quelque difficulté quant à sa structure. Cela pourrait toutefois tenir au fait que ce dernier ait vécu de l'intérieur son expérience antérieure relativement au spectacle en question. Qui plus est, en sa double qualité de créateur et de sujet du spectacle, il en a une compréhension viscérale et intuitive. C'est physique. Il se peut qu'il n'y ait pas d'exemple plus probant de *décalage* que celui de l'interprète d'un spectacle solo autobiographique regardant son propre spectacle joué par un autre acteur.

«Un bain de sensations»

Lepage exige beaucoup du médium au sein duquel il œuvre. S'inspirant d'«artistes de la Renaissance» tels que Léonard de Vinci, ainsi que de Jean Cocteau et Miles Davis, il s'efforce de rendre le théâtre aussi évocateur que possible, en poussant à leurs limites les images et les idées qu'il peut véhiculer. Lepage est aussi, cependant, extrêmement exigeant à l'égard de son auditoire. Par le biais du *décalage* et d'une création mutuelle, il investit l'auditoire d'un rôle constitutif aussi bien pour décortiquer le spectacle que pour le «reconstituer» avec lui. Le ton apaisant de son expression «un bain de sensations» peut susciter une impression erronée. C'est tout à fait le contraire de vouloir endormir l'auditoire en le berçant. Ou encore de lui mâcher tout ce qui est requis pour «comprendre» le spectacle. Il n'est donné aucune «réponse» ou «signification». Pas plus qu'il n'est gardé de réponse en veilleuse. Les spectacles solos marchent à l'examen de conscience, qui en est tour à tour la nourriture et le produit. Mais à l'instar de la quête d'intégrité artistique de Philippe et de la quête de «désintoxication émotive» de Robert, la quête d'identité est à la fois futile et nécessaire. Étant donné le caractère simultané des deux quêtes — celle du personnage et celle de l'interprète, il semble être satisfait selon le critère de Geis — à savoir que la représentation «remet en question la traditionnelle séparation entre acteur et personnage» (p. 154). Cette «séparation», cependant, est également rendue plus nette par les choix de représentation effectués par Lepage. On y trouve en même temps adhésion et remise en question.

On a dit de Lepage qu'il était «multiculturel», encore qu'on ait peut-être utilisé ce terme en raison de la popularité qu'il a connue récemment. Bien que la présente analyse puisse ne pas être multiculturelle de par son essence même, elle soulève des questions — d'ordre linguistique, interculturel, géopolitique — qui sont mises de l'avant par des préoccupatons multiculturelles. La pertinence du choix du terme multiculturel de préférence à tout autre terme (interculturel, intraculturel, transculturel) dans le présent cas n'a pas été prise en compte ici. Il est important toutefois de souligner que par sa façon universelle de penser, Lepage est extrêmement perméable — en sa double qualité de créateur et d'interprète — à des sensibilités culturelles extérieures à son propre champ d'expérience et d'éducation. Effectivement, il œuvre avec ardeur à élargir son expérience, à se familiariser davantage avec d'autres définitions culturelles afférentes aux arts, particulièrement à celui du théâtre. Son éducation multilingue et son œuvre multilingue sont des produits du Québec, lieu d'une incessante quête d'identité

personnelle, artistique et politique. Pour Lepage, la représentation (au sujet du monde et autour du monde) est le lieu de sa propre vision personnelle de cette quête.

Le «succès» dans l'autobiographie postmoderne

Dans son ouvrage intitulé *Fictions in Autobiography*, John Paul Eakin fait remarquer que:

> [...] en tant que théâtre privilégié de la différence, la pièce autobiographique peut sembler aussi ondoyante que la vie elle-même, aussi inconstante que le désir, mais elle semble exacerber avec une prévisible uniformité le sentiment du caractère illusoire de la connaissance de soi (p. 276).

Par le biais de l'indétermination du *décalage*, Lepage semble souscrire à cette notion de «caractère illusoire» et même l'épouser. Cependant, la quête se poursuit. Lepage s'apprête à présenter sous peu un autre spectacle solo: *Elseneur*[2].

On pourrait ergoter sur le degré auquel les spectacles solos constituent des exemples d'autobiographie couronnée de succès. La question du référent est au centre de l'évaluation du «succès» autobiographique. Ainsi que le fait remarquer Eakin, le «moi» créé en cours de représentation «n'existerait pas autrement». Encore que ce moi soit basé sur le «véritable» ou «vrai» moi. Ce «moi», toutefois, n'est pas le moi cartésien défini par Eakin comme étant «le moi privilégié et transcendant» (*Fictions*, p. 183). Il est plutôt ce que Geis nomme le «moi décentré», un moi qui ne peut prétendre à quelque autorité unique. Comme dans le pacte autobiographique, Lepage fait tout au plus de son mieux pour donner, de la manière qui lui est propre, une version de son histoire. Il prétend n'apporter aucune réponse, se bornant à soulever des questions et à amener son auditoire à tenter d'y répondre.

Dans son ouvrage *Languages and Their Territories*, J. A. Laponce écrit: «Parler, c'est communiquer; mais en l'absence d'un langage universel, parler un langage plutôt qu'un autre, c'est à la fois inclure (ceux qui comprennent le message) et exclure (ceux

---

[2] Créé récemment au Monument-National, *Elseneur* était encore à l'état d'ébauche au moment de la rédaction du présent texte (N.D.L.R.).

qui ne le comprennent pas)» (p. 26). Pour Lepage, parler c'est communier. La communion ne fait pas fond sur la compréhension, du moins dans son sens littéral. Lepage voit dans l'utilisation de langages multiples, dont quelques-uns ne seront pas compris au sens littéral par le public, une façon de «faire passer la poésie» (cité dans Hunt, «Global», p. 117). Lepage se sert «des mots comme d'une musique» et des langages comme d'«objets» (Hunt, *Moving*, p. 28). Lepage va jusqu'à déclarer: «Le texte devient le décor; que les objets ou la musique deviennent les mots» (Fréchette, p. 112). Face à un manque de compréhension au sens littéral, le langage doit être entendu et vu au sens figuré.

Au lieu de présenter un message unique, spécifique, que certains vont «capter» et d'autres pas, Lepage demande à son auditoire de comprendre ce qu'on lui a appris à penser qu'il ne comprend pas. Cette compréhension, à l'instar d'une ressource, à l'instar de la poésie, est affaire personnelle, intuitive et indiscutable.

Lepage parle nombre de langages à la fois, à des auditoires qui comprennent ou ne comprennent pas un nombre quelconque de permutations de ceux-ci. Ce qui contribue à diversifier considérablement les façons d'aborder le spectacle. Dans *Vinci* et dans *Les Aiguilles et l'opium*, on voit se côtoyer des langages imagés et théâtraux aussi bien que des langages parlés. Les références iconiques dans les spectacles solos vont des plus évidentes aux plus obscures. À une extrémité du spectre est assise la Joconde. Lepage y fait référence comme au «cliché d'art universel» (Lepage, entrevue 1995). Bien qu'il se trouve relativement peu de personnes à avoir vu l'original, la plupart sont familières avec l'image. À l'autre extrémité du spectre surgit «Heurtebise», nom donné à l'hypnothérapeute que Robert consulte dans *Les Aiguilles et l'opium*. Le nom, projeté brièvement sur le devant de la scène, évoque l'«ange» dans le film de Jean Cocteau, qui guide Orphée à travers le miroir dans «la zone». La référence est à la fois obscure et discrète dans sa représentation; elle échappera vraisemblablement à nombre de spectateurs.

Qui plus est, aussi familier que puisse être un spectateur avec le langage théâtral, la façon d'œuvrer de Lepage constitue un nouveau langage de théâtre. La dramaturgie de Lepage s'émaille souvent de «citations» d'autres auteurs — dont l'éventail va de Jean Cocteau à William Shakespeare. Ces citations, toutefois, à l'instar de tous les éléments qui se retrouvent dans les spectacles, s'intègrent dans une structure qui, de par son essence même, les met en contradiction et met en question leur autorité: interprétation,

paradoxe et *décalage* sont les éléments clefs dans les spectacles solos de Robert Lepage; c'est à travers le processus simultané de fragmentation et de reconstruction de l'identité que se fait jour l'autobiographie postmoderne. Énormément de travail reste encore à faire au sujet des spectacles solos de Robert Lepage. On pourrait mener à l'avenir une analyse semblable à celle-ci en tenant compte du spectacle solo *Elseneur*, et ses conclusions pourraient être confrontées à celles de la présente étude. Comme cette pièce n'a pas encore passé le stade de la création, une observation de première main du processus de création pourrait apporter sa pierre à la compréhension de tous les spectacles solos de Lepage. Dans la présente étude, l'accent a été mis sur le rôle du personnage et de la persona dans la création d'identité. Tant dans *Vinci* que dans *Les Aiguilles et l'opium*, on relève de riches structures «imagistes» qu'il y aurait lieu d'examiner soigneusement. Il pourrait s'avérer extrêmement intéressant de scruter le processus de «mise en forme», la façon dont les images font progresser le spectacle, reliant des sections distinctes de manière à «tresser» un tout cohérent. Dans un même ordre d'idées, il serait utile de regarder de plus près la «nature» de la technologie utilisée dans les spectacles, particulièrement sous l'angle de l'efficacité de la reproduction mécanique et de son rapport à l'«original», ainsi que les notions d'«autorité». Une comparaison plus approfondie de Lepage avec d'autres interprètes en solo, dans une étude axée sur cet aspect, pourrait s'avérer une avenue fructueuse pour les fins d'une recherche ultérieure. Entre autres candidats pouvant servir de points de comparaison défileraient les interprètes à programme politique discernable comme Laurie Anderson, aussi bien que d'autres interprètes tels Spalding Gray et Albert Smith, chez qui le voyage intervient comme un élément principal de leurs spectacles. D'autres avenues pour une recherche ultérieure incluraient un examen plus rigoureux des ressemblances et des différences entre la version originale et la traduction anglaise de *Vinci* et *Les Aiguilles et l'opium*, ainsi qu'une analyse approfondie de l'utilisation du langage dans les spectacles solos.

Le *décalage* occupe une place particulière dans le spectacle solo à personnages multiples considéré dans son ensemble. Aussi bien la fragmentation que la (re)construction sont inhérentes à la formule où de multiples rôles sont joués par un seul acteur. Il en résulte deux «vérités» simultanées — celle du personnage et celle de l'acteur. Le format propose deux «faits» incompatibles mais indéniables. Lepage amplifie ce paradoxe par son habileté à faire cœxister aussi bien le personnage que la persona sans sacrifier leur autonomie. Pour Lepage, le *décalage* joue le rôle d'un élément thématique et narratif aussi bien que d'une nécessité structurelle dans ses spectacles solos. À tous les niveaux auxquels il intervient, le *décalage* débouche sur le rapport spécial entre la représentation

et l'auditoire que Lepage décrit comme une «communion». L'utilisation que fait Lepage de la communion confère à ses spectacles une touche aussi universelle que personnelle. Tel qu'il est pratiqué par Lepage, le *décalage* fait sauter les limites de la pensée cartésienne, particulièrement en ce qui a trait au moi. Par le biais de son approche unique du spectacle solo dans *Vinci* et *Les Aiguilles et l'opium*, Lepage demande au public de réexaminer ce qu'il pense savoir et ce qu'il pense ne pas savoir. Il peut à coup sûr s'ensuivre un étourdissement ainsi qu'une «étrange impression de *décalage*». Il s'agit d'un décalage basé sur l'indétermination, la possibilité, la poésie: l'étourdissement d'un parc d'attractions, recherché et intégré par un public apprenant rapidement à jouer un rôle actif dans la création d'identité dans ce genre de spectacles, dans ce genre de théâtre.

(Traduction: Jean-Guy Laurin)

Bibliographie

BAUDRILLARD, Jean. *The Transparency of Evil*, traduction de James Benedict. London, Verso, 1993.

BEAUCHAMP, Hélène. «The Repère Cycles: From Basic to Continuous Education». *Canadian Theatre Review*, n° 78 (printemps 1994), p. 26-31.

—. «Théâtrographie du Théâtre Repère». *L'Annuaire théâtral*, n° 8 (automne 1990), p. 55-69.

BOGOSIAN, Éric. *Sex, Drugs, Rock & Roll*. New York, Harper Collins, 1991.

BOULANGER, Luc. «À Propos du CNA». *Voir*, 5 novembre 1992, p. 38.

—. «Retour de L'enfant prodigue». *Voir*.

—. «Sang du Poète». *Voir*.

BOVET, Jeanne. «Une impression de Décalage: Le plurilinguisme dans la production du Théâtre Repère». Mémoire de M.A., U. Laval, 1991.

BRASSARD, Marie. Interview accordée à l'auteure, 7 mars 1995. Montréal.

BRASSARD, Marie et Robert LEPAGE. *Polygraph*, traduction de Gyllian Raby. *CTR Anthology*. Alan Filewood, ed. Toronto, U. of Toronto P. 1993.

BURROWS, Malcolm. «*Tectonic Plates*: Bridging the Continental Drift». *Canadian Theatre Review*, n° 55 (été 1988), p. 43-47.

CAME, Barry. «Robert Lepage: Master of Surprise». *Maclean's*, 27 décembre 1993, p. 19.

CHARLEBOIS, Gaëtan. «Heroin, opium, coffee and theatre stories». *Mirror*, 9 mars 1995, p. 12.

CREVIER, Lyne. «Robert Lepage et ses principaux spectacles». *Cahiers de la NCT* n° 6 (janvier 1993), p. 7-13.

De BILLY, Hélène. «Le Grand Robert». *L'Actualité*, n° 20 (janvier 1995), p. 28-29.

—. «Stage Flights». *En Route* (juin 1992), p. 44-48, 83-87.

—.«Veni, vidi, vinci». *L'Actualité*, n° 11 (septembre 1986), p. 20-21.
DEMME, Jonathan, dir. *Swimming to Cambodia*. Written and performed by Spalding Gray. Cinecom, 1987.
DERRIDA, Jacques. «Différance». Anthology of Aesthetic Theory. Stephen David Ross, ed., Albany, State U. of New York Press, 1987, p. 411-436.
DUBOIS, René-Daniel. *Ne blâmez jamais les Bédoins*. Montréal, Leméac, 1984.
DUTIL, Christian. «De la Famille Knapp». *Jeu*, n° 21 (1981), p. 178-186.
EAKIN, John Paul. *Fictions in Autobiography*. Princeton, Princeton University Press, 1985.
—. «Foreword». *On Autobiography*. Par Philippe Lejeune (traduction anglaise de Katherine Leary. Minneapolis, U. of Minnesota Press, 1989.
—. *Touching the World*. Princeton, Princeton University Press, 1992.
ELBAZ, Robert. *The Changing Nature of Self*. Iowa City, U. of Iowa Press, 1987.
FÉRAL, Josette. «Pour une autre pédagogie du théâtre: entretien avec Alain Knapp». *Jeu*, n° 63 (1992), p. 55-64.
—. «Interview avec Robert Lepage», 8 juillet 1993. Inédit, à paraître dans *Jouer au Présent*.
—. «Performance and Media: The Use of Image». *Canadian Literature*, n° 118 (automne 1988), p. 83-95.
FITZSIMONS, Raymund. *The Baron of Picadilly*. London, Geoffrey Bles, 1967.
FRÉCHETTE, Carole. «'L'arte è un Veicolo' Entretien avec Robert Lepage». *Jeu*, n° 42 (1987), p. 109-126.
GEIS, Deborah R. *Postmodern Theatric[k]s*. Ann Arbor, U. of Michigan Press, 1993.
GENTILE, John S. *Cast of One*. Urbana, U. of Illinois Press, 1989.
GIGNAC, Marie. Interview accordée à l'auteure, 22 février 1995, Québec.
GIGNAR, Pierre et Pierre GRÉCO, dir. «Le Théâtre de Robert Lepage». Montréal, Cégep F.-X. Garneau, 1987.
GRAVEL, Claude. «Robert Lepage». *Forces*, n° 100 (1993), p. 148-149.
GRAY, Spalding *Swimming to Cambodia*. New York, Theatre Communications Group, 1985.
GROEN, Rick. «Rev. of *Tectonic Plates* by Robert Lepage et al.» *The Globe and Mail*, 7 juin 1988, p. A-17.
GUNN, Janet Varner. *Autobiography*. Philadelphia, U. of Pennsylvania Press, 1982
HALPRIN, Lawrence. *The RSVP Cycles*. Braziler, New York, 1969.
HASSAN, Ihab. «Pluralism in Postmodern Perspective». *Exploring Postmodernism*. Matei Calinescu and Douwe Fokkema, eds. Philadelphia, Benjamins, 1990.
—. *The Postmodern Turn*. Columbus, Ohio State University Press, 1987.
HAZLITT, William. «Mr. Mathews at Home». *Hazlitt on Theatre*. Eds. William Archer and Robert Lowe. New York, Hill and Wang, 1972.
HEIDEGGER, Martin. *Discourse on Thinking*. Trans. John M. Anderson and E. Hans Freund. New York, Harper, 1966.
—. «The Question Concerning Technology». Trans. William Lovitt. *Basic Writings*. New York, Harper, 1977.

HEMMING, Sarah. «Chasing the Dragon». Compte rendu de *The Dragons' Trilogy* de Robert Lepage. *The Independent*, 12 novembre 1991.
HONE, Philip. *The Diary of Philip Hone*. Ed. Bayard Tuckerman. v. 1. New York, Dodd, 1889.
HORWITZ, Simi. «Hot Director». *Theatre Week* (2 août 1993). p. 14-17.
HUNT, Nigel. «The Global Voyage of Robert Lepage». *TDR*, n° 33 (1989), p. 104-118.
—. «The Moving Language of Robert Lepage». *Theatrum* n° 6 (1987), p. 25-32.
KIRBY, Michael. «Autoperformance Issue: An Introduction». *TDR*. n° 23 (1979), p. 2.
KLEPAC, Richard L. *Mr. Mathews at Home*. London, Society for Theatre Research, 1979.
LaBONTÉ, Maureen et Linda GABORIAU, éd. *Québec Plays in Translation*. Montréal, Cead, 1990.
LABRÈCHE, Marc. Interview accordée à l'auteur, 27 mars 1995, Montréal.
LAHR, John. «Astonishments and Prat Falls». *New Yorker*, n° 28, décembre 1992, p. 190-192.
LAPONCE, J.A. *Languages and Their Territories*, traduction d'Anthony Martin-Sperry. Toronto, U. of Toronto Press, 1987.
LAVOIE, Pierre. «Chronologie et Crédits». *Jeu*, n° 45 (1987), p. 209-210.
—. «Points de Repère». *Jeu*, n°45 (1987), p. 117-208.
LEFEBVRE, Paul. «Coïncidences et l'intuition: entretien avec Robert Lepage». *Cahiers de la NCT*, n° 6 (janvier 1993), p. 17-19.
—. «New Filters for Creation». *Canadian Theatre Review*, n° 52 (1987), p. 30-35.
LEJEUNE, Philippe. *On Autobiography*, traduction de Katherine Leary. Minneapolis, U. of Minnesota Press, 1989.
LEPAGE, Robert. Interview accordée à l'auteur, 3 juin 1994. Chicago, Ill.
—. Interview accordée à l'auteur, 15 février 1995, Québec.
—. *Needles and Opium*. Texte inédit.
—. *Vinci*. Texte inédit.
LESSARD, Jacques. «Les cycles Repère». *L'Annuaire Théâtral*, n° 8 (automne 1990), p. 131-143.
LÉVESQUE, Solange. «Harmonie et Contrepoint». *Jeu*, n° 42 (1987), p. 100-108.
LYOTARD, Jean François. *The Postmodern Condition*, traduction de Goeff Bennington et Brian Massumi. Minneapolis, U. of Minnesota Press, 1979.
MACDOUGALL, Jill. «Performing Identities on the Stages of Quebec». Diss. New York U. 1993.
—. «*Polygraph*: Theatre Review». *Theatre Journal*, n° 43 (1991), p. 252-255.
MANGUEL, Alberto. «Theatre of the Miraculous». *Saturday Night*, n° 104 (janvier 1988), p. 32-42.
McCALL, Gordon. «Two Solitudes: A Bilingual «Romeo et Juliette». *Canadian Theatre Review*, n° 62 (printemps 1990), p. 35-41.
McDOUGALL, Bruce. «The Bare Necessity of One-Man Shows». *Performing Arts* (été 1980), p. 29-30, 32.
MERRITT, Francine. «The Entertainmnets of Mr. Albert Smith, Showman». *Literature in Performance*.
NESBIT, Molly. «The Rat's Ass». *October*, n° 56 (printemps 1991), p. 7-20.

NOVITZ, David. *Knowledge, Fiction and Imagination*. Philadelphia, Temple University Press, 1987.

PERELLI-CONTOS, Irène. «Le discours de l'orange». *L'Annuaire théâtral*, n° 5-6 (1988/1989), p. 319-326.

—. «Le jeu de vaincre». *Québec français*, n° 69 (mars 1988), p. 66-67.

PAVLOVIC, Diane. «Du Décollage à L'envol». *Jeu*, n° 42 (1987), p. 86-99.

REY, Alain, éd. *Dictionnaire québécois d'aujourd'hui*. Québec, Dicorobert, 1993.

ROY, Irène. *Le Théâtre Repère*. Québec, Nuit Blanche, 1993.

RYAN, James. «Alone on Stage». Thèse. Michigan State University. 1992.

SCHMOR, John. «Confessional Performance in Recent American Theatre». Thèse. University of Oregon, 1991.

SCHWARTZ, Lillian. «Leonardo's Mona Lisa». *Art & Antiques*, janvier 1987, p. 50-54.

SHERMAN, Jason, éd. *Solo*. Toronto, Coach House, 1994.

SOJA, Edward. *Postmodern Autobiographies*. London, Verso, 1989.

STEEGMULLER, Francis. *Cocteau: A Biography*. Boston, Nonpareil, 1986.

STELTON, Doreen. «Autobiographical Solo Performance: The Power of Truth». Thèse. California State University, 1992.

USMIANI, Renate. «The Alternative Theatre Movement». *Contemporary Canadian Theatre*. Toronto, Simon and Pierre, 1985, p. 49-59.

VAÏS, Michel. «Quebec». *Contemporary Canadian Theatre*. Toronto, Simon and Pierre, 1985, p. 118-127.

Vinci tour program. Montréal, Théâtre de Quat'Sous, 1987.

WOLF, Matt. «Robert Lepage: Multicultural and Multifaceted». *New York Times*, 6 décembre 1992, sec. 2, p. 5.

YOUNG, Jordan R. *Acting Solo*. Beverly Hills, Moonstone, 1989.

Annie Poirier

Maîtres anciens
texte scénique et mise en scène de Denis Marleau

Bilan premier de l'édition du dernier Festival de théâtre des Amériques: événement sociopolitique. Poétique de l'emboîtement de l'individu empesé par les contraintes sociales (*Choral*); histoire sanguinaire du Chili dans la mémoire des corps (*Historia de la Sangre*); comédie musicale kitsch de la répression sociale (*Heavy Nopal*); théâtre musical de l'opprimé américain (*I was looking at the celling...*); poésie de la construction et déconstruction de l'identité à travers l'histoire d'un père chinois n'ayant pas fait la bonne révolution (*Dossier Zéro*): les choix de Marie-Hélène Falcon défendaient principalement des points de vue politiques. *Maîtres anciens* de Denis Marleau, d'après le roman de Thomas Bernhard aurait pu s'inscrire dans cette lignée. Le traitement théâtral de la haine intarissable que vouent Bernhard et son personnage Reger à l'Autriche et à l'art d'état se détourne cependant vers une mise en scène de la recherche formelle elle-même: construction d'une forme autour d'uns sens qui la déconstruit. En effet, le fondateur du théâtre UBU, préoccupé de servir la forme de *Maîtres anciens* tout autant que son contenu, voire davantage, a traduit l'œuvre romanesque en un langage artistique dont le discours principal vise à démolir l'art: convertir la grande Histoire de la peinture et de la musique en petite histoire de la vieillesse d'un critique d'art dont la femme est morte il y a dix ans. Cette transformation s'articule principalement autour de la fragmentation du texte théâtral. Aliénation ou éclatement de la forme en un tourbillon de répétitions confondues en fausses citations (répétitives par définition). Trouble dans l'esprit du spectateur: s'agit-il d'une répétition réelle ou d'une illusion de la répétition?

Bien qu'on considère d'abord Thomas Bernhard comme un virulent critique de société, on lui attribue aussi l'*effigie* de romancier de l'autodestruction. *Maîtres anciens* combine ces deux aspects de sa personnalité littéraire. Le narrateur Reger, critique d'art viennois, démolit l'art par des accusations incisives tout en réduisant sa propre image sociale: il anéantit l'Art dont il se définit critique et par lequel il existe socialement. Paradoxalement, son rôle de critique ne tient que dans cette démolition accusatrice sans laquelle la critique et Reger n'auraient plus leur raison d'être. Ainsi, *Maîtres anciens* se construit dans une chaîne circulaire autodestructrice autour d'un point central: le langage.

Ce cercle autodestructeur en construction convient absolument à l'approche artistique de Denis Marleau qui interroge le théâtre par la déconstruction de la forme. Sa version théâtrale du roman de Bernhard explore la fragmentation de l'art, de la pensée et du discours. Son approche paraît quasi mathématique: la division, la multiplication et la circularité. Davantage préoccupé de traduire le roman en images théâtrales, il s'est consacré presque exclusivement à l'œuvre romanesque de Bernhard, n'accordant que très peu d'importance au théâtre de ce dernier. Le processus d'assimilation du roman, sa conversion en un autre langage enclenche déjà un mécanisme de déconstruction. Marleau doit décortiquer sa propre pensée par rapport à l'œuvre pour ensuite la décupler en un même tableau théâtral.

Plus proche, à première vue, de l'image fixe d'une peinture classique (la scénographie), *Maîtres anciens* s'articule pourtant autour d'une structure en mouvement: déconstruction et reconstruction de personnages et d'idées, dans un discours théâtral dont le fil apparemment toujours perdu recoud la pièce en bout de ligne.

Le personnage central, Reger, critique d'art âgé, vieillit chaque jour davantage devant une toile dite de Tintoret et dont le thème est un autre vieil homme: «L'Homme à la barbe blanche». Décomposition du critique en rides et en rhumatismes. Pour illustrer la décomposition de l'autre Reger (le Reger fragmentaire), Marleau le divise en deux personnages distincts, tout comme Bernhard a introduit un faux «Homme à la barbe blanche» dans son roman. Chacun des Reger a droit à son propre porte-parole, un autre double en quelque sorte (couleurs des costumes): les deux Atzbacher. Par eux, la pensée de Reger prend une forme exponentielle dont le lien est assuré par une navette parlante, Irzigler, l'illustration corporelle de la circularité du discours répétitif et fragmenté.

«Transformer les chefs d'œuvres en fragments, trouver le punctum qui cloche [...], voilà le sens de l'humanisme esthétique, certes pessimiste, certes désespéré, mais immensément ouvert à la parole» (*Thomas Bernhard*, p. 63). Marleau sert habilement cet «humanisme esthétique» du critique. Et son théâtre laisse, dans ses cassures, toute la place à la parole. Cassures de rythmes et de texte. L'ordre des mots varie à chaque réplique qui en apparence semble dire la même chose que la précédente. Les accents toniques disloqués et les mutations de syntaxe créent chaque fois un trouble dans la mémoire du spectateur qui, de plus en plus attentif à ce qui devient des failles de répétition, cherche en quoi le discours se transforme depuis la réplique précédente. Le texte change-t-il réellement ou s'agit-il simplement du passage du temps sur la mémoire?

Le style de Thomas Bernhard impose le choix d'un langage déconstruit où

> [...] le dérèglement systématique des chaînes de raisonnement entraîne une écriture de la rature, en reprises et corrections perpétuelles, un entrecroisement d'annihilations réciproques, qui débouche [...] sur un théâtre de la dérision et de l'accusation qui seul permet d'universaliser la querelle autrichienne [...]. La répétition cyclique du temps étend le grotesque des personnages au grotesque du monde dans lequel toute tentative est vouée à l'absurde» (*L'Attente est la fête*, p. 224).

Dans son absurdité, le discours confirme sa pertinence. La conjonction de la voix railleuse et de la voix cynique se fonde sur une répétition dont les stéréophonies introduisent «l'aliénation du langage par la citation et l'aliénation de la pensée, les œuvres littéraires d'auteurs venant remplir la tête du citateur, se superposant à ses propres pensées ou es évacuant par manque de place», comme le suggère la métaphore de l'intérieur d'une tête proposée par la scénographie (*L'Attente et la fête*, p. 106).

Selon J.-M. Rabaté, l'écriture de Bernhard explore la modernité du monologue, l'osmose entre la troisième et la première personne. «Nous vivons à l'époque des monologues, écrit Bernhard. L'art du monologue est [...] un art infiniment supérieur à l'art du dialogue [...], mais quoique infiniment moins absurde que le dialogue, le monologue n'en est pas moins une absurdité. L'art de la conversation est un art de la diffamation, l'art de la conversation avec soi-même est l'art de la diffamation la plus atroce qui soit» (*Un enfant*, p. 157). Ainsi, le monologue, absurdité moindre que le dialogue, réunit peut-être mieux que ce dernier les individus isolés et aliénés par la défaillance du langage. Il devient central dans le cadre de la pièce, le propos de Reger se transposant dans chacun des personnages, mais n'en demeure pas moins vide de sens. «Depuis Kant, la philosophie explore ses propres impasses qui laissent celui qui voudrait trouver la vérité dans une aporie mortelle: ou bien parler, ou bien se répéter à l'infini, ou bien se taire et sombrer dans le mutisme et la folie» (*Thomas Bernhard*, p. 15). Le choix de Bernhard, par Marleau, et de tout artiste qui prend le risque de son art, doit se diriger vers cette parole infinie. Marleau, en mettant en scène l'écriture de Bernhard, sert tout de même le propos de celle-ci, mais en parallèle: la critique de la peinture et de la musique se travestit, au niveau formel toujours, en critique textuelle et théâtrale. Les œuvres du musée deviennent des mots et les mots deviennent des rythmes et des partitions scéniques. L'inverse s'effectue aussi puisque «le monde est essentiellement textuel (et) dans son essence identique aux bois de rayonnages d'une bibliothèque» (*Thomas Bernhard*, p. 15). La scénographie de *Maîtres anciens* le rappelle.

Le lien étroit entre la déconstruction du texte et du temps porte tout le sens de la pièce qui se découpe en trois temps courts principaux: hier, cet après-midi et l'heure du rendez-vous présent. Ces temps s'entrecroisent et se chevauchent et, par l'entremise du discours, s'ouvrent sur une autre trilogie temporelle: le temps des «maîtres anciens», celui de la construction du critique d'art qu'est devenu Reger avant de rencontrer sa femme (l'enfance) et le temps de cet autre homme qu'il devient depuis la mort de sa femme (la vieillesse). La mise en forme de cette chronologie suscite des questions sur une troisième trilogie temporelle, celle du temps de la création: réflexion et écriture de la pièce (transformation de l'Anglais en Anglaise par exemple), mise en scène de l'écriture (scénographie crânienne, musée dont les œuvres sont des mots) et représentation présente de la pièce (en conclusion de la pièce, Reger invite Atzbacher à voir une représentation qu'il sait déjà mauvaise).

Provoquer des interrogations sur le processus créateur apparaît comme l'un des buts premiers du roman de Bernhard. Toujours le «Qu'est-ce que l'art?» déclencheur de la pensée critique, laquelle engendre le même «Qu'est-ce que l'art?», producteur d'un discours considéré comme acte de création, puisqu'il engendre à la fois le mécanisme de la parole et de la réflexion. Ce cercle se concentre en matière textuelle chez Bernhard et prend la forme du langage théâtral pour Marleau. En exposant leurs points de vue dans leurs formes personnelles respectives, ils ont pris le risque de l'art. Sans exposition, l'acte créateur n'accède jamais au rang de l'art. Or *Maîtres anciens* suscite un autre questionnement: en quoi l'art se différencie-t-il de la critique, acte d'écriture et/ou de parole par définition exposé? Marleau répond par l'absence de tableau: aucune exposition de l'«Homme à la barbe blanche». Les autres œuvres se sont métamorphosées en mots et l'œuvre centrale, subterfuge complet, n'existe ni dans la pièce, ni dans l'Histoire de l'Art. L'art ne se voit pas, il n'existe que par le discours, par la critique. Marleau utilise le même processus d'aplatissement que Reger et confond l'art et la critique sur un même plateau.

Reger aborde l'art du point de vue de la raison. Il supporte mal l'insécurité de la vie suscitée par une œuvre d'art. En évoquant la vie, l'art rappelle aussi la mort. La mort que Reger approchait toujours intellectuellement avant la mort de sa femme. Reger égaré dans la solitude, lutte entre le grotesque, le significatif, le néant et le tout, le chaos et l'art. «Les modèles philosophiques, politiques et intellectuels ont échoué: ils sont incapables de fournir un point d'appui ou un repère, une orientation dans cette décadence généralisée» (*L'attente et la fête*, p. 225). Même l'art ne constitue plus un refuge pour

Reger, l'art l'a déçu; il ne lui a pas permis d'échapper à la vie et à l'angoisse de la mort. Il fuit désormais celle-ci dans l'obstination. «Sa contemplation hallucinée du Tintoret vise à découvrir un défaut [...] qui devienne «défaut rédhibitoire» et mette à distance l'horreur mortelle de la fascination narcissique qu'incarnerait la perfection» (*Thomas Bernhard*, p. 63).

L'approche artistique de Reger, avant l'Anglaise (sa femme?), demeure au stade de la raison. L'Anglaise, équivalent «sans doute» de Reger, installe le doute. Sa certitude remet en cause celle de Reger. Elle dérange, mais séduit. Curieusement, penser que son refuge pictural, «L'Homme à la barbe blanche», puisse être un faux séduit Reger. L'art prend une place secondaire. Reger peut envisager l'ambivalence de l'œuvre et son intérêt pour celle-ci se décuple. Il découvre aussi un second Reger, court le risque de se perdre lui-même, de ne pouvoir plus différencier le vrai Reger du faux. L'existence de l'un compromet-elle l'existence de l'autre?

Tintoret a existé, mais pas «L'Homme à la barbe blanche», pure invention de Bernhard. L'Histoire confirme l'existence de l'artiste, mort depuis longtemps, mais pas celle de l'œuvre. Du moins Tintoret ne l'aurait pas peinte. Reger revêt tout son caractère fictif puuisque son histoire s'est définie à partir de «L'Homme à la barbe blanche». Son discours critique, fondé à partir d'une œuvre irréelle, puise dans l'Histoire des maîtres anciens la source de sa propre histoire. «Il y a toujours une enfance plus originelle que l'origine» (*Thomas Bernhard*, p. 61). L'enfance témoin de l'ébauche des rides sur son visage. Celle qui sait l'histoire de la construction du vieux Reger. Enfance dont on n'est plus tout à fait sûr de l'existence. Qui, tout comme le tableau, a existé mais dont il ne reste qu'un nom.

Reger, en nous racontant l'histoire d'un vieil homme, nous parle de l'enfance. De l'enfance d'un vieux, d'une seconde enfance recréée avec des souvenirs et des mots qui n'appartiennent déjà plus à l'enfance. Nous assistons à la construction de ce second passé (le seul, puisque l'autre n'existe plus), nous nous dirigeons vers l'enfance de Reger sans jamais la toucher; l'enfance ne peut exister comme un tout que si elle se termine et qu'elle renvoie au souvenir de l'enfance (lesquels, tentant de la reconstruire, la déconstruisent). Et comme chaque reconstruction se confronte à des mémoires différentes (celles des auditeurs, bien sûr, mais aussi celle de Reger qui se décuple autour de ses multiples enfances qu'il s'est reconstruites au fil du temps), il apparaît même impossible

à Reger de recréer le souvenir qu'il a lui-même formulé. Même en réduisant le monde et les mots pour le décrire.

Maîtres anciens joue dans cet espace réduit de mots et d'images. Nous ramène à l'essence même du théâtre: un jeu de mémoires toujours renouvelé(es). Un jeu qui triche. Si ouvertement qu'il nous pousse aux l;imites de la pensée: différencier les vraies ruses des fausses jusqu'à se confondre soi-même... À un tiroir près de la compulsion mentale de Reger où le mécanisme de l'accusation s'accélère jusqu'à la maladie de l'accusation. L'art est tué par le bavardage, les répétitions et les superpositions de citations (répétitions d'ordre culturel). S'agit-il de réelles citations ou Reger se fait-il le double de Thomas Bernhard qui avouait avoir inventé des citations de Heidegger pour donner plus de poids à ses articles dans sa carrière journalistique? Créer par incapacité de demeurer totalement fidèle à ses maîtres? Par incapacité de répétition due à la mémoire déficiente ou à la paresse intellectuelle qui nous condamne aussi à la répétition? Toujours la même circularité: la création engendre la répétition et vice-versa; circularité ouverte encore une fois sur la parole. «Le langage comble la vacuité consécutive à l'impossibilité de l'action: le théâtre devient musique, le langage défaillant s'organise en partition» (*L'Attente et la fête*, p. 105). Ainsi, le langage se substitue à l'action: il devient l'action théâtrale. Reger se réfugie dans le bavardage et la répétition constante de ce bavardage par Irzigler et Atzbacher. Lorsqu'il cessera son bavardage à la fin de la représentation pour inviter Atzbacher au théâtre, et que le rideau se fermera sur un silence, le spectateur quittera le confort de son rôle de spectateur de l'art théâtral pour se réfugier, comme Reger, dans le bavardage. Le spectateur, comme Reger, prend ainsi le risque du présent et crée lui-même son propre discours confondu entre les citations et autres répétitions, et sa propre pensée qu'il tente de reproduire fidèlement.

Marleau, fidèle à Bernhard et à Reger, crée un art de la critique et de l'autocritique de grande échelle. «La vie d'un individu peut devenir une histoire universelle de l'humanité et de la nature pourvu que l'observation et la mémoire tissent un réseau entre un discours légiférant [...] et une sensibilité qui ose souffrir et rire de la comédie» (*Thomas Bernhard*, p. 32). La fragmentation du texte et des autres signes théâtraux fait de la tragédie de Reger une comédie absurde dans laquelle tout est voué à la répétition cyclique des choses. Un tourbillon dont on ne peut échapper, mais par lequel chacun de nous, au plus profond de soi, espère éviter le plus absurde, le plus grotesque, cela même qui nous tirerait de la fatalité mortellement répétitive de la vie: la mort grave et parfaite.

Bibliographie

BERNHARD, T., *Maîtres anciens*, trad. G. Lambrichs, Paris, Gallimard, 1988.
BERNHARD, T., *Un enfant*, trad. A. John, Paris, Gallimard, 1990.
BERNHARD, T., «Monologues à Majorque», trad. D. Petit, *Événements*, Paris, L'Arche, 1988.
RABATÉ, J.-M., *Thomas Bernhard*, Paris, Merval, 1991.
WINKLER, J.-M., *L'Attente et la fête*, Paris, Éd. Peter Lang, 1989.

Katia Delay

Mise en scène de Lorraine Pintal, *Andromaque* de Jean Racine

Théâtre du Nouveau Monde du 1er au 26 mars 1994

Faits de nature et faits de culture

Introduction

Il semble maintenant admis que, depuis l'Italie du quattrocento, siècle où les artistes s'appelaient encore des artisans, la question est concrètement posée de la place de l'être humain «de chair et de sang» au sein des arts de représentation, et de la place de ces arts au sein de la sphère du quotidien. L'homme, «acteur efficace sur la scène du monde»[3], est devenu un volontaire messager qui n'aura bientôt plus grand-chose à envier à Gabriel en ce qui concerne la légitimité de ses actes. Mais — et le temps écoulé a beau rendre le fait vertigineux — les praticiens n'en continuent pas moins de se questionner sur le contenu, sur la forme et sur la pertinence des «messages» que, pour des raisons très diverses, ils désirent diffuser.

Nous parlions de l'être humain «de chair et de sang». Francastel, lui, parle de *l'homme*. Il est — peut-être involontairement — plus précis.

En lisant l'article «théâtre féministe» du dictionnaire du théâtre de Michel Corvin, nous apprenons en effet que, il y a moins d'un siècle encore, les femmes devenues comédiennes ne prenaient la parole que pour interpréter ou transmettre les fantasmes des auteurs, puis des metteurs en scène masculins. En France, ce n'est qu'au début du XXe siècle que la parole féminine — osons dire féministe — prend réellement forme sur une scène de théâtre. Puis un long silence s'ensuit et ce n'est que dans les années 60 que nous retrouvons une expression théâtrale féministe, emplie de caricatures et de dérision souvent noire. En Grande-Bretagne, c'est à peu près le même scénario qui est écrit au cours de notre siècle, tandis qu'aux États-Unis ou en Italie, les mouvements de théâtre de femmes émergent dans les années 60 pour décliner peu à peu au cours des années 80, souvent

---

[3] Pierre Francastel, *Études de sociologie de l'art*, Paris, Denoël/Gonthier, 1970, p. 186.

découragés par des pressions idéologiques, politiques ou plus «banalement» économiques. (Mais tout est lié...) Cependant on apprend aussi qu'à l'inverse, en URSS mais surtout en Allemagne et au Québec, l'écriture théâtrale des femmes est encore bien vivante.

En Mars 1994, le Théâtre du Nouveau Monde de Montréal produit *Andromaque* de Jean Racine dans une mise en scène de Lorraine Pintal. La distribution, on s'en souvient, était exclusivement féminine. Le présent article propose un questionnement de la dimension politique globale que contient cette proposition de mise en scène.

Rappels empiriques

Il importe, tout d'abord, de rappeler certaines données constitutives de la représentation, ce qui permettra de mieux comprendre et d'étayer les propos qui suivront. Cette énumération ne se veut pas exhaustive. Seuls les éléments en relation plus ou moins directe avec le sujet qui nous intéresse seront mentionnés ici.

L'auteur et son époque

Racine et le XVII[e] siècle ne constituent pas à proprement parler des données empiriques. Cependant, les «accessoires» — autres que leur corps ou leur costume — sur lesquels les comédiennes pouvaient s'appuyer se résument pratiquement à un mot: le texte. Il nous semblait donc important d'en dire un mot. Racine (1639-1699) a écrit la première version d'*Andromaque* en 1667. La version qui nous en a été proposée a été retouchée et date de 1673. La seule différence entre ces deux versions réside dans la suppression, dans la seconde version, de l'apparition d'Andromaque à la scène III de l'acte V[4].

Pour Racine, la tragédie est, avec l'épopée, la pratique du plus haut genre poétique, ne serait-ce que par ses sources premières, hautement légitimantes, qui sont des sources antiques, grecques et latines (Euripide et Virgile entre autres). La tragédie racinienne, ce sont des héros totalement pris par leur amour, amour conçu comme une passion fatale et combiné avec un enjeu politique. Le tout mène à un enchaînement inéluctable vers la

[4] Cependant, en faisant réapparaître Andromaque à la fin du spectacle, Lorraine Pintal nous replonge dans la toute première version du texte et redonne ainsi de l'importance à l'héroïne.

mort, en passant par des conflits intérieurs insolubles et insurmontables qui engendrent les illusions et débouchent sur la folie. En fin de compte, contrairement à certaines tragédies antiques, ce sont les intérêts amoureux qui ici finissent par être les plus forts. L'esthétique de Racine est donc résolument moderne, en ce sens qu'elle porte en elle une combinaison de la politique et de la liberté du moi. La passion laisse toute sa liberté de choix à celui qui la subit. Elle l'entraîne inexorablement, mais consciemment. De là à légitimer une représentation actualisée d'*Andromaque* , il n'y a qu'un pas.

Mais *Andromaque* reste bel et bien une tragédie mythique, et même, de par ses sources, polymythique: Racine avait le précieux avantage de se trouver au confluent de deux traditions. Il était à la fois un moderne de par le contexte sociohistorique dans lequel il vivait, et un ancien de par son éducation classique. C'est cela qui lui permit de pratiquer ce qu'on peut appeler une «fécondation croisée»[5] qui permet de faire de nos jours une lecture actualisée de ses textes.

Un dernier mot sur la langue racinienne. Les tragédies de Racine sont ce que nous appelons des «classiques». Or comment définir un classique, sinon en rappelant qu'il est une œuvre-mère, c'est-à-dire une œuvre dont la musicalité et la sensualité intrinsèques ne pourront jamais être balayées, quelles que soient l'interprétation et la lecture qui en sont faites? L'écho de la poésie, on le retrouve dans la langue racinienne même qui, par la scansion de l'alexandrin classique et par l'emploi de types «fixés» (voire de clichés du style Troie-joie-proie ou Oreste-funeste, etc.), contribue à créer une sorte «d'attente de la poésie»[6] chez l'auditeur. Si cette attente n'est pas comblée, on peut penser qu'un classique est amputé de la plus grande partie de sa définition.

Le lieu théâtral

La pièce est représentée au Théâtre du Nouveau Monde, rue Sainte-Catherine, en plein centre de Montréal, capitale culturelle du Québec. Le TNM est un théâtre officiel et subventionné, mais ses murs sont fissurés et des réparations rapides s'imposent. Il présente en outre un répertoire large, où les classiques occupent cependant une place de choix. D'un point de vue «historique», on peut dire qu'il est l'héritier du théâtre littéraire

---

[5] Introduction de R.C. Knight et H.T. Barnwell, dans *Jean Racine: Andromaque*, Genève, Droz, 1977, p. 27.

[6] *Ibid.*, p. 26.

de Jacques Copeau, un théâtre de textes opposé à l'art de divertissement prédigéré. La fidélité que le TNM a gardée envers cette «source» lui procure un public qui, dans l'ensemble, est lui aussi fidèle à ce lieu. Un public qui, sociologiquement parlant, possède un habitus culturel ou artistique adapté, «compatible» pourrait-on dire, avec les productions culturelles proposées. Un public, en un mot, très vraisemblablement capable de transpositions et d'abstractions conceptuelles.

Le lieu théâtral réunit donc à peu près tous les éléments nécessaires pour en faire un lieu légitime, au sens «bourdieusien» du terme. Le choix de monter un Racine s'insère parfaitement dans ce cadre. La légitimité et la légitimation — inutile grâce à ce choix — dans cette sphère de la culture «cultivée» sont ici dialectiquement reliées par un procès d'objectivation qui est de l'ordre du politique.

En outre, nous savons que ce qui concerne le budget d'un tel lieu est aussi administré en relation avec des considérations d'ordre politique et en vertu de la légitimité du lieu en question. Le TNM a besoin de rénovations. Le fait d'utiliser un des murs fissurés de la bâtisse comme faisant partie intégrante du décor introduit indirectement à lui seul du politique dans la représentation.

L'espace théâtral

Il est, de même que la globalité du spectacle d'ailleurs, empreint de beaucoup de théâtralité. En effet, de nombreux éléments (espace frontal à scène cadrée, manteau d'Arlequin, rideau de scène en velours rouge s'ouvrant «à l'allemande», accueil global des spectateurs) indiquent de manière classique au public qu'il se trouve au théâtre, et dans un théâtre respectueux de certaines conventions traditionnelles.

Le décor et l'espace scénique

Au théâtre, «le travail de «mime», d'iconisation se fait moins par la reproduction (ou l'utilisation) d'éléments du monde, voire de structures spatiales, que par un système complexe d'analogies»[7]. C'est bien là ce qui se passe avec le décor et l'espace scénique de l' *Andromaque* de Pintal. Au niveau de l'espace scénique, tout d'abord, on peut dire que de par son «classicisme» (séparation d'avec la salle, rideau, etc.), il conduit le

[7] Anne Ubersfeld, *L'École du spectateur. Lire le théâtre* 2, Paris, Éd. sociales, 1991, p. 77.

spectateur à imaginer la scène comme un morceau du monde en continuité avec son propre univers. En outre, le décor nous place devant un espace à perspective, notion qui date de la Renaissance et de l'idée — déjà énoncée plus haut — de «l'homme, acteur efficace sur la scène du monde». La perspective introduit un centrage sur la figure humaine, en mettant en même temps au foyer le regard du spectateur. Le décor construit ici un espace imaginaire duquel on peut déduire une sorte de typologie des personnages et de leurs destins; il indique l'enfermement des monarques (toutes des femmes, rappelons-le...) et leur impossibilité de s'enfuir autrement qu'avec l'aide d'un stimulus extérieur.

Le décor crée ici un espace intemporel, il est comme une sorte d'oxymore du temps, ou plutôt des temps qui composent la représentation (et qui sont au nombre de trois puisque nous voyons tour à tour l'Antiquité, le XVII[e] siècle, et 1994). De plus, ce décor est hautement métaphorique et hyperbolique: la trappe déclenche l'action tragique; les fenêtres tirent l'action vers le bas et semblent être, pour le regard de ces personnages, la seule ouverture vers le monde extérieur; le mur du fond évoque des remparts; la blancheur évoque la virginité; les parois et les fenêtres prises comme un tout font penser à un immense tombeau, etc. C'est enfin un espace qui, en grande partie aussi à cause de sa vacuité, est créé par le jeu même des comédiennes et, bien sûr, par l'imagination du spectateur. Mais là de nouveau, encore faut-il que le spectateur soit formé à rendre concrète une abstraction.

Nous ne dirons pas grand-chose des éclairages, si ce n'est qu'ils sont un signe de ce qui se passe dans le texte même: le combat typiquement racinien de l'ombre et de la lumière, de la passion et de la raison. Un combat que nous retrouvons dans nombre de revendications sociales actuelles.

Musique

Le haute-contre, vêtu d'un complet-veston de style contemporain et seul homme de la distribution, est l'unique élément réellement musical du spectacle. Un haute-contre est un homme qui chante avec une voix de femme. Mais rien à voir avec Farinelli! Les paroles de ses chansons, tirées des poèmes sacrés de Racine, font pendant au texte laïc de la pièce. Des paroles sacrées sur une musique laïque et intemporelle (allant du grégorien à l'atonal, avec des accents méditerranéens et des rythmes irréguliers), il n'en faut pas davantage pour que s'instaurent une véritable actualisation du sacré ainsi qu'une incarnation splendide des ombres du passé et du présent: la figure musicale du

haute-contre, dans sa globalité, joue incessamment sur la dualité et l'ambiguïté, d'autant plus qu'elle est un des seuls traits d'union concret entre la scène et la salle. Cette figure est une véritable métonymie de la présence/absence divine au travers d'une spiritualisation du corps par la voix. Cette métonymie est aussi, bien sûr, celle de tous les contraires.

Costumes

Ils sont les mêmes pour tous les personnages, excepté le haute-contre. On peut voir là le signe d'une volonté de ne pas faire avec ce spectacle du théâtre politique au sens civique du terme, puisque aucun démarquage ne se situe ici à un niveau «social». Par contre, ces costumes introduisent évidemment un questionnement sur les rapports de force entre les sexes. Dans la mesure où ils sont eux aussi comme un oxymore (androgynie: la cape et les chaussures ont quelque chose de «typiquement féminin» alors que les autres parties ont une connotation plus «masculine»), ils nous parlent de la non-hiérarchisation des différences non pas sociales, mais sexuelles. Les différences sont donc gommées. Sont-elles pour autant mises en question et en perspective?[8]

Les costumes sont aussi intéressants à analyser au niveau de la temporalité à laquelle ils renvoient. S'ils marquent une époque relativement précise, à savoir le XVII[e] siècle, ils évoquent cependant aussi tour à tour la guerre, la Cour, l'Antiquité. Nous sommes en face de comédiennes vêtues d'une sorte d'uniforme de pensionnaires, qui nous parlent des rapports entre les sexes et de l'Antiquité évoquée par Racine dans un contexte du XVII[e] siècle. Toutes ces références déstabilisent la perception temporelle et sociale de la représentation et, dans le même sens que le reste, laissent ouverte l'interrogation sur l'interaction des contraires ou sur le transcendant.

---

[8] «Ce ne sont pas les sexes qui créent le conflit, mais le conflit qui définit les sexes» (Roland Barthes, cité par Lorraine Pintal dans «Le Moi de la metteure en scène»). Le *casting* d'*Andromaque* signifie-t-il que le conflit entre Pyrrhus et Andromaque pourrait bien se passer entre deux personnes du même sexe, ou même entre une femme (Pyrrhus) et un homme (Andromaque)? Mais Andromaque a un fils qu'elle a elle-même enfanté. Questionnement vertigineux. Comme si on essayait de prouver que la poule vient avant l'œuf, bien que l'œuf définisse la poule.

Parole et diction

Nous n'en retiendrons ici qu'un aspect: celui de la générale rapidité d'élocution qui fait souvent naître une sorte de sécheresse dans le ton des voix. L'immobilité sexuelle que Barthes a relevée dans l'œuvre racinienne est peut-être à la base de ce parti-pris. Cette immobilité sexuelle est un des traits frappants de cette production, et elle s'exprime en particulier dans une relative évacuation, au sein de la diction, de la sensualité mélodique et rythmique. Mais la proxémique est aussi responsable de cette impression frappante.

Expression corporelle

La première question à se poser ici est peut-être celle de savoir comment les comédiennes investissent l'espace. Leur kynésique est en effet indissociable de ce grand plateau presque nu où, à l'exemple d'un des préceptes de base de Meininger, le centre n'est jamais utilisé puisque, au théâtre comme dans la vie, il signifie l'immobilité, et donc la mort; de même, d'ailleurs, qu'un plancher plat ou que des lignes parallèles. Par conséquent, si la sexualité est «immobile», les rapports entre les personnages, eux, apparaissent plutôt comme en constant déséquilibre, en perpétuelle recherche de leur juste définition. La kynésique est en outre loin d'être naturaliste. Elle est d'ailleurs différenciée pour chaque personnage: pesante et affligée pour Andromaque; volontaire et noble pour Pyrrhus; plus féminine et féline pour Hermione; maladroite et errante pour Oreste; plus neutre pour les suivants, et immobile pour l'androgyne haute-contre. Cette grande formalisation est en soi métaphorique, si l'on tient compte des rapports qu'entretiennent entre elles la kynésique et la proxémique. Cette dernière, en effet, froide et distante, livre un jeu montrant l'impossibilité de rapports tendres et rapprochés, ainsi que cette «sexualité immobile» propre aux tragédies raciniennes. Le seul moment de proxémique «tendre» de toute la représentation a lieu entre deux personnages «originellement» féminins (Andromaque et Céphise, acte IV scène I). Il semble légitime de penser que cela ne soit pas le fruit du hasard: les mouvements du corps sur un plateau ne sont jamais gratuits, ils racontent et sont donc en relation directe avec la fiction et avec la réalité d'où la fiction et la mise en scène tirent leur substance. Si la proxémique est récit, elle est aussi production-reproduction d'une activité humaine qui ne trouve pas sa place que dans l'extra-quotidienneté des arts de la scène.

La mise en scène comme axe central de la constitution du sens

Forme de confrontation des systèmes

Au premier abord, en sortant d'une telle représentation, nous sommes tentés de résumer notre impression en disant que, de toute évidence, le texte y est prépondérant. La sobriété de tous les autres systèmes signifiants, en tout cas, nous le fait croire. Mais une lecture spécifique de ce texte a été faite, et il s'agit de faire à notre tour une lecture du texte spectaculaire. Cette lecture sera centrée sur le commentaire que la mise en scène — et en particulier le *casting* — injecte en quelque sorte dans le texte littéraire; cette mise en scène semble bien être de type idéotextuel. Si une mise en scène de ce type — pour autant que cette hypothèse soit juste — est toujours révélatrice de la manière dont une culture pense la fabrication du sens, elle (la mise en scène) produit obligatoirement du même coup une sorte d'«idéologisation» du texte. Cette idéologisation naît de la coprésence de divers systèmes de signes sur la scène, et plus, de la confrontation de ces divers systèmes signifiants.

Dans la mise en scène de Lorraine Pintal, deux de ces systèmes semblent être prépondérants. Il y a tout d'abord ce que l'on pourrait appeler un système d'homogénéisation globale, qui est placé sous le signe de la transcendance. Transcendance des sexes, en premier lieu, mais aussi, nous l'avons vu, transcendance spatio-temporelle. Et puis il y a le second système, qui est celui du (pré) texte. Ce second système est en quelque sorte «philosophiquement» et même heuristiquement à l'opposé du premier, puisqu'il est placé, quant à lui, sous le signe de la tension dialectique entre la raison et la non-raison.

La forme de confrontation de ces deux systèmes introduit une remise en question du texte par la mise en scène. «La forme de confrontation», c'est bien là un des noyaux de l'analyse d'un tel spectacle.

Cette confrontation est à prendre dans le sens d'une sorte de mise en regard. On sait en effet que «la mise en scène n'est pas la rencontre de deux référents (textuel et scénique); [qu'] elle ne vise donc pas à trouver une homologie structurale entre les deux référents»[9]. En fait, texte et scène ont chacun leur propre processus de fictionnalisation. Au théâtre, il est évident qu'il existe un rapport entre le texte et la représentation. Mais

---

[9] Patrice Pavis, *Le Théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti, 1990, p. 31.

ce rapport existe sous la forme d'une translation, c'est-à-dire qu'il y a une mise en regard des univers fictionnels du texte et de la mise en scène. Or, tendre un miroir à une œuvre — comme à un être humain — devrait permettre au spectateur de ce geste de voir s'illuminer une partie au moins de l'œuvre — ou de l'être humain — qui était restée obscure.

En d'autres termes, la mise en scène propose une certaine situation d'énonciation qui donne un sens spécifique au texte littéraire. Beaucoup de textes dramatiques contiennent en eux une multitude de possibilités d'énonciation et c'est généralement ce qui fait leur qualité. Mais chaque œuvre littéraire, qu'elle soit ou non écrite pour le théâtre — ne contient pas forcément *toutes* les «problématiques» d'ordre social, idéologique, ou autre qu'un metteur en scène pourrait désirer aborder dans sa pratique.

Une question centrale est donc de savoir si le texte de Racine «supporte» la confrontation qu'on a voulu lui faire subir.

Opacifier sur la scène ce qui était clair dans le texte ou éclaircir ce qui y était trouble sont des opérations qui sont au cœur de la pratique de la mise en scène. Lorraine Pintal n'essaie pas de contourner ces opérations. Mais l'opacité et/ou la clarté qui en découlent dans la représentation sont-elles «justes»? Est-ce que «ça marche?», pour utiliser une expression aussi floue qu'explicite.

Une certaine opacification du sens

Dans l'*Andromaque* de Pintal, le dénudement, la sobriété globale de la mise en scène permettent au texte de tenir un des premiers rôles. Il devient incontournable car il est le costume, l'accessoire et le décor premier sur lequel s'appuient les comédiennes et, si tout va bien, du même coup, le public. À l'inverse, il est clair que ce texte parle de passions qui se déchaînent entre êtres humains de sexes opposés. Et le choix du *casting* opère ici une réelle opacification du sens. Une espèce d'écart se produit entre ce qui est dit et ce qui est montré. Et cela n'a pas à être mis en cause: c'est ce qui donne sa force à toute mise en scène. Mais, comme par flash, il semble parfois que cet écart ait quelque chose de «trop» incompréhensible. On se demande en effet à quelques reprises, peut-être de manière simpliste d'ailleurs, *pourquoi* ce personnage que les autres appellent Pyrrhus est

une femme... Et puis, un peu plus tard, on se demande *si* ce personnage que les autres appellent Pyrrhus est une femme. Et on cherche alors quel est le «message»![10]

Lorraine Pintal, dans son «mot de metteure en scène», nous en donne un indice, en évoquant l'ambiguïté troublante de l'androgynie, qui «provoque et [...] a permis de faire basculer les stéréotypes qui emprisonnent notre société et qui ont piégé les femmes dans les croyances, les religions, les traditions et les idéologies dominantes.» Ce qu'on peut lire à travers ces mots et surtout à travers l'image de l'androgynie, c'est le refus de choisir entre des extrêmes trop souvent réductrices et sclérosantes.

Un peu différemment, ce que nous donne à lire le texte spectaculaire c'est ce que Lorraine Pintal mentionne plus loin dans son «mot de metteure en scène», à savoir que: «cette *Andromaque* entièrement féminine vise un bouleversement des valeurs en faveur de la liberté d'être». Ici, par contre, il est fait appel à quelque chose d'extrême: bouleverser les valeurs n'a jamais été anodin. Toujours cette même confrontation évoquée plus haut: transcendance/non transcendance — raison/non raison.

Questions de femmes ou questions de société?

Pour essayer de comprendre le paradoxe, il importe de rappeler ici un point central né de l'interrogation féministe. Nous nous appuierons pour cela sur une citation:

> Les théories féministes, qui comportent une grande diversité, se rencontrent au moins sur un point, qui est leur point de départ commun: les rapports des sexes, tels qu'ils sont structurés dans notre société, et dans toute société, selon des modalités variées, sont conditionnées par le pouvoir qu'un sexe exerce sur l'autre et qu'il a ainsi assigné à un rôle

---

[10] Tous les praticiens de l'art ne revendiquent pas la volonté affirmée de travailler en vue de faire de leurs créations le médium porteur d'un quelconque «message». Si d'aucuns, à une extrémité, sont prêts à considérer sans prendre de détours que «le médium c'est le message», d'autres, à l'opposé, craignant de se voir taxer de pédagogues ou, pire, de démagogues, rejettent catégoriquement l'idée selon laquelle une œuvre a sur ses récepteurs des incidences autres que *seulement* émotionnelles et/ou affectives. Et puis il y a ceux qui, pour diverses raisons, se désintéressent carrément du politique. Entre ces extrêmes, nombre de créateurs sont soucieux de trouver un équilibre entre la dimension purement esthétique ou psychologique et la dimension sociopolitique de ce qu'ils présentent. Au théâtre, le choix du texte est peut-être en ce sens un premier indice. Mais il n'augure bien évidemment pas de tout ce que la représentation véhiculera comme sens.

> et à une image. Il s'agit donc, à la fois sur le plan théorique et sur le plan politique, de développer une critique de ces rapports et, positivement, de les redéfinir autrement.[11]

La lecture que Lorraine Pintal a faite de l'œuvre racinienne pourrait être inspirée de cette citation, car toutes deux mettent en perspective les valeurs qui sont celles d'un projet visant à questionner non seulement le chemin parcouru dans la quête d'une égalité entre hommes et femmes, mais aussi, et de manière plus globale, le droit des femmes à agir indépendamment d'une image à laquelle elles seraient censées se conformer, guidées en cela par ce qu'on appelle avec une fausse pudeur «le poids des traditions» (et il est plutôt grand, est-il besoin de le préciser, lorsque l'on s'attaque aux rôles assignés socialement à chaque sexe, et qui plus est avec comme prétexte les propos et à la poésie de Jean Racine).

Une autre valeur qui est mise en perspective, et qui découle de la première, est celle de la reconnaissance du féminin. Mais le terme est ici ambigu. Plus précisément il s'agit, pensons-nous, de mettre en évidence un «point de vue de femme». Ce point de vue, dans le contexte de la production théâtrale qui nous intéresse, se confond avec une remise en question de tout ce qui «va de soi», que ce soit au niveau de la représentation d'un «classique» avec les attentes plus ou moins conscientes que crée un tel choix, ou au niveau plus général des structures d'une société fonctionnant encore en majeure partie sur des normes fixées par et pour des hommes. Les puristes objecteront à cela que les personnages féminins d'*Andromaque* ne manquent ni de force ni d'autorité. Mais il ne faut pas oublier qu'ils sont originaires d'une époque où les déesses faisaient encore partie de la grande famille de l'Olympe qui ne compte actuellement plus qu'un seul représentant[12].

Et puis, il importe aussi de rappeler que la force du théâtre, qui lui vient entre autres choses de sa nature double et de sa relative autonomie, est qu'il peut questionner les stéréotypes sans automatiquement inclure de jugement de valeur dans le questionnement. Aux yeux de ceux qui sont allés au TNM en mars 1994, les «valeurs féminines» n'avaient pas de raisons objectives d'être meilleures ou pires que les «valeurs masculines». Si on

---

[11] Françoise Collin, «Pluralité. Différence. Identité», dans *Présences*, cahier n° 38, octobre 1991, édité par l'Alliance culturelle romande.

[12] Et puis, au risque de nous égarer dans des analogies peut-être sans fondements, nous ferons remarquer qu'Andromaque est un prénom construit avec le même suffixe qu'androgyne, ce qui est tout de même rare!

prend comme point de vue l'origine et le statut hautement légitimant de l'œuvre de Racine, c'est en effet les rapports mêmes de ces valeurs entre elles qui étaient en premier lieu questionnés[13]. Et si le point de vue se déplace pour s'interroger plus spécifiquement sur la distribution, on peut admettre que c'était du même coup l'occasion de poser — et de reconnaître — les femmes (personnages et/ou femmes de théâtre) à la fois comme sujets et comme objet de recherche.

La distribution d'*Andromaque* ressemble donc à un choix politique, plus encore qu'à un choix exclusivement féministe. Choix politique aussi, à une époque d'incertitude budgétaire, que d'intégrer au décor le mur réellement fissuré du fond de scène? Choix politique que l'homogénéité des costumes, qui introduit inévitablement un questionnement sur les rapports de force entre les sexes? Choix politique encore que celui d'une proxémique distante et froide, où l'unique moment de tendresse corporelle est vécu entre deux personnages originellement féminins, comme si la rareté du geste était là pour mieux en souligner la nécessité?[14] La liste de ces questions pourrait s'allonger.

Le but de cet article n'est vraiment pas de faire un procès d'intention. Nous désirions surtout attirer l'attention sur le danger que représente le fait de taxer trop rapidement de «féministe» une production telle que celle que nous ont présentée Lorraine Pintal et toute son équipe. Non pas que nous ayons peur de ce terme. Il existe et il doit vivre. Mais il est trop souvent mal compris et galvaudé. Et surtout, avec cette *Andromaque*, il apparaît comme carrément réducteur.

En effet, les questions dites «des femmes», même si elles sont prioritairement portées par elles, ne sont pour la plupart pas des questions de femmes, mais bel et bien des questions de société. Et peut-être parmi les plus importantes qui se posent aujourd'hui, et ce bien au-delà des sociétés occidentales. La lecture que Lorraine Pintal a faite de l'œuvre de Racine est une lecture politique au sens le plus général du terme, plus qu'une lecture strictement féministe (même si, empressons-nous de le préciser, aucune théorie

---

[13] La légitimation de la volonté de monter Racine étant, comme nous l'avons déjà vu, inutile dans le contexte de production du TNM.

[14] Il s'agit de la scène I de l'acte IV, dans laquelle Andromaque et Céphise se touchent et se caressent. Nous n'avons noté que deux autres scènes dans lesquelles deux personnages se touchent, mais c'est alors soit de façon agressive (acte IV, scène IV: Hermione empoigne Oreste et le jette à terre), soit de façon «pudique» (acte IV, scène V: Hermione et Pyrrhus sont debout, dos à dos).

féministe ne peut à juste titre être coupée d'un contexte dans lequel *le* politique n'intervienne d'une façon ou d'une autre, ce que nous rappelle la citation de Françoise Collin). En effet, le texte spectaculaire nous dit-il qu'un femme pourrait, selon Lorraine Pintal, faire couler autant de sang que Pyrrhus ou être aussi lâche qu'Oreste? Oui, peut-être. Mais la mise en scène ne nous dit pas si cela serait souhaitable ou pas, au nom d'une égalité d'accès au pouvoir ou à la lâcheté par exemple. Par contre, l'œuvre de Racine nous permet de combler cette incertitude morale, car tout personnage de théâtre reste au bout du compte un discours en lui-même, quel que soit le sexe qu'il aura reçu sur scène.

Conclusion

Il devient, pensons-nous, urgent de se souvenir que deux sexes c'est un monde, mais surtout que deux mondes cohabitent dans chaque être humain. Lorraine Pintal, et c'est sûrement là son plus grand tort, n'a pas été capable de dénicher neuf acteurs qui aient été de véritables androgynes.

Peut-être en a-t-elle d'ailleurs cherché pour, en désespoir de cause, se dire que dans certains combats seule une vision quelque peu extrémiste est à même d'ouvrir véritablement le débat.

Ce n'est peut-être en effet que par une remise en question aussi forte des lectures courantes d'une œuvre que le théâtre peut «faire bouger les choses» et gronder contre les traditions séculaires qui obstruent autant la compréhension des œuvres que celle des rapports humains.

Recensions

Comptes rendus

SABOURIN, Jean-Guy, *En scène, tout le monde!*, Montréal, Guérin, 1994, 195 p., XIV, ill.

Ce livre est visuellement attrayant. Les couleurs choisies et la reproduction d'une peinture de Steve Huard séduisent l'œil. Sa reliure de type main libre facilite sa consultation. Dans le texte, de nombreuses photographies en noir et blanc d'excellente qualité retiennent l'attention du lecteur.

Le nom de Jean-Guy Sabourin, l'auteur, est associé aux Apprentis-Sorciers et au Théâtre de la Grande Réplique depuis 1956, ainsi qu'en témoignent les photos. Son impressionnante feuille de route montre qu'il a été une tête de file au sein d'organismes de théâtre comme le Théâtre français au Centre National des Arts, le Théâtre Populaire du Québec, l'Association canadienne du théâtre d'amateurs (A.C.T.A.) et le Service du théâtre au ministère des Affaires culturelles. De plus, il a œuvré au Département de théâtre de l'Université du Québec à Montréal, de 1970 à 1995.

Publié chez Guérin, la facture pédagogique de l'ouvrage s'impose au lecteur. Dans son «Introduction», J.-G. Sabourin interpelle d'abord l'élève à la première personne dans le but de l'intéresser au théâtre: «Je voudrais t'indiquer une démarche simple [...]» (page XI). Il poursuit à la troisième personne en présentant à l'enseignant, qu'il dénomme «animateur ou animatrice», son intention d'auteur, sa démarche pédagogique et le contenu de son livre. Pour l'élève de troisième, quatrième et cinquième secondaire, le théâtre

réfère à sa vie émotive et constitue un «moyen de communication» (p. XI). Ses recommandations s'adressent à la personne inexpérimentée en théâtre et en enseignement. L'évaluation, même si elle revêt un caractère sommatif, doit être formative et s'inscrire dans un processus d'apprentissage. Le cadre strictement théâtral des exercices est souligné sans doute pour bien faire comprendre que la méthode stanislavskienne n'en est pas une de thérapie. Finalement, il décrit l'organisation interne des vingt-huit chapitres, lesquels se présentent comme une préparation de classe comprenant une introduction au sujet, un projet à réaliser en classe par l'élève, une méthodologie que l'élève doit suivre pour présenter son projet par écrit (travail hors-classe) ainsi que des critères d'évaluation présentés comme étant des aspects «à surveiller». Il insiste aussi sur l'importance de la mise en train de l'élève et le savoir-faire de l'enseignant. Ce qu'il ne mentionne pas, c'est que chaque chapitre est rédigé sous la forme d'une marche à suivre pour un cours d'art dramatique, que leur introduction est précédée d'une rubrique «Vocabulaire» et qu'une courte bibliographie, quoique inconstante et lacunaire, est jointe à la préparation de classe. Toute référence didactique a aussi été omise. Est-ce volontaire?

L'ensemble de l'ouvrage est judicieusement divisé en deux parties qui correspondent à la double réalité du théâtre en milieu scolaire: l'exploration et l'actualisation. L'auteur les perçoit comme deux étapes bien distinctes: «l'approche» (p. Xiii) et «la réalisation d'un spectacle» (p. XIV). Chacune des parties regroupe un certain nombre de chapitres selon une thématique qui semble correspondre aux rubriques d'un classement personnel. Le contenu de la première partie, comprenant vingt-trois chapitres ou cours, est centré sur l'initiation au jeu alors que la deuxième porte sur la mise en scène, les aspects organisationnels d'une production théâtrale, l'analyse d'une représentation théâtrale et le choix d'une pièce (cinq chapitres). Les chapitres 24 «La mise en scène et la production d'un 'petit spectacle de théâtre'», 25 «La mise en scène d'un 'grand spectacle de théâtre'», 26 «La production d'un 'grand spectacle de théâtre'» et 28 «Quoi jouer?» rappellent grandement le *Petit Manuel des coulisses* de Lyne-Marie Tremblay (Théâtre Action). La présence des trois annexes est discutable, car celle sur l'histoire du théâtre est présentée sous la forme d'un cours avec sa bibliographie, sa consigne du travail de recherche et quelques notes sur des dramaturges en partant de l'Antiquité grecque à aujourd'hui. L'«Annexe 2» pourrait être répartie entre les chapitres et offrir ainsi les avantages d'une bibliographie thématique. La troisième annexe, sur le rôle et les tâches du régisseur, devrait logiquement être intégrée à la deuxième partie.

D'une manière générale, on s'attendrait à un peu plus de constance et de rigueur dans un document pédagogique. Malgré cela, son organisation générale par thèmes et sous-thèmes inscrits à la table des matières en fait un ouvrage agréable à consulter. Outre les guides pédagogiques du ministère de l'Éducation, les ouvrages de M. Rioux et de G. Barret ainsi que des publications domestiques, par exemple celles de M. Houle et de J. Hamel, *En scène, tout le monde!* est le premier document de préparation de classe à l'intention des enseignants d'art dramatique du secondaire à être publié par une maison d'édition québécoise spécialisée dans les documents pédagogiques. Avec réserves.

Département de langues et littératures,
Collège de Valleyfield

Christiane Gerson

* * *

SICOTTE, Anne-Marie, *Gratien Gélinas: la ferveur et le doute*, Coll. «Littérature d'Amérique», Montréal, Québec/Amérique, 1995, 336 p. 24,95$

Anne-Marie Sicotte, petite-fille de Gratien Gélinas, n'a pas voulu que son grand-père parte avec tous ses souvenirs. Réalisant qu'elle côtoyait l'homme sans vraiment le connaître, elle entreprend le projet de sa biographie. En 1990, elle démarre sa recherche et interroge Gratien Gélinas qui collabore volontiers en ce qui a trait aux grandes étapes de sa carrière, mais qui reste discret sur sa vie privée. Son mutisme sera contrebalancé par l'accès qu'a eu sa biographe à sa correspondance, son journal personnel, ses cahiers de notes. Elle y découvre des secrets bien gardés.

Ce premier tome, couvrant les années 1909 à 1956, dresse le portrait d'un homme animé par une ambition folle, un appel au dépassement, un goût du risque (la ferveur), mais, en contrepoint, tourmenté à l'idée de l'échec, obsédé par la perfection, soufflé par l'angoisse (le doute).

Les premiers chapitres consacrés à l'enfance de Gélinas jettent un éclairage percutant sur cette tension ferveur-doute. Sicotte lève un voile sur le climat familial tendu, envenimé par les disputes, les insatisfactions, les crises des parents jusqu'à ce que la discorde du couple atteigne son paroxysme en 1925 quand sa mère Genèva demande en Cour supérieure de Joliette une séparation de fait. On la lui accorde. «Longtemps,

Gratien en gardera une honte profonde. 'Au collège, je n'en disais pas un mot. Non! Dans ce temps-là, ça ne se portait pas. On m'aurait tué plutôt que de me faire avouer'» (p. 32).

En 1929, Genèva récidive cette fois à la Cour supérieure de Montréal; elle veut une séparation de corps avec son mari. Le témoignage déposé est pour le moins saisissant. Elle l'accuse d'ivrognerie, de violence, d'infidélité et d'irresponsabilité. Le père de Gratien quitte pour les États-Unis. Il ne reverra son fils qu'en 1942.

La biographe laisse entendre que ce déchirement a été le point d'ancrage de l'ambition et de l'angoisse si souvent relatées dans cette première tranche de vie. La blessure d'enfance devient la clé des fervents d'analyse psychocritique. Il y a une filiation évidente entre Gélinas orphelin affectif et les personnages Fridolin et Tit-Coq. Ce thème récurrent de l'identité est non seulement intrinsèque aux personnages et aux œuvres de Gélinas, mais devient la pierre angulaire de sa démarche professionnelle axée sur le souci de bâtir un théâtre d'ici avec la préoccupation constante d'affirmer l'identité canadienne-française.

Le cœur de la biographie retrace l'ascension phénoménale de Gélinas comme vedette nationale. Cumulant au début de sa carrière artistique des emplois de vendeur de chaussures et d'assurances, il entre dans le circuit en 1935 par le radio-roman *Curé de Village*. Les animations et les monologues le mènent progressivement à la conception des revues *Fridolinons* de 1938 à 1946. Pour chacune des productions, Anne-Marie Sicotte, fort bien documentée, fournit le nombre d'entrées, le prix des billets, les profits de l'entreprise, les critiques de l'époque et les témoignages de collaborateurs et d'amis. Autre révélation choc: les collaborateurs Louis Pellant et Claude Robillard auraient largement contribué à l'écriture des *Fridolinons*. Ces chapitres, quoique intéressants et précieux pour le détail des informations, deviennent quelque peu redondants étant donné le caractère répétitif de l'entreprise.

Le dernier tiers de la biographie s'intéresse au phénomène *Tit-Coq*. Créé en 1948 au Monument-National, la pièce gardera l'affiche pendant un an: 200 représentations à Montréal et 11 à Québec. Gélinas atteint des sommets de gloire et de reconnaissance, se voyant décerné un doctorat *honoris causa* par l'Université de Montréal.

Mais le drame pour Gélinas frappe en 1951 lorsque l'équipe de *Ti-Coq* (sans «t» en anglais), après une première représentation sur Broadway, voit le spectacle annulé suite aux mauvaises critiques des journaux. Cet échec personnel et financier le terrasse complètement. Il semblerait, selon des témoignages, qu'il n'ait plus jamais été le même après cet événement.

Après l'évocation du tournage du film *Tit-Coq* en 1952, le premier tome s'achève sur une nouvelle avenue qui s'ouvre pour Gélinas: la télévision, un médium auquel il s'initie avec la série *Les Quat'fers en l'air* à Radio-Canada en 1954-1955. Après cette incursion au petit écran, il s'ennuie du théâtre et part à Stratford pour y jouer Shakespeare. La biographe nous donne rendez-vous au printemps 1996 pour le deuxième tome.

Parallèlement au récit des occupations professionnelles, Sicotte se penche sur la vie familiale de Gélinas à Oka, parlant de sa première femme, Simone, douce, belle et patiente mais de santé fragile, et de la naissance de leurs six enfants. On apprend que Gélinas était un père absent et un mari infidèle.

On retiendra de cette biographie sans ménagement le portrait d'un homme orchestre qui a su tirer profit de sa polyvalence. Un homme qui voyait grand, qui savait s'entourer malgré un caractère difficile, un tempérament colérique et une intransigeance excessive envers ses proches. Un homme pour qui l'écriture et la conception de spectacles étaient un processus pénible et laborieux. Un homme qui, pressentant que son destin était d'investir son énergie dans l'émergence d'une dramaturgie et d'une culture canadiennes-françaises, a décliné plusieurs fois des offres de l'étranger: «Où est le devoir pour moi: servir mon idéal d'un théâtre national et mettre à mal mes intérêts personnels et ceux de ma famille, ou le contraire?» (p. 295).

Cette biographie méticuleuse et honnête, écrite dans un style clair et enrichie de 65 photographies, est non seulement importante parce que outre l'édition annotée et illustrée des *Fridolinades* elle est le premier ouvrage sur Gratien Gélinas, mais aussi parce qu'elle apporte sa contribution à l'histoire de notre théâtre et consigne pour les plus jeunes générations, qui souvent n'en ont eu que des échos, vingt-cinq ans d'activités artistiques.

Programme de théâtre du Cégep de Saint-Hyacinthe
et Département de théâtre de l'Université du Québec à Montréal **Manon Lussier**

Le Nouveau Théâtre Expérimental. **Neuf cahiers sous boîtier. Conception de Jean-Pierre Ronfard et Claudine Raymond; coordination de Claudine Raymond; conception graphique de Folio et Garetti, s.l. [Montréal], s.é. [NTE], s.d. [1995].**

Le Nouveau Théâtre Expérimental (NTE) a choisi de souligner le quinzième anniversaire de sa fondation en publiant, en neuf cahiers distincts réunis dans un boîtier, la chronique de ses productions et du travail théâtral de ses équipes de créateurs-concepteurs. L'ensemble est de grand format (21cm x 28cm) et de belle présentation. Le choix des papiers, des couleurs, des photos et des illustrations a été fait avec attention, et on peut dire qu'il y a là un travail original d'édition. Les textes sont descriptifs et explicatifs; ils portent aussi la couleur de leur(s) auteur(s) et laissent entendre le son de leur voix. Les dispositions visuelles sont variées mais vont toujours dans le sens des propos et contenus.

Chacun des cahiers porte un titre et correspond à une période de travail bien identifiée, ce qui permet à la lectrice de choisir sa façon de les aborder. Ou bien elle tracera sa propre route de reconnaissance au gré de sa curiosité, ou bien elle suivra chronologiquement l'évolution de cette compagnie si particulière dans le paysage théâtral montréalais. Les textes sont signés par des critiques, des créateurs, des spectateurs à partir de leur participation aux événements ou de leurs affinités avec certains spectacles. Chaque événement a son «CQFS» («ce qu'il faut savoir»), c'est-à-dire une fiche d'identification où figurent les noms des concepteurs, des acteurs, du producteur, ainsi que les dates et lieux de représentation.

Le premier Cahier: *Archéologie* - juillet 1975 / janvier 1979 (12 p.) fait état de l'émergence du désir d'un théâtre différent chez des créateurs qui se rassemblent dans une itinérance de l'exploration, aventure qui se heurte, dès le départ, à un autre désir: celui d'un théâtre féministe. Pol Pelletier se détache très tôt du noyau de fondation qui réunissait, entre autres inventeurs de nouvelles formes théâtrales, Jean-Pierre Ronfard et Robert Gravel, pour fonder le Théâtre Expérimental des Femmes. Le Théâtre Expérimental de Montréal, devenu le Nouveau Théâtre Expérimental, quitte la Maison Beaujeu, ce lieu des premières créations, avec l'intention de se reloger ailleurs, dans un Espace Libre.

La seconde période — décembre 1979 / août 1980 —, celle du SDF (Sans domicile fixe), constitue la matière du deuxième cahier (12 p.). Les concepteurs y racontent la

Ligue Nationale d'Improvisation et les spectacles créés par Robert Claing, Robert Gravel, Anne-Marie Provencher et Jean-Pierre Ronfard, ces membres du NTE qui resteront fidèles si longtemps. Les dessins et les photos laissent entrevoir quelles seront les orientations esthétiques du NTE et ses choix fondamentaux.

Le Cahier III: *Roi Boiteux* - juilllet 1981 / juillet 1982 (12 p.) surprend par son humilité. Comme si le spectacle magistral qu'a été *Vie et mort du Roi Boiteux*, pour lequel tant d'analystes ont proposé des études, appartenait déjà à l'histoire et non plus à ses créateurs et interprètes. Les concepteurs y ont inséré la description d'une «méthode de répétition» originale et ils laissent comprendre ainsi que s'élabore graduellement une approche du théâtre en tant qu'art spécifique d'abord défini par le jeu des acteurs et par l'écriture scénique elle-même.

Et après? — novembre 1982 / juillet 1984 — demande le quatrième cahier (16 p.)? C'est l'entrée à Espace Libre, rue Fullum, avec Carbone 14 et Omnibus, là où le travail théâtral va se continuer dans un sens qui s'apparente à la création collective. Le NTE poursuit sa quête de structures différentes de création à partir des contraintes du fonctionnement en «production autogérée». Le noyau des créateurs s'adjoint des comédiens venus d'ailleurs que l'aventure et le risque de l'expérimental attirent. On sent, à lire les textes et à voir les photos, que le NTE chemine sur des routes inhabituelles qu'il ouvre au fur et à mesure de ses explorations, et que les formes théâtrales tout autant que les dramatisations naissent d'un travail toujours renouvelé et exaltant.

Les *Essais en tous genres* - mars 1985 / décembre 1986 (Cahier V, 16 p.) disent assez éloquemment les éclats de la quête théâtrale: incursion divertissante chez Euripide, écoute des humeurs contemporaines, collaborations avec des créateurs aux options diverses, renouvellement des formes, multiplication des espaces, intensification du temps et des durées de représentation, spectacle solo devant spectateur unique jusqu'en haut de la tour de l'ancienne caserne des pompiers, spectacle où les objets, seuls en scène, parlent. Tout est matière à essai. Le NTE accueille et provoque tous les imaginaires.

Et puis, c'est l'ouverture de la compagnie aux inspirations qui viennent d'ailleurs (géographiquement), aux mythologies ancienne et contemporaine, aux cultures autres, à la féminitude, aux styles et aux genres divers. La curiosité de ses membres semble sans bornes et le Cahier VI: *Écritures* - janvier 1987 / mars 1988 (12 p.) en rend compte, tout en montrant comment le sentiment intime trouve aussi sa place au cœur même de ce que

la parole théâtrale divulgue publiquement. C'est le moment des *Mouvements centripètes et -fuges* (Cahier VII: - janvier 1989 / octobre 1990, 16 p.), celui des départs et des arrivées. Les équipes partent à la découverte du monde et de l'apocalypse, de la tragédie et des classiques, de l'écriture et de sa désacralisation. Et puis, elles abordent la voix, ce souffle essentiel, cette modulation chantante, cette expression primordiale.

Les deux derniers cahiers racontent ces productions du NTE qui sont comme des hommages: hommages aux premiers habitants de la terre, au théâtre et à la musique, à l'amitié et à l'énergie créatrice, aux rapports humains créateurs. Il s'agit de *Jeux tragiques et nuits conviviales* - mars 1991 / décembre 1992 (Cahier VIII, 24 p.) et de *L'Air du large* - janvier 1993 / novembre 1994 (Cahier IX, 12 p.). Si le mot «bonheur» revient souvent dans ces textes, c'est sans doute parce que la liberté créatrice est fondatrice d'un bien-être qui n'a rien à voir avec la matérialité des choses et tout à faire avec l'invention et les renaissances multiples.

Trois personnes, véritables personnages de l'histoire du théâtre au Québec, traversent ces cahiers de façon remarquable. Anne-Marie Provencher dont la présence discrète est constante; Robert Gravel et Jean-Pierre Ronfard qui sont comme les deux pôles opposés en même temps que les deux complices inséparables de cette aventure théâtrale et humaine unique. Ces cahiers ne cachent pas les contraintes et les heurts que quinze ans de vie partagée provoquent immanquablement, mais ils disent surtout que le théâtre est un art éminemment baroque, d'abord et avant tout ancré dans la vie et soumis à ses aléas, mais surtout libérateur d'énergie. À l'image de ses fondateurs (et j'inclus ici Pol Pelletier), le NTE demeure comme l'incarnation même du risque et de l'invention, du plaisir et du désir, de l'énergie créatrice en travail. Et cette fort belle publication donne le goût de ce genre d'aventure théâtrale.

Si le projet des concepteurs de cette publication en neuf cahiers était de proposer la chronique d'une compagnie de théâtre expérimental à partir de sa propre dynamique interne et de faire sentir le mouvement créateur dans ses parcours variés, on peut dire que la réussite est fort belle. L'histoire est racontée à plusieurs voix — a cappella en quelque sorte — et toutes ont droit de cité. Discordances, confrontations, inquiétudes, rencontres, complicités... Il y a là une compagnie de théâtre en marche, qui traverse des époques tout en définissant son esthétique théâtrale à partir de son travail même. La réflexion théorique, ici, est générée par la création théâtrale.

D'autres viendront sûrement qui, à partir de ces chroniques particulières, mettront en perspective les pratiques théâtrales québécoises de cette fin de siècle.

Département de théâtre,
Université du Québec à Montréal

Hélène Beauchamp

* * *

***Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec 1976-1980*, sous la direction de Gilles Dorion. Montréal, Fides, [1994], t. VI, LIV-1087 p.**

«Le monument est terminé...». Cette affirmation péremptoire, qui a servi de titre à l'article de François Gallays dans le numéro de l'été 1988 de *Lettres québécoises*, ne conserve aujourd'hui de sa valeur prédicative que ses points de suspension! Grâce en effet à l'esprit d'initiative de Gilles Dorion et de ses collaborateurs, dont Aurélien Boivin, Roger Chamberland et Gilles Girard, le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec* compte maintenant un sixième tome couvrant la période 1976-1980.

La nouvelle équipe a conservé la structure générale, les objectifs et le mode de sélection des entrées avec lesquels les utilisateurs des tomes précédents sont familiers. Ainsi retrouve-t-on une introduction générale, les remerciements d'usage, un avertissement, une notice d'emploi, une liste des signes conventionnels et des abréviations, un énoncé des normes bibliographiques ainsi qu'une chronologie comparative des événements littéraires survenus, au cours de la période, dans le monde, aux États-Unis, au Canada et au Québec.

Les articles, au nombre de 782, portent sur plus de 1000 ouvrages. Chacun d'eux est suivi d'une notice bibliographique toujours très précieuse pour connaître les éditions de l'œuvre ainsi que les principales études à consulter sur l'auteur et sur l'œuvre. Viennent ensuite la bibliographie générale qui intègre les œuvres littéraires publiées au cours de la période 1976-1980, les instruments de travail et ouvrages généraux de référence, et les études à consulter. Enfin, l'ensemble est complété par une liste des périodiques dépouillés, la liste des collaborateurs et des collaboratrices et un index onomastique. L'absence d'une table des illustrations se justifie par le fait que celles-ci sont constituées essentiellement de photos d'auteurs ou de pages-titres accompagnant plusieurs des articles.

Le renouvellement de l'équipe se remarque toutefois à quelques changements, tous heureux. Ainsi la somptuosité de la couverture marque une rupture avec l'austérité traditionnelle des livres dits savants. La *Sarabanda* de Pierre Lafleur, qui anime le plat supérieur et le dos, évoque l'effervescence de ces années pré-référendaires. Cette boîte qui éclate et qui danse, habitée par le mystère de l'Ombre, offre une image particulièrement signifiante de la pratique théâtrale alors privilégiée. Les présupposés idéologiques de cette pratique rendent par ailleurs à la fois délicate et difficile l'insertion de l'activité théâtrale dans un dictionnaire des œuvres «littéraires». Les auteurs étaient bien conscients de ce défi: «[...] le théâtre déborde largement du cadre du monde de l'édition qui ne retient qu'une vingtaine de pièces en moyenne par année, alors [... qu'] on a pu estimer à plus de 300 les spectacles théâtraux présentés annuellement» (p. XXVII).

Dans le millier d'ouvrages analysés, nous retrouvons précisément 104 pièces publiées, dont 31 écrites par des femmes. Ces proportions ne rendent vraiment compte ni de l'importance du théâtre entre 1975 et 1981, ni de la présence de plus en plus active des femmes en ce domaine. L'introduction, centrée essentiellement sur les spécificités de chacun des genres, comble en partie cette lacune. Mais les auteurs ont voulu aller plus loin, acceptant alors un certain débordement des limites tracées par leurs critères d'inclusion ou d'exclusion. Ils ont eu l'intelligence de commander des articles sur les courants ou événements majeurs de la période.

L'article sur la «création collective», de Johanne Champigny, débute par une définition du phénomène. L'auteure précise ensuite le contexte social et politique où est née cette pratique théâtrale. Elle peut alors cerner, dans une perspective diachronique et synchronique, les principes esthétiques et les procédés scéniques propres à ce type de théâtre. Une abondante bibliographie complète cette synthèse menée de main sûre. Avec le «théâtre d'été», Alain-Michel Rocheleau semble par contre s'être buté à une absence quasi totale de recherches publiées sur le sujet. Il n'en réussit pas moins à présenter un ensemble de données factuelles, soit essentiellement le nombre des productions et les types de pièces offertes au public. Ici encore, la bibliographie impressionne. Marie-Christine Lesage, qui signe l'article sur le «théâtre d'improvisation», commence par un bref exposé sur la technique de cette discipline, la situant par rapport à la création collective. Le plus grande partie de son texte est cependant consacrée à une présentation de l'approche particulière à certains groupes, avec insistance sur la Ligue Nationale d'Improvisation. Enfin le «théâtre expérimental» fait l'objet d'une synthèse rédigée par Bernard Andrès: genèse historique, principaux groupes, productions significatives

identifiées au phénomène, caractéristiques et lignes de force de ces expériences, bibliographie.

La seule lecture de ces importantes bibliographies nous permet d'entrevoir le dynamisme de la vie théâtrale de la période. Ainsi en est-il avec *Broue*, pièce non publiée que le dictionnaire ne pouvait évidemment pas ignorer. Chantal Hébert retrace le cheminement de «l'odyssée» et précise la fonction des principaux personnages, sans négliger cet élément essentiel qu'est l'interprétation des trois acteurs. Suit une analyse du comique comme partie liée avec le «corps grotesque», symbole du corps historico-social et théâtre des conflits sociaux. *Broue* devient dès lors un phénomène anthropologique, dans une société en quête d'identité. Selon Adrien Gruslin dans son article sur *Jeu*, ce genre de phénomènes, «débordements» qui deviennent sources de débats, trouvent précisément dans ces *Cahiers de théâtre* un lieu de «questionnement riche et soutenu».

Ces entrées manifestent donc, chez les auteurs du *DOLQ*, une volonté évidente de ne pas réduire le théâtre aux seuls textes publiés, à une époque où «le texte perd son statut obligé et automatique de point de départ dans la genèse de l'acte théâtral et de lieu d'investissement du sens» (p. XXIX-XXX). Nous y retrouvons même un article de Lucie Roy sur les liens entre *Cinéma québécois et littérature (1976-1980)*, en dépit de toutes les réserves que peut imposer un tel rapprochement. En présence de cette ouverture sur des formes d'écriture autres que strictement littéraires, il est navrant de constater que le théâtre télévisuel a encore été évacué du tour d'horizon des différents modes d'écriture dramatique. Seuls quelques textes publiés lui ont permis de mériter une place parmi les auteurs de vrai théâtre!

Mais ne terminons pas sur une note amère. Car par la beauté de sa couverture, la valeur des articles, la clarté de la présentation et la qualité de l'édition, le tome VI du *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, conçu dans la tradition des tomes précédents et bénéficiant de l'énergie d'une équipe renouvelée, constitue sans contredit un ouvrage de référence indispensable, un outil de travail agréable à manipuler et un objet de convoitise pour les bibliophiles. C'est une pierre vivante intégrée à un «monument» qui, par sa nature même, est condamné à n'être jamais terminé.

Département de français
Université du Québec à Trois-Rivières

Raymond Pagé

* * *

***Tangence*, n° 46: «Un théâtre de passage», décembre 1994.**

Tangence est une revue québécoise. Elle s'intéresse pour la première fois au théâtre et, fait étonnant, non pas au théâtre comme objet littéraire mais plutôt comme réalité spectaculaire. C'est à Irène Roy qu'on a confié la préparation de ce numéro. Celle-ci appartient à une équipe de recherches de l'Université Laval qui se penche, depuis plusieurs années déjà, sur les nouvelles pratiques théâtrales québécoises nées autour des années quatre-vingt. Ces travaux partent généralement d'une même constatation, devenue peut-être un peu abusivement un postulat: l'abandon à ce moment-là du réalisme mimétique, surtout fondé sur le texte, pour ce qu'on pourrait appeler l'analogisme visuel.

C'est donc dans cette perspective que se situe ce numéro qui, pour l'essentiel, questionne l'image théâtrale. Mais il faut tout de suite dire qu'il ne s'agit pas de la publication des travaux d'une équipe. C'est même là, à mes yeux, un de ses principaux mérites. Certains pourront regretter la pureté et la dureté monographiques dont rêvent souvent les préparateurs de dossiers thématiques. Cette unité a évidemment ses mérites et souvent, d'un strict point de vue scientifique, elle satisfera davantage le lecteur savant. Les observations seront mieux étayées, les concepts opératoires, les démonstrations et les conclusions plus sûres. Et surtout, de façon systématique, plusieurs aspects de la question seront traités en complémentarité.

Rien de cela ici. Les collaborateurs proviennent d'horizons très différents: Nicola Savarese est professeur d'histoire du théâtre à Lecce et «compagnon de route» de l'Odin Teatret depuis plus de vingt ans. Dominique Lafon enseigne à Ottawa et s'intéresse d'abord à la dramaturgie. Georges Schlocker est critique à Francfort, André Jean dramaturge à Québec, Jean-Marc Larrue historien du théâtre québécois s'intéressant de façon particulière à la première partie du XX^{e} siècle, Marie-Christine Lesage étudiante au doctorat (études théâtrales) et Louis Francœur sémioticien peircien! Si ce qu'on appelle l'«écriture scénique» — en opposition à l'«écriture dramatique» — est au centre des préoccupations de chacun, l'approche, les objets d'analyse, le ton sont très différents. On a donc affaire à un vrai numéro de revue, avec tout ce que cela suppose pour moi de libre circulation de pensée, et surtout d'incitation à la réflexion. Tout n'est pas également intéressant dans ce numéro, ni également clair, ou neuf, ou fondé. Les révélations y sont rares, mais les discussions nombreuses. Plusieurs contributions ne craignent pas d'emprunter un ton critique, voire polémique. Bref, avec ses faiblesses,

ce numéro donne en quelque sorte prise au lecteur, ce que n'autorise pas toujours la scientificité bétonnée et ce qui n'est pas, de temps en temps, trop malsain.

Le premier article, celui de Jean-Marc Larrue, est à ce propos exemplaire («L'image dans tous ses états»). Peu de ses affirmations résisteraient à un examen critique: qu'il s'agisse du discrédit total dont serait encore l'objet tout le travail des scénographes québécois de la modernité (Prévost, Rinfret, Pelletier, Pellan), ou encore de cette «primauté du non figuratif» qu'aurait imposée la modernité théâtrale en Europe au début du siècle, ou bien des avatars de la postmodernité québécoise, oscillant entre «d'invraisemblables bric-à-brac visuels» (de qui?) et les «spectacles de plus en plus achevés» de nos «nouveaux scénographes».

Le lecteur aimerait savoir, par exemple, qui sont les responsables de cette «condamnation qui dépasse l'entendement» du travail des décorateurs québécois de la prémodernité et de la modernité. D'où proviennent ces accusations sur lesquelles Larrue fonde sa thèse principale? Il ne fournit malheureusement pas un nom, pas une référence, ramenant cela plutôt à un préjugé du «milieu», si j'ai bien compris. Il faudrait par exemple aller voir du côté de la critique de l'époque qui, me semble-t-il, ne serait pas si hostile qu'on pourrait le penser.

La lecture que fait l'auteur de près d'un siècle de scénographie québécoise, à partir des concepts de modernité et de postmodernité — pas si simples ni si opéraoires que cela! —, est donc forcément rapide, un peu trop péremptoire par moments. Mais il y a là des idées, un point de vue, des avancées qui provoquent le lecteur et donnent envie d'y aller voir de plus près.

Dominique Lafon provoque le même effet. Il y a au centre de son article une question passionnante, pour laquelle elle propose une réponse dont la dimension polémique, ou en tout cas fortement critique, a quelque chose de réjouissant. La question, c'est la vieille question du sens, de sa production et de ses effets, posée au théâtre tel que le pratiquent des créateurs comme Ariane Mnouchkine, Robert Lepage et Gilles Maheu. Intitulé «De la référence au reflet: la sémiosis du vraisemblable dans le théâtre de recherche», l'article a recours, pour aborder cette question, à des concepts empruntés à la sémiotique. Cet aspect exigerait un examen attentif: la manipulation des concepts ne me semble ici ni toujours sûre ni toujours éclairante. Mais peut-être fallait-il

passer par eux pour se demander avec l'auteur si le théâtre de recherche tel qu'illustré ici ne saurait avoir d'autres référents que lui-même.

Dans le cas du Théâtre du Soleil, par exemple, Dominique Lafon pense que «ce qu'exaltent *les Atrides*, c'est la geste du Théâtre du Soleil» (p. 25). On ne serait plus en présence, ici, de la réalisation convaincante d'un projet dramaturgique, comme c'était le cas pour les Shakespeare, mais plutôt en face d'une auto-célébration. Coupure du passage du sens, mais surtout réduction à un référent infiniment plus pauvre, dévoyé en quelque sorte, du processus de sémantisation que devrait accomplir tout projet semblable qui part de «grands textes». Il en irait de même pour un spectacle comme *les Aiguilles et l'opium* de Lepage ou *le Café des aveugles* de Maheu: là ce qui se désignerait avec le plus d'évidence au spectateur, c'est ce que Mallarmé appelait le «tour», le numéro. C'est d'ailleurs, dit Lafon, ce qu'on applaudit. Plus de «mimétique» mais du «mimique», plus de «vraisemblable», mais du «véridique», conclut-elle (p. 27-28).

On pensera peut-être que c'est abusif. On pourra trouver que le travail considérable accompli sur le texte tragique grec par Mnouchkine (travail accompli *aussi* par la représentation elle-même) est ici trop rapidement écarté. Ou bien que la part considérable du *poétique* dans la production du sens de l'œuvre artistique est négligée. Le rapport d'une œuvre au monde n'a évidemment pas à être régi d'abord ou seulement par la cohérence ou la transparence. Il doit être perturbé par l'effraction formelle qui institue ainsi un autre mode de signifier (ce que Eco appellerait l'idiolecte de l'œuvre). Dominique Lafon sait parfaitement cela. Elle n'en tient peut-être pas assez compte ici. Il n'en reste pas moins que ce qu'elle pointe de façon forte me semble une dimension essentielle de la pratique du théâtre de ces années et que ses propos ont entre autres mérites celui de résonner comme un avertissement nécessaire. L'idolâtrie des nouvelles images n'épargne personne, pas même le spectateur savant!

Même échec, du point de vue de la critique dramatique cette fois, dans l'article de Georges Schlocker, «La dépouille d'un rêve», où sont posées clairement, côte à côte, la grandeur et la limite de l'image scénique. Elle peut «traquer l'invisible derrière le visible, dévoiler le tragique de l'Histoire», comme chez Tanguy (Théâtre du Radeau), de qui on a pu voir, lors du dernier Festival des Amériques à Montréal, l'admirable *Choral*, ou encore bien sûr chez Kantor. Mais elle peut aussi «tout simplement révéler la non-pensée» (p. 37). Elle n'est plus alors qu'effets de mode, «artisanat artistique appliqué avec grande classe» (p. 38), prouesse et non plus révélation. Ce sont des choses que

depuis Salienave (*Les Épreuves de l'art*) on a l'habitude d'entendre. Il est quand même bon que dans un numéro comme celui-ci elles soient répétées. D'autant que l'expérience de Schlocker permet qu'elles soient fondées sur des manifestations européennes récentes: les derniers spectacles de Znorko, la mise en scène à la Schaubühne de Berlin du dernier Peter Handke par Luc Bondy ou les *Enfonçures* de Didier-Georges Gabily.

Comment exprimer, par ailleurs, mon désarroi de lecteur face à l'article de Louis Francœur? Cette sorte de prolifération théorique, où les concepts s'engendrent infatigablement les uns les autres, de plus en plus ténus alors que l'auteur ne cesse d'affirmer leur caractère efficace, me laisse sans moyen. Il y a, me semble-t-il, une distance infinie entre le réel spectaculaire et l'expérience (émotive, esthétique, sémiotique...) que j'en ai et cette construction philosophico-psychologique dont, à l'évidence, l'auteur lui-même est embarrassé lorsqu'il s'agit de la rendre opératoire. La tentative de démonstration à partir de la *Trilogie des dragons* de Lepage est, de ce point de vue, fort éclairante. La montagne accouche de plates évidences. Je ne vois pas de quel point de vue les postulats de Louis Francœur pourraient être vérifiables ou même discutables (à quels savoirs, à quelles sciences humaines une telle sémiotique post-peircienne peut-elle se rapporter?). Je ne suis qu'effrayé, réellement, par l'ambition universalisante de cette pensée et son impuissance à tout simplement faire un peu mieux voir le théâtre.

Les articles de Nicola Savarese («Trente années de Kaosmos: sept arguments sur l'Odin Teatret») et d'André Jean («Texte ou prétexte»), à l'inverse, prennent les choses de l'intérieur: Savarese à partir de sa longue fréquentation de l'Odin Teatret d'Eugenio Barba, et Jean depuis son expérience d'auteur dramatique. L'article de Savarese, ses premières pages surtout où il essaie, avec le plus de justesse possible — avec un grand bonheur en réalité —, de décrire ce qu'il aime au théâtre et d'abord chez l'acteur, fournit à ce numéro ce regard que peut seul donner un long compagnonnage avec la pratique théâtrale, toujours associé à la réflexion. Les observations de Jean, malgré leur justesse, vont moins loin. Mais elles rappellent aussi, comme en écho des articles de Lafon et de Schlocker, que l'écriture scénique a ses limites et ses dangers, et que l'apport de l'écrivain ne saurait se ramener à fournir explications et commentaires aux images fortes conçues par le metteur en scène!

Le dernier article, celui de Marie-Christine Lesage, est le seul à prendre une œuvre précise comme objet d'analyse. Il s'agit ici de la pièce de Normand Canac-Marquis, *Le*

Syndrome de Cézanne, dans laquelle l'auteur veut voir une illustration de la rencontre qu'il y aurait aujourd'hui entre les modes de création du texte et de la scène. Tous les deux, par exemple, emprunteraient un langage analogique. La démonstration est très bien menée, la méthodologie impeccable, l'ensemble convaincant. Un peu trop, est-on tenté de dire. On souhaiterait entendre une voix derrière ce travail impeccable, trouver la même rigueur avec en plus un regard. Et on se prend aussi à souhaiter qu'on secoue enfin un peu ce «topos» qui veut qu'en 1980 on ait eu notre révolution théâtrale (fini le social, vive le formel!). Ce qui est globalement juste finit par être paralysant lorsqu'on y a recours sans examen. Toute périodisation, aussi nécessaire soit-elle, est fausse aussi par certains de ses aspects. Il n'est pas mal de se le rappeler parfois.

On le voit, ce numéro de *Tangence* est d'une bienheureuse impudence. Il n'hésite pas à secouer les *a priori* à propos de l'image scénique, à donner la parole à ses critiques, à regarder ailleurs dans le monde, à multiplier les horizons théoriques et à prendre ainsi des risques. Il fait réfléchir, agace, réjouit. La vie du théâtre, qui ne se résume pas à sa pratique souveraine, a besoin de semblables espaces, encore trop rares.

Département de théâtre
Université du Québec à Chicoutimi

Rodrigue Villeneuve

* * *

BOILEAU, Chantal, *Les Formes du tragique*, essai, suivi de *La Mort de Blanche*, théâtre, VLB éditeur, 1994, 191 p.

La composition tripartite de cet ouvrage laisse le lecteur perplexe. S'agit-il pour l'auteure de se faire connaître comme historienne du théâtre, comme dramaturge ou comme critique dramaturgique? La première partie présente en effet un panorama de l'évolution du tragique de la Grèce antique à nos jours; la deuxième est constituée par un drame en 26 tableaux intitulé *La Mort de blanche*; la troisième tente une périlleuse synthèse analysant la pièce de la deuxième partie en fonction des registres génériques (tragédie, drame, mélodrame) décrits dans la première. Cette structure ne serait pas sans évoquer celle du petit classique, d'un petit classique du type «*Phèdre*, préface et notes de Racine», si elle ne renvoyait explicitement à un exercice tout aussi pédagogique, mais bien contemporain celui-là, la maîtrise en art dramatique de l'UQAM. Doit-on publier in extenso un exercice universitaire, telle est la question que soulève le livre de Chantal Boileau. Il ne s'agit pas ici d'une question de principe, inspirée par un élitisme de

mauvais aloi, mais d'un constat de lecture qui pourrait être ainsi résumé: l'exposé de l'étudiante nuit à l'écriture de la dramaturge, comme le laborieux codicille alourdit l'œuvre originale et forte qu'il prétend analyser. Il y a là une erreur éditoriale que ce compte rendu tentera d'ignorer en distinguant les deux modalités de l'ouvrage, la critique d'une part et la création d'autre part.

Intitulée bien abusivement «essai», la première partie, consacrée aux «formes et [aux] notions du tragique dans le théâtre bimoderne», se résume en fait à une dissertation superficielle qui régurgite avec application les connaissances acquises dans un cours ou dans des livres. Cette cavalcade effrénée qui, en une quarantaine de pages, règle le sort de la tragédie grecque, de la tragédie élisabéthaine, de la tragédie classique, du drame et du mélodrame, se nourrit au mieux de la paraphrase des ouvrages canoniques sur la question (Domenach, Steiner, Kott, DoubrovskiSzondi, Sarrazac...), au pire des clichés hérités de la nuit des temps du collège classique: «Corneille peint les hommes tels qu'ils devraient être alors que Racine, soucieux de vraisemblance, choisit de les peindre tels qu'ils sont». On ne peut s'empêcher de sourire à l'énoncé de tels fleurons sortis tout droit de la rubrique-à-brac de nos petits classiques. Décidément y aurait-il dans cet «essai» une volonté de «vulgarisation», volonté que semble affirmer, avec une courageuse modestie, la présentation de quatrième de couverture qui célèbre le «langage accessible» de l'ouvrage, «loin du charabia auquel on nous a souvent habitués»? Si tel est le propos, il me paraît utile de signaler à l'auteure qu'il ne faut pas confondre vulgarisation et facilité, truisme, formules toutes faites, généralisations naïves et analyses; qu'elle relise à ce titre certaines de ses phrases de conclusion:

> Nous sommes bien mal à l'aise dans ce monde qui se cherche. Certains penseurs prédisent un retour à l'humanisme, d'autres un aboutissement à l'holisme. [...] Mais une fois cette confiance retrouvée, peut-être alors la tragédie pourra-t-elle remonter sur scène et accomplir à nouveau le miracle de ressusciter le monde mythique qui repose dans la matrice de l'humanité et nous aider à retracer notre filiation avec la cosmogonie.

Le lecteur, découragé par ce texte «accessible», n'entreprend pas sans quelque appréhension la lecture de la pièce, tremblant qu'elle ne soit la mise en pratique de ces analyses. Or, et c'est ce qui oblige encore une fois à regretter la présentation de l'ouvrage, *La Mort de Blanche* ne s'inscrit en rien dans la ligne de pensée de l'essai qui la précède, pas plus qu'elle ne se résume aux analyses de la troisième partie que ce compte rendu préférera ignorer.

La pièce est extrêmement efficace sur le plan dramaturgique. Bien qu'elle emprunte certaines des caractéristiques structurelles en vigueur dans le théâtre québécois contemporain, le dédoublement des personnages qui en confronte différents âges (sur le mode *Albertine en cinq temps*), l'anamnèse au seuil de la mort, révélatrice d'une faute originelle (Jocelyne Trudelle: *La Déposition*), son propos demeure profondément original. C'est qu'il s'inscrit non seulement dans une polyphonie psychologiquement motivée, mais aussi dans une perspective culturelle qui transporte les personnages de la Grèce au Québec. L'exil de la fille dans un pays où les stéréotypes sexuels sont en quelque sorte légitimés par la culture, donne paradoxalement à voir la similitude de deux destins qui unissent la mère et la fille. Loin du lamento misérabiliste auquel on a trop souvent habitué le spectateur, la mater dolorosa est ici présentée comme un être révolté qui peut abandonner et même tuer la progéniture qui lui interdit de vivre autrement que dans la médiocrité d'un quotidien prévisible. La description du petit déjeuner familial est saisissante par la transformation qu'elle opère sur les gestes ordinaires devenus les accidents annonciateurs de la violence. C'est cette qualité qu'a le texte d'imprimer l'angoisse au cœur des situations les plus convenues, qui justifie la présence de trois Érinnyes dont on peut cependant regretter qu'elles demeurent de simples figurantes, chorégraphes plus que choreutes. C'est cette qualité qui prépare la péripétie tragique, de celles qui obligent le spectateur à revoir, à relire toutes les caractéristiques préalables des personnages. Faire de la fille, non plus la victime, mais la coupable est une idée force de la pièce qui fait oublier les références au topos obligé de la famille québécoise.

On ne saurait donc trop conseiller à Chantal Boileau de persévérer dans l'écriture et d'oublier le fâcheux écrin dont on l'a laissé entourer sa pièce. Qu'elle se console de cette mise en garde en se rappelant que, bien souvent, les critiques font de mauvais créateurs. La réciproque est vraie, hélas, mais elle y lira sans doute aussi la reconnaissance d'un talent qu'elle serait bien avisée de mettre en pratique...

Département de théâtre
Université d'Ottawa

Dominique Lafon

* * *

LEROY, Dominique, *Le Patrimoine théâtral européen revisité, Renaissance, Relecture, Rétrospective*, Paris, L'Harmattan, 1995, 144 p. Collaboration à la publication: Christine Rousselet.

Cet ouvrage réunit les communications et débats d'un colloque européen organisé, en novembre 1993, au Centre Culturel des Fontaines (Chantilly) par Dominique Leroy, professeur à l'Université de Picardie Jules Verne et membre du CREPPRA d'Amiens. Concepteur de ce colloque, Dominique Leroy poursuit depuis plusieurs années des recherches sur l'histoire artistique, l'économie du patrimoine culturel et les industries de la culture et de la communication, dans le cadre de l'économie culturelle européenne, avec le Groupe de recherche en Économie de la Culture qu'il dirige. Ce colloque a permis de faire participer des spécialistes européens à ses objectifs de revalorisation du patrimoine théâtral.

La publication des communications offre un éventail de points de vue sur les recherches. Elle se divise en deux parties qui correspondent plutôt au découpage des séances du colloque qu'à une organisation systématique des chapitres en fonction d'une élaboration argumentative sur le thème. Dans chaque partie, deux communications portent sur des aspects plus théoriques. Mais en réalité on pourrait considérer que trois domaines ou approches de la question construisent la logique de cette publication. En effet, on y retrouve des études à perspective historique par Elisabeth Giuliani, Jean-Marie Lhote, Jose-Maria Diez Borque, Jerzy Kœnig, des réflexions théoriques de Michel Corvin, Jean-Claude Polet, John Elsom et les témoignages des praticiens Jean-Louis Martin-Barbaz et André-Louis Perinetti. Chacune des interventions soutient les objectifs du colloque et démontre qu'aujourd'hui encore le théâtre peut et doit être revisité. Les rapports entre le corpus théâtral et l'informatique occupent la dernière partie de l'ouvrage. Gérard Cochard et Fabienne Regnault font part de leurs travaux sur les nouvelles technologies comme support à la recherche. La présentation du fonds théâtral de la Bibliothèque des Fontaines par la directrice, Jacqueline Diot, conclut cet ouvrage.

Dans son préambule, Dominique Leroy rappelle les objectifs du colloque et les exigences méthodologiques que pose la mise en valeur de l'héritage théâtral européen. Il insiste sur le fait que l'apparition des nouvelles technologies et le contexte d'une européanisation de la culture doivent interroger les gens de théâtre et les spécialistes, tant en ce qui concerne la *conservation* que *l'accès au patrimoine théâtral (prospection, sélection des banques de données, etc...)*. Il soutient que la «re-connaissance» du

patrimoine théâtral comme instrument de renouvellement, tant de la fiction, de l'imaginaire que de la mémoire collective, est vitale pour la culture européenne.

L'introduction à la première partie du colloque par Henri Bartoli (professeur émérite, Université de Paris I) fait écho à la présentation de Dominique Leroy. Il évoque les préoccupations similaires de certains dramaturges d'Europe de l'Est pour leur patrimoine et se félicite de l'intérêt que Arte porte à la diffusion télévisée des œuvres du passé. Si Henri Bartoli considère comme positif l'apport des nouvelles technologies à la diffusion des œuvres dramatiques et à leur redécouverte par le public, il constate avec inquiétude le peu de préoccupations des grands groupes de production d'enrègistrements pour la préservation de leur matériel, en musique tout particulièrement. Il est encore plus critique sur les approches scientifiques de la *culture* en économie et regrette le manque d'effort de cette discipline pour promouvoir la pluridisciplinarité dans ce domaine, qui serait garante d'une meilleure approche méthodologique et pédagogique de la culture. La courte intervention d'Henri Bartoli est lourde de sens pour les études sur le patrimoine théâtral et sa revalorisation.

La question du patrimoine, telle que la présente Michel Corvin (Université de Paris III) dans «Problématique d'un dictionnaire de théâtre», évoque la complexité du sujet et les exigences méthodologiques qui s'imposent pour répondre aux objectifs scientifiques de la démarche. Pour situer la problématique, il renvoie à son expérience d'auteur du *Dictionnaire du théâtre* et propose d'évaluer après coup les problèmes, sous formes d'objections, auxquels tout auteur de dictionnaire est confronté. Partagé entre l'exigence de l'exhaustivité de l'information et les choix nécessaires que la question du patrimoine théâtral ne peut esquiver. «Un patrimoine théâtral suppose un ensemble de valeurs issues du passé, énonce-t-il. Cela requiert donc une idée de l'Histoire qui se définirait assez bien à la fois comme conservation et perception des différences» (p. 13). La notion d'Histoire qui se définirait comme *conservation* (avec l'exigence de l'objectivité, du factuel, de l'énumératif) et comme *perception des différences* (avec les risques de l'interprétation des données, variables d'un siècle ou d'un auteur à l'autre), répond à des exigences contradictoires. Et pourtant comment le patrimoine pourrait-il se passer de cette perspective historique tout en reconnaissant cette double perspective (information incontestable et hypothèses discutables)?

Une seconde objection nous interpelle: la perspective du théâtre saisi comme spectacle éphémère: position des gens de théâtre dont il fait la critique. Son argument

s'appuie sur le fait que des rapports d'opposition/comparaison, dans la chaîne des productions de metteurs en scène, ne cessent de construire la continuité: «La filiation est patente, même si elle est souterraine» (p. 15), affirme-t-il. La question de l'exhaustivité du dictionnaire encyclopédique et la nécessité de critères de sélection est articulée sur les notions de *proche présent* et de *passé le plus lointain*, de recul, mais aussi sur des visions subjectives des spécialistes ou même du grand public qui a ses goûts, différents, qu'on ne saurait totalement ignorer. «Le patrimoine est nécessairement un ensemble de valeurs collectivement reconnues, et la détermination des limites de ce même patrimoine serait laissée au bon vouloir d'un individu cultivé», se demande-t-il, non sans quelque ironie, car on ne peut éliminer l'objection à propos de la subjectivité et de l'objectivité attendues, dans cette opération des choix patrimoniaux. Quant à l'extension du concept de «théâtral» qui inclurait le texte écrit et joué, les genres mixtes, le spectaculaire, les rituels, il est tout aussi difficile à rendre opératoire de façon absolue. Enfin Michel Corvin interroge la structure sémiotique de la communication (qui parle? d'où l'on parle?), dans les dictionnaires produits depuis le XIX^{e} siècle. Plutôt que de donner des réponses définitives, Michel Corvin oblige à cerner des paramètres et à les discuter pour arriver à construire un modèle qui permette un consensus des partenaires.

Pour illustrer son questionnement sous forme d'objections, il puise ses exemples, non pas tellement dans de récentes publications, celles de Patrice Pavis ou du *Cambridge Guide To World Theatre*, mais dans le Dictionnaire de Pougin (1885). Sa critique suggère qu'une série de paramètres historiques, esthétiques et techniques, soient retenus dans la définition de «patrimoine théâtral», sans toutefois nier qu'ils seront influencés ou modifiés par la culture, l'idéologie, la conception du théâtre des intervenants. Les choix sont multiples, difficiles mêmes, et la subjectivité ne peut en être totalement exclue: «À chacun son patrimoine!», conclut-il (p. 20). Des questions ont permis de préciser les points de vue de Michel Corvin sur l'esthétique et les origines du théâtre, la notion de théâtre et de théâtralité (Georges Jehel), puis sur l'importance du public dans la conception d'un dictionnaire encyclopédique du théâtre (Fabienne Regnault). Enfin, sur la réception du théâtre de Boulevard et sur les acquisitions inconscientes des formes théâtrales par le public (André-Louis Perinetti).

Pour ceux qui s'intéressent à l'analyse des données quantitatives, l'étude de Jean-Marie Lhote (ancien directeur de la Maison de la Culture d'Amiens), «Du théâtre et de l'imprimé», propose une approche significative pour la mise en valeur des rapports entre le théâtre et l'imprimé, révélatrice de l'expansion du théâtre. Cette recherche sur le tirage

des œuvres éditées et lues en France pendant plusieurs siècles et sur l'appropriation des formes traditionnelles du théâtre populaire par l'imprimé, lui a été suggérée par Roger Planchon qui avait monté un spectacle (1975) à partir des pièces diffusées dans la *Petite Illustration* des années 1910. Son étude établit le modèle de la diffusion des œuvres théâtrales au XIX^e^ siècle et des moyens par lesquels elles rejoignent un important public en province, qui lit du théâtre pour demeurer informé sur ce qui est joué dans les salles parisiennes. À partir des collections de pièces conservées à l'Arsenal, il lui a donc été possible d'identifier que plus de 500 pièces de théâtre ont été publiées, ce que confirme le Catalogue de Soleinne et les estimations de la Société des auteurs après 1840.

Cette recherche définit deux périodes significatives en ce qui concerne le tirage des pièces diffusées dans les revues, soit avant et après le XIX^e^ siècle. Les pièces diffusées individuellement et dans les périodiques ont un tirage stable depuis les débuts de l'imprimerie, soit de moins de 1000 exemplaires, sauf pour Corneille (1250). Curieusement, ceci vaut aussi aujourd'hui pour les éditeurs comme Actes Sud et Gallimard. Dans les collections, on retrace une hiérarchie des auteurs selon trois ordres de classement. Avec la naissance des périodiques, dont *La Petite Illustration* et *Le Magasin Théâtral*, le mode de fabrication permet un très grand tirage (7000 à 8000). Les études évaluent qu'il y avait jusqu'à 100,000 lecteurs abonnés aux deux revues *La Petite Illustration* et *L'Illustration* à la fin du XIX^e^ siècle; c'est le grand public qui s'intéresse alors au théâtre du Palais-Royal ou aux autres salles et qui se définit aussi comme public lecteur. Aujourd'hui, avec la photocopie, la distribution est différente, note Jean-Marie Lhote. Plus restreinte est l'édition, mais le public des auteurs s'élargit encore.

Quant à l'appropriation des formes traditionnelles du théâtre populaire par l'imprimé, il montre qu'elles passent d'abord par la vie de rue. Les kiosques à journaux rappelle le castelet de guignol, et les images de foire sont des jalons pour la familiarisation du public avec le théâtre imprimé. Les héros du théâtre populaire ont aussi leur rôle, depuis Pathelin, Arlequin, Jocrisse, jusqu'à Monsieur Prudhomme, Fenouillard, Lacenaire et tant d'autres, tels les héros de la bande dessinée, qui ont permis une seconde forme d'appropriation du théâtral. La claque qui s'est métamorphosée en critique d'humeur journalistique, très pratiquée aujourd'hui, a été aussi une appropriation. À quand une recherche approfondie sur cette question? Avant d'être écrite dans les journaux, la critique se faisait dans les salons. Certains commentaires ont noté qu'on ne peut comparer la critique d'aujourd'hui aux critiques des grands journalistes de théâtre qui étaient des

œuvres d'art (Gauthier, Lemarchand, Kempf). Cet exposé ouvre donc des voies à la recherche sur des aspects du théâtre, au-delà de la mise en scène.

L'étude d'Élisabeth Giuliani (conservateur à la Bibliothèque de France) relève elle aussi de l'analyse quantitative. C'est par une analyse des conditions économiques, dans lesquelles des œuvres du patrimoine sont nées et ont été représentées à leur origine, que se construit sa problématique: comme exemple la *Querelle des bouffons, 1750-1760*. Quel a été l'impact social de ce spectacle lyrique, quelle identification du public peut-on faire, par l'étude des contributions financières des publics au théâtre? Deux questions auxquelles l'auteure répond, dans «Analyse quantitative historique des publics: quels enseignements?». Giuliani répertorie donc les configurations d'un public. Une étude des recettes, de l'organisation des salles, des types de places et de leur prix, sont autant de paramètres étudiés pour arriver à cerner la question du public; et grâce à la conservation du patrimoine à la BF, cette recherche a été possible. Cependant l'auteure conclut en étant consciente des limites des données: «On n'a une connaissance assurée que de la fraction 'libérale' du public bourgeois. Les gens du monde et les gens à talents n'étaient pas les seuls spectateurs (ni même peut-être les plus nombreux), mais c'est à eux que s'adresse le spectacle, ce sont eux qui le font et le critiquent» (p. 51). Cette étude peut servir de modèle pour d'autres investigations sur les publics du théâtre.

C'est dans la communication du professeur Jose Maria Diez Borque (Université Complutense de Madrid) qu'est démontré l'intérêt d'une revisite du patrimoine théâtral, comme spectacle. Le titre de son exposé est significatif: «Le Théâtre espagnol revisité par le Festival d'Almagro et par la Compagnie nationale de théâtre classique». Évoquant l'exemple du second Siècle d'Or espagnol, le XVII[e] siècle, Jose Maria Diez Borque rappelle que l'éclosion de ce théâtre s'est accompagnée du développement des mécanismes de production théâtrale, de la création de lieux destinés à la représentation, de la professionnalisation des gens de théâtre, d'une importante organisation économique, de la réglementation et de la censure. La restauration du théâtre d'Almagro et son Festival semblent jouer aujourd'hui un rôle analogue dans la promotion du théâtre classique espagnol. Cette revisite du patrimoine classique espagnol par le Festival d'Almagro et les productions de la Compagnie nationale de théâtre classique, favorisent le renouveau exceptionnel du théâtre classique espagnol et depuis quelques années du théâtre international.

Soulignant l'apport des recherches universitaires pour «dépoussiérer» les classiques et la longue liste des auteurs joués au Festival, le professeur Borque explique que, dans ces expériences, le travail de la mise en scène est primordial pour établir le contact avec le public. Les points de vue «réaliste» et «archéologique» y sont cependant rarement retenus, on y préfère les scénographies modernes ou avant-gardistes. Cette revisite des œuvres du passé, leur interprétation et les choix esthétiques obligent donc les metteurs en scène à de perpétuels questionnements sur les décors, costumes, jeux et l'art de dire les vers. Selon le professeur Borque, parmi les manifestations qui sont des revisites du théâtre, le succès de «La Fiesta barroca», en juillet 1992, devient l'expérience-type, coûteuse mais exceptionnelle, qui a permis de faire revivre et de revisiter le passé en portant le théâtre dans la rue, à la façon de l'époque. Les bandes vidéos qu'on a tournées en demeurent la mémoire vivante pour l'avenir, affirme le professeur Borque. Ce sont des réalisations espagnoles qui s'inscrivent bien dans les objectifs du colloque et les préoccupations des participants.

Jean-Louis Martin-Barbaz, metteur en scène, présente le point de vue de son expérience professionnelle dans «Revisite du théâtre français par un metteur en scène». Il rappelle le cheminement de son intérêt pour les pièces oubliées du patrimoine théâtral, pièces difficiles d'accès parce qu'elles ne sont pas accessibles sur le marché du livre et se trouvent le plus souvent à l'Arsenal. Malgré les difficultés du travail sur des œuvres oubliées, il s'est pris au jeu de la mise en scène du mélodrame *Les Deux orphelines*, au début de sa carrière, dont il a fait un succès avec ses élèves. Il relate les étapes de ses tentatives diverses sur cette voie, depuis son insuccès auprès des critiques, passant par la reprise de la mise en scène de son premier mélodrame et d'autres pièces (*Les Faux Bonshommes*) dans un grand théâtre, qui vont lui révéler l'intérêt du public pour ce genre. Son aventure de metteur en scène prendra sa mesure avec l'idée de raconter la Révolution française, à travers son théâtre. Jean-Louis Martin-Barbaz évoque donc rapidement l'histoire de chaque représentation qu'il a montée, et conclut à l'importance d'institutionnaliser cette pratique de la mise en scène du patrimoine théâtral. C'est dans l'École de théâtre qu'il vient de créer à Asnières, qu'il met en exercice ses objectifs et sa méthode de travail qui consistent à former des étudiants, avec la collaboration d'universitaires, à la découverte des textes oubliés et à la mise en scène des pièces de ce répertoire rarement joué, tel le *Phèdre* de Pradon. Un «théâtre de la curiosité», propose-t-il, remettra à jour un corpus de textes où des perles pourraient être montées pour le public. Les questions qui ont suivi l'exposé éclairent les exigences de cette école qui

s'intéresse aux œuvres du passé (du XVII[e] siècle au XIX[e]) sans négliger la modernité, inscrite dans l'écriture théâtrale, à laquelle il donne beaucoup d'importance.

La seconde partie de l'ouvrage est introduite par une intervention d'André-Louis Perinetti, secrétaire général de l'Institut international du théâtre et président de séance. Il rappelle l'importance de cet organisme créé par l'UNESCO, en 1948, pour permettre des relations entre les praticiens du théâtre à travers le monde. Si la communication de Jerzy Kœnig (directeur du Département de théâtre à la télévision polonaise) pose la question de la désaffection du public pour le théâtre en Pologne, depuis que la censure est tombée, et de ses efforts personnels et professionnels à la chaîne de télévision publique polonaise pour faire connaître le théâtre national, c'est pour mieux mettre en évidence comment dans les pays post-communistes les rapports entre politique, social, culturel et humain ne sont pas encore résolus. Évoquant certaines censures et les événements produits autour de la production théâtrale d'avant 1990, il regrette ce temps de contraintes parce qu'il favorisait davantage l'appréciation du théâtre comme contestation et affirmation d'une identité, qui ne sont plus adéquates. Un témoignage très significatif des rôles que le théâtre a assurés, mais aussi d'une transformation de la société polonaise. Qu'adviendra-t-il de ce public qui fuit et du patrimoine théâtral, dans ce contexte, se demande Jerzy Kœnig?

Très conscient du problème général de la préservation du patrimoine en Europe, Jean-Claude Polet (Université catholique de Louvain) a commencé son exposé par une critique sévère de la Communauté européenne qui ne s'est guère préoccupée de la culture, ainsi que des eurocrates qui ne voient pas les rapport entre le passé culturel de l'Europe et son avenir. «La haute culture», celle qui transmet les valeurs de la civilisation, est selon lui laissée pour compte, au profit de l'économique et du politique, et de plus en plus réduite à la clientèle captive du monde de l'enseignement. Et pourtant, souligne Jean-Claude Polet, «la 'haute culture' est le fondement de l'unanimité possible, le lieu du dialogue permanent, le moyen de la rencontre entre les nations et entre les hommes» (p. 91). L'apport de sa communication, «Le théâtre dans le patrimoine littéraire européen», est d'autant plus pertinent, qu'elle tente, à l'instar de celle de Michel Corvin, de définir les concepts qui doivent présider à la définition du «patrimoine théâtral» — dans le cadre de la Communauté européenne — en tenant compte de rapports entre le passé culturel et l'avenir de l'Europe. Trois critères d'identification sont proposés, fondés sur les principes théoriques, de son ouvrage: *Le Patrimoine littéraire européen.* Fort de l'idée que chaque période productrice de culture doit être objet d'un

nouvel «inventaire par le monde littéraire savant, en vue de proposer au grand public un redéploiement de l'horizon culturel de référence», il suggère qu'on fasse consensus pour établir ce patrimoine en faisant appel à des bibliographies, mais aussi aux spécialistes et érudits, critiques et gens de théâtre, qui doivent être partie prenante dans cette vaste consultation d'où pourront sortir des choix pertinents.

Parmi les critères sélectionnés et interrogés, on trouve: 1) Le genre littéraire durable et le haut degré d'excellence des œuvres; 2) L'appartenance à un contenu sémantique, philosophique, psychologique, sociologique et thématique qui doit avoir en partage les grands moments de la conscience et les situations paradigmatiques de la condition humaine. En d'autres mots, le second critère est «révélateur d'appartenance à une commune mesure des valeurs qu'on est fondé à définir comme références culturelles et constantes de civilisation» (p. 95); 3) L'esthétique, saisie «comme expression excellemment adéquate des valeurs de civilisation, des constantes d'identité collective ou des modèles d'humanité de la société où elle apparaît. Cette proposition considère que les mêmes configurations présentent une multitude de constellations possibles, dont la constitution d'un patrimoine devra rendre compte. Les concepts d'universalité, de continuité et de représentativité historique se croisent et se concurrencent avec celui d'actualité. Dans sa conclusion, il se fait plus critique sur l'utilisation des concepts de *passé* et de *culture* pour constituer le patrimoine théâtral vivant. Par exemple dans les éditions peu coûteuses et les diffusions d'un certain patrimoine par les industries culturelles audiovisuelles, ces concepts ne sont pas toujours utilisés de façon judicieuse.

Dans «Patrimoine et esprit de clocher», John Elsom (London City University) propose une problématique éclairante du contexte historique dans lequel le théâtre anglais s'est développé. Il met en relief les conditions qui ont favorisé son évolution comme théâtre national. «Le paradoxe, c'est que nos théâtres nationaux sont nés à une époque où l'on discréditait les valeurs de l'ordre ancien, comme la royauté, le patriarcat, la justice de classe, etc... Au lieu de mesurer les mythes des années soixante à l'aune du répertoire classique, on a essayé de subvertir les classiques pour justifier les valeurs du modernisme» (p. 108). Les notions de classicisme, de modernisme et de postmodernisme sont au cœur de l'expérience théâtrale anglaise aujourd'hui, et elles influencent les critères de choix et d'interprétation des œuvres patrimoniales: qualités formelles, mérite des personnages, humour, versus la puissance du message ou des mythes, sont confrontés aux ambivalence du sens. John Elsom explique que le «paradoxal» est aussi inscrit dans l'histoire de la représentation théâtrale de pièces, qui transforme la signification par les

jeux du langage ou de la mise en scène. Où se loge dès lors la valeur d'une pièce, message, écriture, etc.? «Comment conserver un patrimoine sans accepter aveuglément ses valeurs et sans lui infliger abusivement les nôtres? (p. 111)». Voilà la question centrale de John Elsom. Comment justifier le patrimoine national, pour aider à construire le patrimoine européen? Cette très intéressante communication pose donc comme fondement de la problématique du patrimoine théâtral les «valeurs du passé, confrontées à celles du présent», une question qui recoupe la problématique de Michel Corvin et de Jean-Claude Polet.

Les deux dernières communications, «Théâtre revisité et informatique» de Gérard Cochard (Université de Picardie Jules Verne) et «*Paris-Théâtre*: une mémoire théâtrale interactive» de Fabienne Regnault, sur le multimédia et l'informatique, font état de recherches sur les nouvelles technologies, susceptibles d'intéresser les spécialistes du patrimoine théâtral.

Dans son étude, Gérard Cochard tente de définir ce qu'est le concept de *multimédia*, en appuyant sa démonstration par des illustrations. Après avoir présenté quelques aspects historiques de la question, il explique comment on est passé du plurimédia au multimédia. Dans une deuxième étape, il propose une définition du patrimoine théâtral pour la revisite multimédiatique de ce champ de connaissance, tant pour le professeur et l'étudiant que pour le chercheur et le professionnel. Sa conclusion porte sur l'intérêt de mettre en œuvre une banque multimédiatique de données sur quelques thèmes afférents au monde du théâtre, expérience qui serait initiatrice d'un projet plus ambitieux.

Ce sont les acquis d'une recherche sur le logiciel *Paris-Théâtre* que Fabienne Regnault présente dans sa communication qui considère l'intérêt multiple de ce logiciel pédagogique, destiné à familiariser les étudiants avec le matériel documentaire spécifiquement théâtral. Ce logiciel est complexe, il permet de travailler sur les axes *temporel* et *spatial* et de comparer diverses productions au point de vue synchronique et diachronique. Plusieurs représentations d'un même texte peuvent être aussi comparées. L'axe spatial, entre autres, offre un inventaire des lieux théâtraux, la topographie théâtrale de Paris au cours des siècles et permet de se déplacer dans leur espace. Ce logiciel possède aussi une mémoire interactive de telle sorte que de nombreuses informations peuvent s'ajouter à une banque de données existante, et il permet ainsi à l'étudiant de s'impliquer dans le processus d'apprentissage. Ce logiciel offre aussi une partie «Atelier», et son programme donne accès à une vingtaine de genres dramatiques.

Fabienne Regnault termine son exposé en signalant que des questions théoriques relatives à l'historiographie théâtrale, à la périodisation et au corpus traité, ont été générées par l'expérimentation interactive du logiciel *Paris-Théâtre* et devraient trouver des solutions. Cette présentation démontre quelle fascination peut exercer ce type de logiciel pour construire un savoir et une pédagogie avec les instruments des nouvelles technologies.

Nous avons pu constater que les préoccupations de Dominique Leroy concernant le patrimoine théâtral ont trouvé un écho important dans les communications des participants européens, tant universitaires que praticiens du théâtre. Cette initiative a permis d'explorer, sous des aspects théoriques ou méthodologiques, l'objet d'investigation, *le Patrimoine théâtral européen revisité*, et de favoriser des interventions pluridisciplinaires, qui interrogent les voies de recherche susceptibles de renouveler la connaissance du théâtre européen et de promouvoir la rediffusion aujourd'hui de ce patrimoine, soit sur scène, soit dans les médias.

Département d'études littéraires,
Université du Québec à Montréal

Renée Legris

Revue des revues

1. Périodiques de langue française (1994-1995)

Revue d'histoire du théâtre: «Le théâtre français plus...». Aperçu des n^os^ 182 (avril-juin 1994), 183 (juillet-septembre 1994), 184 (octobre-décembre 1994) et 185 (janvier-mars 1995).

Cette revue trimestrielle est publiée à Paris depuis quarante-sept ans par la Société d'histoire du théâtre[1], «un petit groupe de professeurs, d'érudits, de bibliophiles, de collectionneurs et d'hommes de théâtre», qui souhaitent «mettre en commun leurs recherches» pour produire des documents inédits, qui ont, du moins espèrent-ils, un impact important sur la pratique théâtrale[2]. En dépit de sa préoccupation marquée pour la pratique, la *Revue d'histoire du théâtre* présente des textes très fouillés, de nature assez théorique.

Dans sa facture habituelle, cette revue comporte deux parties qui totalisent près d'une centaine de pages[3]. La première partie regroupe cinq ou six articles, d'environ douze à quinze pages chacun, qui traitent de différents sujets reliés à l'histoire du théâtre: études de phénomènes historiques et analyses de grandes œuvres, du théâtre français surtout. Puis la deuxième partie, intitulée «Livres et revues», présente des textes courts qui

---

[1] Les bureaux de la Société se trouvent au 98, boulevard Kellerman, 75013, Paris, C.C.P. Paris 1699-87-Z. On peut s'abonner à la revue pour un an (de janvier à décembre); coût: 380.00 FF.

[2] Selon le vœu exprimé par l'éditeur à l'intérieur de la couverture de chaque numéro.

[3] Cette description ne s'applique pas au n° 183, qui est dédié tout entier aux «Lettres de Georges Porto-Riche [dramaturge français, 1849-1930] à Perrin, Claretie, Réjane et Porel», présentées et annotées par Philippe Baron.

évaluent l'importance de parutions récentes – pièces, éditions critiques ou ouvrages théoriques – issues surtout de Genève et de Paris[4].

Si ce périodique est centré sur le théâtre français avant tout, il n'est pas sans utilité pour le lecteur québécois, car il arrive quelquefois que des articles portent sur des sujets d'intérêt international. Par exemple, dans son article, «Meyerhold et le naturalisme», Luc Boucris tente de définir le naturalisme et souligne les convergences et les divergences entre ce concept et le travail du metteur en scène russe[5]. Il y a également l'étude «De l'écrit au représenté: le texte comique», où Thérèse Malachy soutient que «[l]e texte de théâtre qui, par excellence, illustre la pluralité inévitable de lectures possibles est le texte comique»[6].

Nous avons remarqué deux autres articles qui pourraient intéresser le chercheur québécois, même s'ils portent sur des phénomènes français. D'abord, Anne Dhoquois présente une étude de «La réception théâtrale de Bertolt Brecht en France (1945-1963)»[7], qui pourrait être éclairante pour le lecteur d'ici intrigué par la récente popularité de Brecht sur les grandes scènes du Québec. L'hypothèse de Dhoquois est que «[l]es efforts concrets d'introduction de Brecht en France [...] ont été relayés [...] par un souci croissant de révolutionner le théâtre français»[8]. Bien que cette hypothèse ne semble pas s'appliquer ici, les propos de cette chercheure sont d'un intérêt certain.

Après avoir parcouru les n^{os} 182 à 185 de la *Revue d'histoire du théâtre*, nous avons trouvé que le texte le plus intéressant, vu du Québec, est celui signé par Wilfried Floeck. Le titre de l'article annonce clairement le sujet traité: «Du théâtre des metteurs en scène au théâtre des auteurs? Tendances et problèmes du théâtre français contemporain»[9]. Si la question du théâtre des metteurs en scène n'est pas nouvelle, elle n'est pas non plus sans importance pour les chercheurs de ce côté de l'Atlantique car, depuis plusieurs années déjà, nous avons vu émerger au Québec des metteurs en scène forts. En effet, Alice Ronfard, Claude Poissant, Martine Beaulne, André Brassard et d'autres enchantent

---

[4] La plupart de ces textes sont signés par Charles Mazouer. Il est à noter que la chronique «Livres et revues» a été remplacée, dans le n° 182, par un hommage à Bernard Dort, «De vive voix», par Yéhuda Moraly (187-191).

[5] N° 184, p. 295-302.

[6] N° 185, p. 67. L'article en question se trouve aux pages 63-70.

[7] N° 185, p. 39-52.

[8] N° 185, p. 41.

[9] N° 185, p. 71-86.

les «théâtrophiles» d'ici, pendant que Robert Lepage, Denis Marleau et Gilles Maheu, tout en impressionnant les Québécois, ont acquis de la réputation à l'étranger. Compte tenu de l'actualité du débat sur la primauté du metteur en scène dans le théâtre québécois, l'article de Flœck est tout à fait à propos. Son survol de l'évolution du théâtre des metteurs en scène en France et ses hypothèses quant à la fin de cette tendance pourraient aider le lecteur québécois à formuler ses propres idées sur le rôle du metteur en scène d'ici.

Centre de recherche
en littérature québécoise (CRELIQ)

Carrie Loffree

* * *

***Du théâtre (la revue)*, n° 5 (juillet 1994) et n° 6 (automne 1994).**

Dès le premier abord, il est clair que *Du théâtre (la revue)* accueille des articles écrits à partir d'horizons divers, par des penseurs de provenances théoriques et pratiques variées. Les textes publiés sont plutôt courts - ce qui est agréable - et ils livrent rapidement le sens de leur propos. L'argumentation en est habituellement serrée et efficace, les exemples bien choisis. Ces éléments contribuent à faire de *Du théâtre (la revue)* une revue d'idées, qui se lit fort bien, et dont la présentation visuelle est juste et plaisante.

Une des préoccupations constantes des articles publiés dans ces deux numéros touche à la légitimité du texte et de l'auteur au théâtre. Joël Jouanneau (n° 5) suggère qu'il faut résister au spectaculaire, maîtriser les images scéniques et surtout se centrer sur la parole. Natacha Michel (n° 5) constate qu'écrire est considéré comme un «acte incomplet» et propose, dans sa «conversation avec Alain Badiou» (n° 6) que la mise en scène soit une «complémentation» et non une «interprétation» du texte. Baptiste-Marrey, devant la mise en spectacle de *Comment va le monde, Môssieu? Il tourne, Môssieu!* constate que le texte de Billetdoux, justement, «passe le temps». L'hommage de Jean-Marie Besset à Bernard Dort souligne à quel point ce dernier restera comme l'un des premiers de sa génération à «annoncer le retour à la primauté du texte, à célébrer les voix singulières des auteurs dramatiques de cette fin de siècle». Le très beau texte inédit d'Alan Bennett, *Une femme sans importance* publié dans le numéro 6, donne raison aux défenseurs du texte et de l'auteur.

D'autres articles posent la question de la mise en scène. Celui de Jacques Lassalle (n° 5) souligne les «solitudes ordinaires» du metteur en scène et note combien ce dernier est souvent «malmené par tous les pouvoirs en place». En revanche, l'article de Dominique Bérody sur la «nouvelle vague» de metteurs en scène du théâtre Jeune Public revient sur des états de faits connus et ne renouvelle pas les idées dans le domaine. Du travail du scénographe Stéphane Brauschweig, Jean Chollet se contente de remarquer que ses décors «sobres» sont de véritables «machines à jouer», à voir «dans l'esprit du théâtre élisabéthain». Cet article n'aborde pas la scénographie de façon à nous en faire saisir de nouveaux aspects.

Le Dossier du numéro 5, signé par Laurence Bailloux et Frédéric Nauczyciel, porte sur les «Jeunes compagnies» et s'interroge sur l'avenir du théâtre. Qu'en est-il du désir de ces compagnies d'être subventionnées mais aussi des coupures de budgets, des réseaux de diffusion, des tournées et de la concurrence entre les compagnies, des relations difficiles avec l'institution théâtrale - les institutions elles-mêmes et le concept d'institution - et des formules nouvelles qui inscrivent les nouveaux créateurs «en résidence» ou comme artistes associés. Ces questions centrales sont traitées dans une perspective socio-économique. Denis Carot, pour sa part, signe le Dossier du numéro 6: «Temps médiatique, temps théâtral». Bien documenté, il nous invite à reconsidérer nos points de vue sociologiques sur l'art du théâtre à partir de l'existence des technologies nouvelles, de l'industrie de masse et de la présence constante de la médiatisation. Qu'en est-il du théâtre à l'ère du zapping?

La Chronique «Ailleurs» du numéro 5 propose, sous la signature de George Banu, un aperçu de festivals en Amérique latine («L'Amérique latine est une exaspération»), alors que dans celle du numéro 6 Franck Bauchard nous apprend que le théâtre finlandais «est indissociable du combat pour l'indépendance linguistique et culturelle» mené en Finlande. «Jouer Shakespeare, Molière ou Schiller en finnois est une manière de donner des lettres de noblesse à la langue du peuple, et de l'inscrire comme langue de culture européenne à part entière.»

Du numéro 5, je retiens les extraits éclairants tirés de la correspondance d'Antoine Vitez à Ewa Lewinson. Du numéro 6, l'article étonnant de Rezvani sur «Le sexe fondateur» (pourquoi le sexe est-il ridicule au théâtre?) et surtout l'article de Philippe Coutant: «Histoire de loges». Qui aurait jamais pensé écrire le théâtre à partir de la particularité des loges d'acteurs?

Du théâtre (la revue) a comme projet, selon Claire David (éditorial, n° 6), de proposer un «accès divers à la pensée» par l'intermédiaire de «différentes interrogations et analyses», dans différentes formes et écritures. Ce projet est bel et bien réalisé dans ces deux numéros où j'ai pu constater que la qualité d'écriture des articles et la pertinence des propos sont chaque fois doublés d'un style des plus accessible.

Département de théâtre,
Université du Québec à Montréal

Hélène Beauchamp

* * *

Cahiers de théâtre *Jeu*, n° 71, 2e trimestre 1994 (juin); n° 72, 3e trimestre 1994 (septembre); n° 73, 4e trimestre 1994 (décembre); et n° 74, 1er trimestre 1995 (mars). Montréal.

Commençons par un rapide survol des thèmes proposés. Le n° 71 de la revue nous propose une série de portraits. C'est tout d'abord une rencontre entre Solange Lévesque et Jean-Louis Millette, qui permet de rendre une fois de plus hommage à cet immense et généreux comédien. Philip Wickham a rencontré Paula de Vasconcelos qui parle des nécessités inhérentes à la mise en scène telle qu'elle la conçoit: imagination, intuition, persévérance, et incessante recherche d'équilibre entre le mouvement et le texte. Eudore Belzile répond ensuite aux questions de Michel Vaïs et montre par l'exemple que Cité n'est pas synonyme de métropole. Enfin, Elise Guilbault raconte à Solange Lévesque comment elle apprivoise ses personnages et Lorraine Côté, après avoir tracé son itinéraire, confie à Pierre Lavoie le nom de son pire ennemi.

Le n° 72 se déploie sur le terrain miné de l'interculturalisme. C'est en offrant une belle variété de points de vue que le numéro ouvre courageusement le débat et encourage ainsi la multiplication des échanges entre les cultures: table ronde avec des écrivains québécois venus d'ailleurs; article d'opinion traitant de la façon dont l'utilisation d'un simple préfixe accolé au mot «culture» peut forger des visions particulières de la relation entre les cultures; analyse des axes thématiques redondants dans la littérature théâtrale «immigrante»; visite de lieux de diffusion montréalais contribuant à provoquer des rencontres de cultures; découverte du travail de trois chorégraphes dont les créations sont exemplaires d'une recherche de métissage esthétique. Enfin, *Jeu* publie une communication de Georges Banu dans laquelle il est question d'interculturalisme à l'échelle internationale (cf. *infra*).

C'est à un retour en arrière sur les enjeux entourant la gestation du théâtre franco-ontarien et à des rencontres avec ses principaux artisans que nous convie le n° 73. Sont au cœur de la problématique les questions de légitimation de la langue et des lieux de diffusion, ainsi que celles touchant à la traduction et à la variété linguistique du public. Brigitte Haentjens, Jean-Marc Dalpé et Sylvie Dufour sont les principales personnalités interrogées. Une bibliographie du théâtre franco-ontarien termine ce dossier sur lequel *Jeu* se promet de revenir.

Le n° 74, enfin, aborde le point de vue de la mise en scène. Ou, plus exactement, traite *de* mises en scène, en choisissant trois cas: *Le Triomphe de l'amour* (Marivaux-Poissant), *Jeanne Dark* (Brecht-Pintal), et *Les Muses orphelines* (Bouchard-Brassard et Cyr). Des entretiens avec Claude Poissant et Lorraine Pintal nous permettent de comprendre les enjeux sous-jacents à leurs choix, et Dominique Lafon, dans une étude comparative, examine les effets d'une mise en scène sur la perception du texte de Michel Marc Bouchard.

Les traditionnelles chroniques, explorations, critiques et publications figurent en deuxième partie des différents numéros recensés. Nous mentionnerons en particulier une superbe rencontre entre Ariane Mnouchkine et Pol Pelletier dans les explorations du n° 71, et deux chroniques de Solange Lévesque (n° 72 et n° 74), nécessaires réflexions sur la violence dans nos vies, dans les médias et dans les arts.

De ces quatre parutions prises dans leur totalité, nous ne pouvons que constater qu'elles sont représentatives de l'hétérogénéité propre à l'acte théâtral même. Les articles de fond le disputent aux points de vue personnels, voire aux anecdotes. Mais seuls les puristes y feront objection car, avouons-le, c'est de ce passage du particulier à l'universel que se nourrit le théâtre. Il est cependant notable que le choix du thème de chaque numéro influence sensiblement la profondeur des analyses théoriques qui s'y retrouvent. Ainsi, il nous semble que le n° 71 offre à la réflexion une matière moins large que le n° 72. Les n^{os} 73 et 74, par contre, nous paraissent tissés d'approches dont la complémentarité est à même de servir les intérêts de chaque lecteur. Enfin, pour terminer ce tour d'horizon, mentionnons que le graphisme est toujours aussi épuré (le sommaire gagnerait d'ailleurs à l'être moins et à être mieux ponctué) et que l'iconographie reste bien choisie et relativement riche.

Voici maintenant où se situent, à notre sens, les points marquants de ces quatre récents rendez-vous trimestriels.

Du n° 71, nous retiendrons «l'envie toute simple et naturelle» des rédacteurs de donner la parole à ceux que, tous, nous admirons pour leur générosité et leur passion. Un numéro placé, le mot passion l'indique, sous le signe de l'émotion et de l'aveu, et fort de cette dimension infiniment humaine que le théâtre préserve avec jalousie et dont certains de ses artisans nous livrent ici quelques secrets.

Le n° 72, nous l'avons déjà dit, situe son parcours à un tout autre niveau. S'arrêter sur la véritable réalité du métissage au Québec implique nécessairement que l'on déborde du cadre strictement artistique de cette réalité. De fait, le dossier dans son entier, tout en s'interrogeant constamment sur la dimension esthétique des choses, a de forts accents de questionnements socio-politiques et nous ne pouvons qu'applaudir à une telle initiative. Elle permet en effet une mise en situation du travail théâtral dans le cadre proprement général qu'est la société qui l'accueille. À cet égard, la communication de Georges Banu publiée en fin de dossier est exemplaire de ce constant va-et-vient entre la sphère proprement artistique et le contexte socio-politique qui caractérise ce type de réflexion. C'est pourquoi nous en commentons ici les propositions.

D'une remarque à propos de l' «agression des avant-gardes [des années 60-70] contre le mot» au théâtre, Banu déduit un aveu et un désir de cette avant-garde chez qui «*la situation* l'emportait sur *les mots*» (p. 96): «celui d'une communication par-delà les frontières des langues et les limites territoriales.» (p. 95) Mais ce louable refus du nationalisme semble s'être épuisé, avant même que ne surgisse la postmodernité, et les mots ont été réhabilités en même temps que les valeurs de la scène, de sa mythologie et de sa mémoire. Le théâtre redéplaça ainsi, d'après Banu, «son centre d'intérêt de l'international vers le national.» (p. 95) En redécouvrant les mots, le théâtre a redécouvert les aires linguistiques qui leur correspondent. Alors, «dépourvu de ses certitudes extérieures, le théâtre puisa dans son intérieur, dans ses textes, dans son espace hérité, et il cessa d'être mystique pour s'affirmer comme artistique» (p. 99); il remit alors l'accent sur une référence jadis honnie: la qualité, qui est son «nouveau maître» (p. 100). De cette état de fait découle, selon Banu, une hypothèse difficilement démontrable mais néanmoins plausible: celle que, en retrouvant le goût des langues, le théâtre ait agi en précurseur du réveil des nationalismes tel que nous le voyons fleurir un peu partout sur la planète. Et c'est sur un aveu que Banu termine sa communication: celui du désir d'un

retour d'une avant-garde «dont le deuil a progressivement instauré le règne du théâtre de l'accord, théâtre paisible, trop réconcilié avec lui-même.» (p. 101) Une belle réflexion sur laquelle il serait bon de revenir...

Du n° 73, c'est l'article de Georges Bélanger qui a le plus particulièrement retenu notre attention. Non pas que les autres soient moins dignes d'intérêt, loin de là. Mais le panorama qu'il brosse de «la vie culturelle et artistique en Ontario français» est complet, bien documenté, et offre une bonne base de données à qui désire avoir une vue d'ensemble du sujet. Bélanger y esquisse un portrait de la situation de la vie culturelle des Franco-Ontariens au cours des vingt-cinq dernières années en s'appuyant sur diverses enquêtes confirmant que «parmi les arts du spectacle, le théâtre constitue la forme d'expression que l'Ontario français semble privilégier le plus» (p. 70). Ainsi, Georges Bélanger montre aux sceptiques que, malgré les innombrables difficultés rencontrées par les artistes franco-ontariens, «la vie culturelle et artistique en Ontario français est non seulement très présente et active, mais marquée par une grande vitalité et beaucoup d'effervescence» (p. 72). En résumé, cet article nous aide à comprendre clairement que la recherche d'une identité et le désir d'une affirmation de soi sont, comme le dossier entier l'illustre, à la base du travail de la majorité des artistes vivant une résistance à l'assimilation.

Enfin, pour qui s'intéresse à la mise en scène et à tous les questionnements en relation interne ou externe avec cette pratique, nous ne pouvons que conseiller de lire l'intégralité du dossier «Mises en scène» du n° 74. Les expériences et les questionnements de Claude Poissant et de Lorraine Pintal sont pour ainsi dire complémentaires. Les rédacteurs de la revue ont ici, à notre sens, réussi le tour de force de juxtaposer des points de vue (au sens individuel et théorique du terme) qui, mis bout à bout, constituent une base de réflexion apte à diriger intelligemment un discours sur les aspects théoriques et pratiques de la mise en scène. Enfin, pour boucler la boucle, ajoutons que, un peu comme dans le n° 71, les rédacteurs nous offrent ici le plaisir, rarement avoué mais toujours savouré, de pouvoir pénétrer, ne serait-ce qu'à travers le trou de la serrure, dans le secret des grands artisans du théâtre.

Département de théâtre
Université du Québec à Montréal

Katia Delay

* * *

Les voix multiples d'*Alternatives théâtrales*: Tour d'horizon des n^{os} 45 (juin 1994), 46 (juillet 1995), 47 (décembre 1994) et 48 (juin 1995).

Revue belge à grand format créée en 1979, *Alternatives théâtrales*[1] est une véritable source d'étonnement et de plaisir. Les n^{os} 45 à 48[2], comptant environ 80 pages chacun, sont remplis à ras bords de photos (environ 35 par numéro) en noir et blanc qui évoquent des grands moments du théâtre belge et français.

En jetant un coup d'œil rapide à la table des matières de chaque numéro, nous constatons que les rédacteurs d'*Alternatives théâtrales* se sont efforcés d'offrir des textes écrits par une multitude d'auteurs. En fait, parmi les noms des personnes qui ont signé les quelque 80 articles des n^{os} 45 à 48, seuls six apparaissent plus d'une fois. Nous remarquons surtout le nom de Georges Banu qui a contribué à chaque numéro, comme il le fait depuis plusieurs années d'ailleurs. Plus étonnant peut-être est le fait que la rédaction a amené théoriciens et praticiens à prendre la parole et à exprimer leurs points de vue respectifs sur les sujets traités par le périodique. Vue de ce côté-ci de l'Atlantique, cette collaboration tient de l'exploit car, au Québec, un abîme semble trop souvent séparer théoriciens et praticiens du théâtre. Dans *Alternatives théâtrales*, la voix des praticiens se fait entendre fortement et de nombreuses photos témoignent de leur travail: chacun des numéros revus ici rapporte des entrevues avec des artistes de la scène ou des articles écrits par ces derniers.

---

[1] On peut s'abonner à *Alternatives théâtrales* pour 1 600 FB par année (ou 2 650 FB pour deux ans) en communiquant avec la revue au 13, rue des Poissonniers / (Bte 15) / 1000 Bruxelles. Cette revue est en vente à un seul endroit au Canada: le Centre du livre spécialisé, situé au 1751, rue Richardson (salle 75), Montréal.

[2] Bien que nous nous limitions ici aux numéros de la dernière année d'*Alternatives théâtrales*, il pourrait être intéressant de signaler quelques numéros antérieurs qui touchent à des questions préoccupant certains chercheurs québécois. Les n^{os} 9 et 10 sont entièrement consacrés aux innovations apportées au théâtre par les Américains au cours des années 1970. Il y a également des numéros spéciaux sur la scénographie (le n° 12, où on parle, entre autres, du théâtre de l'image) et sur la mise en scène (le n° 38, où l'on reconnaît les noms de deux artistes de la scène qui ont œuvré à Montréal la saison dernière: François Tanguy, qui a monté *Choral* avec le Théâtre du Radeau dans le cadre du FTA, et François Rancillac, qui a mis en scène *Saganash* de Jean-François Caron au Théâtre d'Aujourd'hui). Et il ne faudrait surtout pas oublier le n° 26, intitulé «Canada, Québec 86: Repères».

Chaque numéro (à l'exception du 46) réserve également une place aux «Chroniques»; il s'agit de courtes réflexions sur des événements actuels de la pratique théâtrale en Belgique ou en France, différents thèmes ou concepts qui traversent la scène contemporaine dans ces deux pays, ou de brefs entretiens ou témoignages où s'expriment des praticiens. Et chaque numéro (à l'exception, encore une fois, du 46) a une section intitulée «Documents», généralement réservée aux articles qui n'entrent pas dans le cadre des dossiers constituant le point central d'*Alternatives théâtrales* et dont il sera question plus loin. Parmi ces «Documents» se trouvent des trésors tels qu'un «Entretien avec Peter Stein», réalisé par Peter von Becker (n° 45, p. 3-22), une «Rencontre avec Jerzy Grotowski» (réalisée par Franco Quadri, n° 47, p. 67-69) et une description de la fête des 30 ans de l'Odin (faite par Georges Banu, n° 47, p. 63-66), qui rappelera à certains le court vidéo fait par l'Odin et présenté dans le cadre du spectacle qui célébrait les *20 ans* de Carbone 14 et l'ouverture de l'Usine C au mois de mars 1995.

Comme nous l'avons signalé plus haut, chacun des n^{os} 45 à 48 d'*Alternatives théâtrales* présente un ou des dossiers. Le n° 45 explore «Le monologue» et regroupe quinze articles qui pourraient intéresser les chercheurs d'ici, compte tenu de l'importance du monologue dans le théâtre québécois. Il y a, entre autres, un article de Joseph Danan sur le monologue dans le théâtre de Beckett (p. 41-44), qui sera une lecture fort intéressante pour le chercheur québécois qui aura vu les Beckett montés par Denis Marleau au Théâtre de Quat'Sous l'automne dernier. Les n^{os} 46 et 48 contiennent des textes sur des productions d'Avignon, dont un entretien avec Ariane Mnouchkine (réalisé par Maria Shevtsova, p. 69-73), qui fait penser à ceux réalisés par Josette Féral et rassemblés dans ses *Rencontres avec Ariane Mnouchkine*[3]. Le n° 46 présente un dossier contenant une vingtaine d'articles sur Antoine Vitez et le n° 47 présente six «Lettres aux acteurs». Cependant, le plus intéressant, à notre sens, est le n° 48, où nous retrouvons 15 articles, rassemblés par François Campana et Caya Makhele, sur les «Théâtres d'Afrique noire». Puisque des créateurs du théâtre québécois se sont joints à des artistes de la scène africaine à quelques reprises[4] et qu'on a pu voir des productions de l'Afrique au Québec au cours des dernières années, il serait intéressant de s'arrêter brièvement sur ce dossier.

---

[3] Montréal: XYZ, 1995.

[4] Le plus récent exemple d'une telle entreprise de coopération est la production des *Nuages de terre* de Daniel Danis, présentée par les Deux Mondes et le Ki-Yi-M'Bock Théâtre dans le cadre du Festival de théâtre des Amériques, 1995.

Bien que tous les articles dans ce dossier soient fascinants, deux nous semblent particulièrement d'un grand intérêt. Le premier, «Les voies du théâtre contemporain en Afrique» (p. 5-15), signé par Makhele lui-même, parle d'abord de l'évolution de ce théâtre pour ensuite se concentrer sur quelques auteurs importants, décrire le rôle du metteur et scène et du comédien en Afrique, puis expliquer la signification des personnages clés ainsi que celle de la manière d'habiter l'espace scénique et imaginaire. Il s'agit d'un texte synthétique qui nous aide à comprendre la «[p]olysémie [de l']esthétique en devenir» (p. 15) du théâtre africain.

Le deuxième article est un texte passionné de Werewere Liking du Ki-Yi M'Bock Théâtre (p. 24-26), qui s'attaque avec une grande franchise aux difficultés reliées au désir de «[f]aire du théâtre aujourd'hui en Afrique de manière compétitive à l'échelle internationale» (p. 24). Liking vit dans un pays où les questions de survie et de développement éclipsent celles de l'art sur les plans politique et économique. Alors, pourquoi de nombreux Africains s'acharnent-ils à faire du théâtre professionnel dans des pays sans institutions théâtrales, sans subventions aux arts? Parce que «pour eux, il s'agit d'une question de vie ou de mort: créer ou crever! [...] Créer [...] ou crever [...] de médiocrité! (p. 24)». Ces paroles enflammées nous paraissent particulièrement inspirantes dans le contexte actuel de coupures importantes, tant fédérales que provinciales, dans les subventions aux groupes de théâtre. Ceux qui ont assisté au colloque «Théâtre: multidisciplinarité et multiculturalisme», tenu à Québec à l'été 1994, se rappellent peut-être la table ronde réunissant des metteurs en scène ayant monté des productions pour le Carrefour international, et où Mme Liking était l'unique invitée non québécoise. Ils se souviennent peut-être, comme nous, de l'incrédulité de l'Africaine qui écoutait les Québécois se plaindre du manque de fonds disponibles, ici, pour soutenir les artistes de la scène. En Afrique, nous révélait-elle, il n'y a aucun programme de subventions, et pourtant, on y fait du théâtre. Serions-nous devenus des enfants gâtés?

Centre de recherche
en littérature québécoise (CRELIQ)

Carrie Loffree

* * *

***Les Cahiers de la Comédie-Française*, Paris, P.O.L., 13-14-15, 1994-1995. «Du théâtre et de sa mythologie».**

La création ne surgit pas dans le désert. Et cela est peut-être encore plus vrai lorsqu'il s'agit du théâtre. Du fait des nombreuses contributions qu'il requiert, de son inscription dans un temps et un espace concrets, en aval comme en amont de la démarche créatrice, le théâtre se rattache plus qu'il ne se détache d'un contexte qui a sur sa réception un effet déterminant.

Dessiner ce contexte, c'est un peu la tâche des *Cahiers de la Comédie-Française*. Plus qu'un programme ou un instrument pédagogique, les *Cahiers* sont l'empreinte de la réflexion élargie dont chaque production de l'auguste maison procède et qu'elle est en même temps appelée à susciter.

Le numéro 13 fournit un premier exemple. À l'affiche du théâtre parisien en 1994, la pièce de l'allemand Friedrich von Schiller, *Intrigue et amour*, a donné lieu à un nécessaire questionnement de l'héritage romantique. Les collaborateurs à ce numéro posent la question de son actualité, certes, mais en des termes qui soulèvent d'autres problèmes que ceux liés à la pérennité de ce mouvement et à son répertoire.

Le romantisme jette une lumière, par exemple, sur la relation du théâtre avec la littérature. Le fil ténu qui les unit aujourd'hui fait oublier souvent que le romantisme les tenait pour indissociables. Indissociables par l'Histoire: à la source de l'esprit romantique, le récit historique se conjugue sur le mode de la théâtralisation de la conscience subjective dont les œuvres non dramatiques surtout ont su capter l'essence et le mouvement.

Max Milner précise que la théâtralité romantique ne relevait pas des œuvres elles-mêmes, mais de la «qualité particulière de la civilisation européenne post-révolutionnaire». Le mouvement d'intériorisation et de concentration de l'imagination romantique, antidote aux promesses déçues de la Révolution, était en son principe même contraire au procès d'objectivation et d'extériorisation de la *mimésis* théâtrale. La théâtralité romantique relevait d'une conscience émiettée, d'une perte de repères temporels et sociaux, et c'est le roman, plus que le théâtre, qui l'aura pris en charge.

L'explication de Milner tient à la fois de la sociologie et de l'histoire des formes. À un premier niveau, la force de pénétration dans le public du roman dépassait à l'époque largement celle du théâtre. Mais plus important encore, quand on voit la rareté manifeste d'œuvres théâtrales françaises majeures inspirées des conquêtes napoléonniennes (arrière-plan obligé du récit romantique), il apparaît clairement que c'est la menace d'une dislocation formelle qui aura fait reculer le théâtre devant les eaux tumultueuses du romantisme. Du côté allemand, le *Woyzeck* de Büchner devrait peut-être se lire ainsi comme l'expression pleinement assumée (par la fragmentation) de la théâtralité romantique, et non le signe de son dépassement comme on l'entend souvent dire aujourd'hui.

Ces questions relatives à l'efficacité des formes dramatiques et à leur ancrage dans une réalité sociologique refont surface dans un article de Claude Coste (numéro 14) consacré au premier tome des œuvres complètes de Roland Barthes publié au Seuil en 1993. On sait que Barthes a beaucoup écrit sur le théâtre; ces premiers textes, et parmi eux quelques-uns des plus célèbres («Les maladies du costume de théâtre», 1955), montrent l'attachement qu'il avait pour cet art. Mais on sait également qu'il délaissa peu à peu le théâtre, qu'il cessa de le fréquenter et d'en faire l'objet de sa réflexion.

L'auteur essaie de percer ce mystère. Non par une enquête biographique, mais en s'attardant à ce qui, dans le théâtre, au-delà de la pratique que Barthes connaissait bien pourtant ayant exercé le métier de critique à la revue *Théâtre populaire*, relevait de la mise en scène (mise en crise!) des mécanismes sociaux et culturels de signification.

Le diagnostic de Barthes, selon Coste, est très sévère à l'endroit du théâtre mais il n'est, somme toute, que le résultat d'un déplacement de sa pensée. Pour l'auteur des *Mythologies* le théâtre aura été ravalé par la civilisation qui l'avait créé et son épuisement signalerait l'impasse de la culture elle-même. Ce jugement, plusieurs l'énoncaient déjà dans les années 1970. On pense à Jean Duvignaud, par exemple, qui avait comme Barthes logé tant d'espoirs dans l'expérience brechtienne.

L'originalité de la pensée de Barthes à cet égard est de suggérer que le théâtre était peut-être vicié à sa source même: art du langage il ne pouvait à toutes fins utiles que se faire bavardage et ainsi ajouter, comme malgré lui, à l'illisibilité du monde. On reconnaît là des idées qui vont se systématiser dans le concept analytique du «neutre» qui guidera les travaux de la dernière période. Dans la pensée barthienne, la photographie prend alors

le relais du théâtre puisqu'elle parvient, croit-il, à dire «l'être-là des choses en dehors de la tyrannie du sens».

Même la dramaturgie brechtienne, rappelons-le, n'échappe pas au jugement de Barthes. Après son passage à Paris en 1953, avec le *Berliner Ensemble*, Brecht ne va plus jamais susciter le même enthousiasme. Aux yeux de Barthes il devient alors le symbole de l'impasse ontologique du théâtre, amplifiée, dira-t-il, par le surinvestissement de Brecht dans le métalangage et le discours critique.

C'est à titre de symbole, toujours, que Brecht fait l'objet du procès que lui intente son biographe américain John Fuegi dans un livre intitulé *Brecht and Company* et qui a fait couler beaucoup d'encre. Les *Cahiers de la Comédie-Française* (n° 15) participent au débat qui a suivi la sortie de l'ouvrage en Allemagne, en publiant deux articles parus dans la revue *Theater Heute*.

Le premier est signé Klaus Völker, auteur de la première biographie (1976) de Brecht, qui répond aux accusations de Fuegi à l'endroit de l'auteur de *Mère Courage*. On connaît un peu le ton de l'accusation. Fuegi trace le portrait d'un Brecht cupide, en mal de publicité, devenu *manager* de troupe qui exploitait et escroquait ses collaborateurs, surtout des collaboratrices (E. Hauppmann, M. Steffin, R. Berlau) qu'il récompensait, dit Fuegi le puritain, avec des faveurs (!) sexuelles.

On comprend, avec Völker, l'énormité de l'accusation, surtout quand on sait qu'elle n'est pas mise en contexte sinon de manière à compromettre Brecht davantage en traçant son portrait sur fond de professions de foi communiste et en appuyant le contraste avec l'image publique qu'il s'était fabriquée. Là où l'énormité cependant devient grossièreté, dit Völker, c'est quand Fuegi met en doute le génie créateur de Brecht en suggérant — ô infamie! — qu'il ne serait pas l'auteur de son œuvre.

Rappelons à ce propos que cette accusation n'est pas nouvelle. D'autres avant Brecht, et non des moindres, en auront fait les frais. Shakespeare, Molière, et combien d'autres, sont des statues de la dramaturgie qu'on aura, tour à tour, essayé de déboulonner. Celles-ci ont la vie dure, comme toutes les statues du reste, et Brecht ne fera sans doute pas exception. L'accusation de Fuegi, parce qu'elle est justement une accusation et qu'elle distille un parfum de vengeance (le disciple floué par son maître!), exige donc d'être prise avec un brin de suspicion.

Du point de vue de l'histoire cependant, il y a matière à réflexion: par là est mise en cause à nouveau la relation malaisée qu'entretiennent la création théâtrale et la critique. Cette dernière a bien du mal à rompre avec le modèle auctorial. Lui demeurent ainsi incompréhensibles plusieurs aspects de la création dramatique, ce qui retarde nécessairement tout réexamen de l'œuvre brechtienne.

Völker, certes, ne se satisferait pas de ces conclusions. L'accusation est d'autant plus grave, ajoute-t-il, qu'elle prend appui sur des documents inédits dont certains sont jugés dangereux, provenant de sources (FBI, KGB, Stasi) qui cherchaient à incriminer Brecht. Cette protestation est légitime, soit. Mais comme le suggère le contradicteur de Völker, son compatriote Peter von Becker, la virulence de cette réaction ne peut faire oublier que le biographe américain a peut-être seulement dévoilé ce que le premier biographe, en l'occurence Völker, connaissait bien, mais avait jugé impropre de divulguer sous prétexte de garder intacte la figure mythique de l'homme de théâtre.

Collège Édouard-Montpetit **Yves Jubinville**

* * *

Théâtre/Public, n^os^ 121 (janvier-février 1995), 122 (mars-avril 1995), 123 (mai-juin 1995), 124-125 (juillet-octobre 1995)

Il n'est pas question ici de rendre compte sérieusement, c'est-à-dire de façon critique et un peu exhaustive, de contenu de ces quatre numéros de *Théâtre/Public*. Quiconque connaît la revue comprendra facilement. Il n'y a pas, à ma connaissance, de revue de langue française spécialisée en théâtre qui réunisse à chaque fois tant de matière, tant d'artistes, tant de spectacles, qui semblent toujours par leur portée non pas intéressants, mais essentiels.

La revue est «sérieuse». J'entends ici les sarcasmes dont elle pourrait être facilement la cible de ce côté-ci de l'Atlantique. Mais voilà justement ce qui la rend nécessaire pour *Théâtre/Public*, le théâtre est un art sérieux, pas d'abord une profession, ni un divertissement, encore moins une industrie, mais un art à part entière, capable de dialoguer de plein droit avec les autres arts, capable de réfléchir, ouvert sur le monde et surtout, comme le dit Jourdheuil (n° 123), obsédé par ce qui peut le faire redevenir

nécessaire. On aura donc beau rire, le théâtre n'a d'intérêt réel que lorsqu'il est situé au niveau où *Théâtre/Public* le considère.

Qu'on en juge. Dans ces quatre numéros défilent, longuement interviewés ou analysés, Wilson, Foreman, Régy, Langhoff, Mnouchkine, Terzieff, Artaud, Regnault, Stein, Mesguich, Cixous, Meschonnic, Blin, Mitrovitsa, Orton, Brigitte Jaques, Sabounghi, Genêt...

Il peut s'agir de rencontres ou d'entretiens à partir d'un spectacle qui fait événement, comme par exemple ce dossier autour de la *Ville parjure*, la dernière production du Théâtre du Soleil. On sait que cette mise en scène de Mnouchkine d'un texte de Cixous sur l'affaire du sang contaminé a été plutôt mal accueillie. Il n'est pas question de cela ici, mais plutôt d'entrevues avec des comédiennes du spectacle. Il est possible d'approcher ainsi du laboratoire Mnouchkine, ce dont on semble ne pouvoir se rassasier; mais il est de nouveau difficile de ne pas y trouver de l'intérêt. Surtout qu'il s'agit dans ce cas de comédiennes arrivées il y a peu au Théâtre du Soleil et de l'étranger (Espagne, Brésil), avec déjà un métier et une capacité de réfléchir, de commenter, de sentir qui retient largement l'attention. La réalité du théâtre est là, au centre toujours, approchée avec minutie, rigueur, passion, finesse, comme s'il s'agissait, en effet, d'une chose essentielle. On ne s'y habitue pas, à ce degré.

Autre spectacle qui donne lieu à plusieurs entretiens: *Parole du Sage*, une entreprise étrange, d'abord fortement textuelle comme toutes celles que dirige Claude Régy, fondée sur *L'Ecclésiaste*. Régy parle longuement de son rapport à l'écriture, de l'inscription de celle-ci au théâtre, à partir de diverses expériences passées. Il aborde aussi la question de la traduction, que reprend dans un autre entretien Henri Meschonnic, le traducteur du texte biblique utilisé par Régy. L'interprète, Martial di Fonzo Bo, est aussi interrogé et s'inscrit ainsi dans une série entreprise il y a quelques années intitulée «Seuls en scène».

Les entretiens peuvent aussi, sous forme de tables rondes, porter sur un thème précis: par exemple, le tragique contemporain (avec Jourdheuil, Mnouchkine, Regnault, Stein, Tanguy, n° 123) où se trouve posée la question, qui semble si accessoire chez nos directeurs artistiques parfois, du rapport de théâtre avec le monde. Pas de réponses simples ici, pas d'accord, mais de quoi réfléchir, de quoi continuer à débattre, ne serait-ce qu'avec soi et par rapport à son travail. Autre entretien thématique, celui sur la notion d'«œuvre d'art total», mené dans le cadre d'une recherche entreprise par le C N R S

(n° 124-125). La notion est rapportée dans ce cas encore! - au Théâtre du Soleil et à ses *Atrides*. C'est un peu beaucoup, diront certains. De tous les «arts frères», celui qui est davantage mis en cause par ce spectacle est évidemment la musique. On saura tout - encore! - de la part prise par Jean-Jacques Lemêtre dans l'élaboration de la trilogie, mais participent aussi à l'échange le scénographe Guy-Claude François et deux comédiens, Catherine Schaub et Simon Abkarian.

Il arrive aussi à *Théâtre/Public* de consacrer un numéro entier au travail d'un metteur en scène. La parole est alors prise par un témoin-analyste. C'est ainsi que le numéro 122 est un numéro Matthias Langhoff, metteur en scène allemand, assistant au Berliner ensemble dans les années 60, puis, en tandem avec Manfred Karge, rattaché à la Volksbühne de Berlin-Est, puis au Schauspielhaus de Bochum. Depuis 1985, Langhoff travaille surtout en France. Odette Aslan a rédigé un journal des répétitions des *Trois sœurs* de Tchékhov créées à Paris, en mars 1994, au Théâtre de la Ville. Travail extrêmement minutieux, qui suit à la trace l'élaboration du spectacle, rapportant tout et permettant ainsi de pénétrer au cœur d'une création si singulière. Singulière pour nous, Nord-Américains, personne ne travaillant de cette manière ici, personne n'étant, je dirais, assez fort, à tous points de vue, pour oser travailler ainsi. Il y a là une démonstration exemplaire de mise en scène, et il faut remercier Odette Aslan pour l'infinie patience, la passion et certainement aussi le respect qu'il faut avoir pour produire de tel document. Le texte est truffé de dessins, d'esquisses, de photos (couleurs et noir et blanc), de plans. Pour compléter ce dossier, la revue nous offre aussi un entretien avec Langhoff à propos d'une autre de ses créations récentes, le *Philoctète* de Müller, présentée à Rennes l'automne suivant.

Ce numéro, Langhoff est probablement des quatre recensés ici le plus intéressant. Mais *Théâtre/Public* est aussi riche, aussi foisonnant, quand il se passe de thématiques. Il mettra alors côte à côte, comme dans le numéro 121, une étude importante sur l'influence japonaise dans l'œuvre de Robert Wilson, un article remarquable sur Artaud et l'ésotérisme, l'un des deux fils, avec Stanislavski, qui, selon Franco Ruffini, conduisent à l'auteur du *Théâtre et son double*, un entretien avec Rudy Sabounghi, le scénographe de Lasalle, Grüber, Ronconi et Anne-Teresa de Keersmaecker, un article sur un texte «prophétique» de Genet, *L'Étrange Mot d'...*, etc., avec en plus, bien sûr, les habituelles chroniques Arrêt sur l'image (un metteur en scène commente une photo d'un de ses spectacles), Librairie (compte-rendu d'ouvrages spécialisés), T/P a reçu

(indications bibliographiques fort utiles) et Regards (compte-rendus attentifs, souvent engagés, de spectacles récents).

On aura compris, même si je laisse de côté d'importants dossiers, comme par exemple celui sur le théâtre de l'exclusion, c'est-à-dire ce théâtre qui fleurit «entre les lignes ou sur les bords de ce qu'il est convenu de nommer aujourd'hui la fracture sociale» (numéro 124-125) et qui réunit pas moins de vingt-deux contributions, on aura compris donc que *Théâtre/Public* est nécessaire. De toutes les fonctions que la revue peut remplir, je n'en retiendrai qu'une: elle rassure. Ce qu'on fait - le théâtre ou son analyse - peut donc être important, avoir véritablement un sens! Il est si facile de l'oublier, emportés que nous sommes par une actualité théâtrale qui, poussée par les médias et la critique-minute, semble n'être faite que pour passer sans laisser de traces.

Département de théâtre
Université du Québec à Chicoutimi

Rodrigue Villeneuve

* * *

***Les Cahiers de Prospero*, La Chartreuse, Centre National des Écritures du spectacle, n^os^ 3, 4 et 5.**

En mars 1994, le Centre National des Écritures du spectacle, La Chartreuse, lançait un périodique, les cahiers de Prospéro (voir le compte-rendu de Gilbert David dans *L'Annuaire théâtral*, n° 16). Dès la troisième parution, le rédacteur en chef, Michel Azama, doit défendre la revue des accusations dont elle est la cible: les éditoriaux ne seraient que des points de vue, les attaques fuseraient en tous sens, les mêmes signatures reviendraient trop souvent. En somme, elle serait l'affaire d'une clique, ferait la promotion des auteurs qui y sont rattachés et, au mieux, défendrait des intérêts corporatistes. En réponse, Michel Azama réaffirme la singularité de la revue rédigée par des écrivains de théâtre et qui se consacre à tous les aspects de l'écriture théâtrale contemporaine en France et en Europe.

Disons tout de suite que notre sentiment de lectrice d'outre-mer va à l'encontre de ces reproches. La pluralité et la variété des chroniques et des points de vue des *Cahiers de Prospero* amènent le lecteur dans la proximité et l'intériorité de l'écriture tout en constituant un lieu d'ouvertures multiples. Par ses choix radicaux en faveur de la création, ces *Cahiers* offrent des plaisirs rares. Plaisir des yeux: voici une revue qui, en

1964, a opté pour une page couverture qui ne soit ni photo, ni illustration, mais peinture ou aquarelle, qui offre dix pages à un peintre pour le pur plaisir de la beauté et de la solidarité des langages artistiques. Plaisir de la langue: des écrivains parlent au plus proche de leur métier, le poursuivent et l'affirment à travers leur collaboration à la revue. C'est dire la qualité de l'écriture, sa réinvention en l'absence de tout repli vers le jargon critique. Plaisir, souvent bouleversant, de goûter des fragments de textes de théâtre, de se retrouver, en tournant une page, au cœur d'un univers étranger, d'où parlent des voix inconnues.

«Angles de réflexion» aborde des questions de fond. Dans «Cadavres si on veut» (n° 3), dans une perspective à la fois politique et artistique, Didier-Georges Gabily revendique l'art contre la logique du marché, plaide pour un théâtre d'aujourd'hui qui parle du monde dans tous les états, de ses morts sans abris sur lesquels on marche en disant qu'il ne se passe rien. Il appelle une parole scandaleuse, insensée, qui bouleverse, ne soit pas la représentation du même et rompe avec le spectacle-divertissement du néolibéralisme.

Sous la même rubrique, Jean-Pierre Milovanoff signe (n° 4), un très beau texte: «Séparés de nous-mêmes» dont le thème est «notre destin dans la langue» (thème de méditation privilégié pour un Québécois entravé dans son joual sacré-consacré). Contre la réalité économique, il rappelle la place et le rôle du langage dans les grandes civilisations. Pour l'auteur, le théâtre, lieu où exister, serait un antidote à la violence des corps qui n'ont pas de place dans la société. (Si le point de vue est utopique, il n'en sert pas moins de levier à qui veut croire au pouvoir de l'esprit). Dans cette chronique également (n° 5) «Le désordre des langages» sous la signature de Jacques Rebotier, offre une méditation poétique sur le théâtre et l'acteur. Texte 1 qui éclate comme un feu d'artifice. L'auteur revient au sens des mots tels que définis par le dictionnaire mais loin de les réduire, de les enfermer, le retour à l'étymologie en fait éclater la polyvalence, les références historiques ou artisanales redonnent au vocabulaire technique et théâtral une puissance d'évocation et de ramification que l'usage étroit des mots comme moyens de communication appauvrit jusqu'à les rendre exangues.

Dans «Le lieu scénique» (n° 5), Michel Vinaver amorce son propos par une affirmation provocante eu égard à la théorie et à la pratique du théâtre-représentation qui ont prévalu ces vingt dernières années: «Le premier lieu du théâtre, c'est la feuille blanche où l'auteur, de haut en bas, aligne des répliques. «Contre l'importance accordée

au décor dans la mise en scène des dernières décades, il privilégie le lieu scénique qui seul prévalait dans certaines formes, et non les moindres, du théâtre. Très intéressante, l'histoire de cas qu'il tire de la représentation de sa pièce *Les Coréens* (difficile de ne pas relever ici le luxe d'un processus créateur où l'on peut demander à plusieurs scénographes des propositions de décor et en discuter avec eux avant d'arrêter son choix) et sa conclusion: «Nous avons compris, mais trop tard qu'il n'aurait fallu rien de tout cela, mais peut-être un plateau blanc et nu, à peine accidenté, et un signe ou deux indiquant la carcasse [de l'avion].»

«Dans la lecture tous les émois» offre, outre des textes d'écrivains actuels, des inédits ou des relectures. À travers un extrait de *Les Généreux/Les Nobles*, (n° 3) la voix poignante d'Abdelkader Alloula, écrivain algérien assassiné en mars 1994, nous projette dans un univers hallucinant, où la rencontre de tout homme prend figure d'une rencontre avec l'Ange de la mort. «L'apprentissage» de Jean-Luc Lagarce (n° 4) fascine par le point de vue qu'emprunte le narrateur, qui n'est pas sans rappeler les romans de Beckett par l'absence d'horizon, la réduction de la conscience à des sensations corporelles dans un monde disparu ou inatteignable. Le numéro 5 présente trois écrivains de langue allemande. En écho à *Grand'Peur et Misère du IIIe Reich* de Brecht qui dénonçait, en 1933, l'antisémitisme, le Juif Georges Tabori dans Jubilé donne la parole aux Juifs, à travers des Witz (histoires drôles), mode d'expression traditionnel des Juifs qui n'a pas échappé à l'analyse de Freud et dont Tabori dit qu'elle «est la plus parfaite des formes littéraires [...]. Chaque histoire drôle a pour contenu une tragédie.» Deux œuvres d'avant-guerre, où court également «un souffle d'indignation», selon Jean-Marie Piemme qui les présente, sont proposées en relecture: le *Funiculaire* de Odon von Horvath et *Les Têtes de cuir* de l'expressionniste allemand Georg Kaiser dont on a pu voir à Paris la saison dernière *De l'aube à minuit*, dans une mise en scène remarquable de Sylvain Maurice.

Dans «Corps de métier», des écrivains nous parlent de leur relation à l'écriture dans le détail et la matérialité de l'acte d'écrire: encre ou ordinateur, sédentarité ou mobilité, carnets de notes, bibliothèque. Dans «La Tour de Montaigne» (n° 3), Philippe Myniana, en se décrivant au quotidien, nous fait voir un homme que la préoccupation d'écrire harcèle quelle que soit son activité, qui est constamment à l'écoute des voix, des formes. Si l'amorce est personnelle et se nourrit de détails, les questions de métier sont vite abordées, la réflexion et le sens jaillissent, l'individuel devient exemplaire. L'élan, la motivation, la pulsion sont affirmés: «La vie me choque, sinon pourquoi écrire?» déclare

Jean-Marie Piemme. De façon étonnante, ce que ce «corps de métier» donne à voir à travers les articles de Philippe Myniana (n° 3), Michel Azama (n° 4) et Jean-Marie Piemme (n° 5), c'est le lieu où s'engendre l'écriture, le lieu d'où elle jaillit, et qui est le corps entier de l'écrivain. Parfois, c'est d'un point de vue technique que l'auteur traite. Ainsi Philippe Avron, dans «Écrire un sketch» (n° 4) se place au cœur de la relation salle-scène telle qu'elle se présente au monologuiste, en identifie le principal enjeu soit l'ouverture, les quelques secondes où il doit, de toute urgence, aller chercher son public, donne des exemples de «solutions» trouvées par Devos, Rufus, Dufilho, «solutions» uniques, différentes mais sans cesse à réinventer par qui ose se présenter seul sur scène.

«Frontières» déborde le territoire français. Don Duyns, dans «Conflit? Quel conflit?» (n° 3) brosse un tableau du théâtre hollandais dont les auteurs, nés pour la plupart de l'agitation des années soixante-dix, auraient réussi (les chanceux!) à imposer des textes aux formes modernes sans parvenir toutefois à arracher au public la nostalgie de la pièce bien faite (à croire que cette dernière fait partie du patrimoine génétique). Un extrait du *Syndrome de Stendhal* de Frans Strijards, où les voix et les sujets s'entremêlent, éveille notre curiosité pour la laisser trop vite en plan. (Deux pages, c'est peu). Deux auteurs cubains qui furent en résidence à la Chartreuse, l'un Eugénio Hermandez Espinosa. Noir à l'imagination et à la parole flamboyantes, l'autre, Joël Cano-Obregon, enfant sceptique de la Révolution, donnent, dans un style contrasté, des points de vue fort différents de la réalité cubaine et des traditions auxquelles puise leur œuvre (n° 4). Dans cette même chronique, Robert Cantarella nous propose des images de Russie, images de rue, de théâtre, confrontation de pratiques, une sensibilité d'écrivain projeté dans un monde dont il fait des images, comme un peintre, des croquis. Dans «Aujourd'hui, le théâtre en Australie», Jean-Pierre Richard analyse le théâtre australien comme expression, dans l'imaginaire, du racisme anglo-saxon dans un pays peuplé d'arborigènes et d'immigrants, tandis que Stephen Sewell, auteur dramatique, s'insurge contre l'état du théâtre dans son pays: les grandes scènes y sont réservées au théâtre de répertoire, on attend, des auteurs du cru, qu'ils maîtrisent «la pièce *bien faite*, psychologiquement juste, vraisemblable et réaliste», à petite distribution, par laquelle les directeurs s'acquitteront de leur devoir envers le théâtre australien. Le théâtre n'y est plus, pour lui, qu'un geste social vide de sens. Nulle place pour l'exploration, pour un théâtre vivant qui puisse prétendre incarner l'âme de toute une nation. Le théâtre y serait à réinventer, et pour ce faire, il propose d'utiliser les formidables ressources des écoles d'art dramatique. Contre la respectabilité

mortifère, les auteurs doivent redevenir «les réprouvés, les fous, les vagabonds et les idiots de la société».

«L'état des choses», rubrique qui débute avec le numéro 3, s'attarde à l'intervention de l'État qui, pour donner une place à une autre génération de metteurs en scène et remédier à la disparité du soutien financier aux compagnies, scènes nationales ou centre dramatiques, nommait, en avril dernier, de jeunes metteurs en scène au sein des structures théâtrales d'État et créait un nouveau statut, celui d'artiste-associé. Cet intéressant dossier, «Associés à quoi?» conduit par Jean-Pierre Ryngaert (n° 3) et Roland Fichet (n° 4) présente un cas exemplaire, celui du théâtre de Sartouville (n° 5). Claude Sévenier, le directeur, a librement offert à Joël Jouanneau une association qui vise à «faire vivre au mieux l'œuvre» et dans laquelle la structure de production est à la disposition des artistes-associés: secrétariat, comptabilité, administration de production. Joël Jouanneau exulte: ma situation à Sartouville m'a ouvert un espace de liberté dont je ne soupçonnais même pas la possibilité. Ma vie aujourd'hui est celle de quelqu'un qui dispose de l'entièreté de son temps pour écrire et mettre en scène». C'est à faire rêver tout artiste. Sauf que l'image par laquelle Joël Jouanneau projette sa nouvelle liberté d'artiste-créateur, celle de l'indien, fait frémir lue de ce côté de l'Atlantique: «L'Indien n'a pas de réserve(!) Là où je marche, c'est chez moi. [...] Je ne revendique aucun territoire(!), mais là où je mets les pieds, je peux passer.» L'écart entre l'Indien imaginaire qui hante le Vieux-Monde comme symbole de liberté et l'Indien réel qui se débat pour trouver une légitimité dans le Nouveau-Monde serait-il la projection de la différence entre le statut de l'artiste dans une société où l'État assume depuis trois siècles la culture et sa marginalisation dans une collectivité qui ne lui reconnaît une place congrue que depuis cinquante ans et hésite toujours à l'assumer vraiment?

Dans cette rubrique aussi (n° 3), Michel Azama sous le titre: «La condition d'auteur. Mesures de sauvegarde pour une espèce menacée» rend compte les États de la création théâtrale contemporaine, qui réunissaient 125 personnes à La Chartreuse en juillet 1994. Aussi une entrevue d'Hélène Catsiapis (n° 4) avec Martin Philips, directeur de la librairie théâtrale et des Éditions Samuel French à Londres, maison d'édition spécialisée uniquement dans la publication de pièces de théâtre qui ont su allier, dans une formule toute américaine, services grand public (théâtre commercial et théâtre amateur) et services spécialisés qui en font quasi un centre de recherche.

«Chantiers» (n° 4), par deux articles, «Récidives» signé Evelyne Panato et Yves Nilly, et «Mémoire d'un présent qui disparaît» de Ryngaert, rend compte de deux expériences d'écriture commandée à des auteurs. Evelyne Panato, directrice de la Maison du geste et de l'image qui «a inscrit la découverte des écritures dramatiques contemporaines au cœur de ses priorités» a demandé à des écrivains des textes originaux destinés à être joués par des adolescents inscrits à un atelier-théâtre. Deux contraintes: «le texte devait pouvoir être joué en une trentaine de minutes par un groupe de dix à quinze participants.» Coédités avec Actes Sud-Papiers, dix de ces quinze Brèves d'auteurs ont été présentées par les adolescents à l'Espace Pierre Cardin. Cette année, l'expérience se poursuit par un travail plus étroit entre auteurs et acteurs puisque c'est à partir d'ateliers d'improvisation que neuf auteurs offriront aux participants des textes écrits non seulement «pour» mais aussi «par» eux. Ryngaert, pour sa part, fait une excellente analyse des Récits de naissance, courts textes commandés à une soixantaine d'auteurs par Roland Fichet. Il y souligne, entre autres, le couplage récurrent du thème de la naissance à celui de la guerre, la conscience d'écrire l'interdit, les procédés d'écriture utilisés, du monologue à l'impossible dialogue. Pour lui, ces textes sont à lire comme la parole d'une génération d'auteurs: «Les récits de l'apparition de l'homme au monde coïncident entre eux pour former cet autre, celui de la disparition du monde».

Après Bernard Dort, dont l'entrevue répartie sur 3 numéros, s'achève dans le numéro trois, c'est Gabriel Monnet (n° 5) qui raconte son parcours et le rêve auquel s'est consacrée avec foi et passion la génération d'après-guerre, celui de lier peuple et culture par la décentralisation et la création des centres dramatiques sous la gouverne de Malraux. Pour lui, cette «culture en train de se vivre» s'est perdue après mai 68. L'institutionnalisation, l'administration, la rigidité ont sclérosé ce qui devait être un réseau de création. À lire, entre autres, pour la ferveur de la parole et de la foi dont on comprend qu'elle ait transporté des montagnes.

Compte-rendus de spectacles (qui sont souvent des re-créations par des yeux d'écrivains), recensions, parutions et bilan des créations dramatiques en France complètent chaque numéro et en font un outil pour qui veut suivre la vie du théâtre.

La lecture des *Cahiers de Prospero* est un plaisir stimulant pour qui s'intéresse à l'écriture dramatique contemporaine. Au-delà de l'intérêt intrinsèque des chroniques et de l'information qu'on y trouve, le lecteur québécois peut trouver des points de repère

qui lui permettent de situer, dans une perspective plus large, l'écriture dramatique et la place faite aux auteurs dans l'institution théâtrale au Québec.

Département de théâtre
Université du Québec à Montréal

Madeleine Greffard

---

2. Périodiques de langue anglaise (1994-1995)

***Theatre Research International*: vol. 19, n° 3, et vol. 20, n^os^ 1 et 2.**

Theatre Research International est une revue ouverte favorisant des approches multiples. Elle se préoccupe principalement d'histoire, sans pour autant éviter les débats méthodologiques et les mouvements contemporains de création et de recherche. Les trois numéros retenus pour cette recension témoignent bien de l'ouverture de la revue face à diverses approches.

En ce qui concerne l'histoire, on peut retenir un article de Judith Mulhouse et Robert H. Hume, «James Lewis's Plans for an Opera House in the Haymarket». Ce duo de chercheurs poursuit une démarche qui remonte à plusieurs années en précisant, encore une fois, le développement des lieux de représentation qui se sont succédé au Haymarket de Londres. (vol. 19, n° 3)

Face aux méthodes, une série de cinq articles sous le thème de la théâtralité, et édités par Erika Fischer-Lichte, tente de faire le point sur l'état de ce concept chez les historiens du théâtre (vol. 20, n° 2). La contribution de Marvin Carlson, «Theatre History, Methodology and Distinctive Features», est particulièrement intéressante.

Plusieurs articles portent sur la pratique, plus ou moins contemporaine, en Europe et en Afrique. De ceux-là, il faut retenir: «Genet, the Theatre and the Algerian War» de David Bradby et «Emandulo: Process and Performance in a Changing South Africa» (vol. 19, n° 3); «Unnecessary Plays: European Drama and the British Censor in the 1920's»

de Steve Nicholson et «Jean-Paul Sartre, playwright and scriptwriter: *Huis-clos* and *Les Jeux sont faits*» de Thérèse Malachy (vol. 20, n° 1).

On peut aussi retrouver deux outils de recherche très intéressants: 1. Un compte rendu de David Ian Rabey, des pièces de théâtre publiées en Angleterre en 1993 (vol. 19, n° 3); 2. Des textes tirés du colloque de la FIRT qui s'est tenu à Moscou en 1994 sont publiés cette année (vol. 20, n° 2).

Département de théâtre
Université du Québec à Montréal

Bernard Lavoie

* * *

***Modern Drama*, vol. XXXVII, nos 2-3-4, vol. XXXVIII, n° 1.**

Il est difficile de rendre compte de la multiplicité des approches et des études publiées dans *Modern Drama*. Les numéros de l'automne et l'hiver 1994 contiennent des études diverses sur, notamment: Shelley, Shepard, Friel, Maeterlinck, Bennett, Kuzmin, Wilde, Ibsen, Mamet, Hwang, Foucault, Robertson, Nichol, JellicoeMiller, Gerstenberg, Treadwell et Osborne. La déconstruction et les approches féministes semblent obtenir la faveur des éditeurs de cette revue franchement tournée vers la modernité.

Il faut mentionner un dossier très complet sur le postcolonialisme (vol. XXXVIII, n° 1). Dans une série de dix articles l'éditrice Ann Wilson a relevé le défi de faire le point sur le théâtre et la décolonisation sur les cinq continents. Aussi, comme chaque année, la revue publie une bibliographie annuelle: «*Modern Drama* Studies: An Annual Bibliography». C'est une source intarissable d'informations à propos de ce qui a été publié partout dans le monde sur la recherche théâtrale. On y répertorie les articles publiés dans 174 revues à travers le monde en 11 sections: «General and Miscellaneous», «American, British and Irish», «Canadian», «Hispanic», «French», «Italian», «Germanic», «Scandinavian», «Eastern European», «Post-Colonial» and «Asian».

Département de théâtre
Université du Québec à Montréal

Bernard Lavoie

* * *

Canadian Theatre Review

L'habitude veut que le *Canadian Theatre Review* consacre chacun de ses numéros à un thème. Ceux de printemps (82) et d'été (83) portent respectivement sur «Creative Economies» et «Black Theatre in Canada». Le n° 82 marque la fin du mandat de rédacteur en chef de Alan Filewod qui, après sept ans de service, laisse sa place à Natalie Rewa. Cependant, la tradition d'inviter un corédacteur en chef différent pour chaque numéro demeure et c'est Maria DiCenzo qui en a eu la charge pour le numéro portant sur l'économie au théâtre.

Les quelques treize articles, en plus des deux paraissant dans la section «Carte blanche», et les deux éditoriaux font un tour d'horizon quelque peu impressionniste de la situation économique de la vie théâtrale canadienne. Il n'est certes pas surprenant que les mots «lutte», «bataille» voire «guerre» reviennent avec une certaine régularité tout au long des articles. Susan Bennett et Alexandria Patience sonnent allègrement la charge contre le gouvernement Klein d'Alberta. Celui-ci est la cible de bien d'autres interventions en raison des coupures budgétaires et des prises de position de ministres et d'élus concernant l'obscénité, le féminisme et d'autres «non-conformismes».

Il n'y a pas que les gouvernements qui soient attaqués, le Conseil des Arts du Canada a aussi «son paquet» comme dirait Molière. Catherine Graham illustre l'incohérence de l'agence fédérale qui a retiré 83 000$ de subvention de fonctionnement au Théâtre Parminou. Même son de cloche de la part d'Anne Wilson qui soulève le cas du Theatre Resource Centre également privé de subvention.

Mais on trouve dans le numéro plusieurs propositions de solution imaginative et même de solutions en voie de réalisation. Par exemple, Shawna Dempsey et Lorri Millan, dans «Making It Happen, A Commercial Model for Self-Production», décrivent leur parcours, souvent réussi, et pourtant aussi peu institutionnel que possible. «Surviving the Ice Age» par Richard Flower est un plaidoyer convaincant pour une autre façon de faire du théâtre, ainsi que le nouveau théâtre «privé» de Sharon Pollock, le Garry Theatre de Calgary, dont parle Rita Much.

Les deux articles de «Carte blanche» relatent respectivement le Chinook Consortium d'Edmonton qui réunit cinq jeunes compagnies et le Fringe de Montréal dont le succès est constant depuis sa création en 1990.

L'éditorial de la corédactrice en chef invitée du n° 83, Angela Lee, est consacré à une interview avec Ahdri Zhina Mandiela, auteure, metteure en scène et poétesse de scène. Elle affirme d'emblée qu'«il n'y a pas de place pour une esthétique noire articulée [dans la société]», ce qui donne le ton au numéro.

La quête d'une place particulière est la préoccupation majeure de la communauté théâtrale noire. Il va de soi que la politique joue un rôle capital dans cette quête. Qu'il s'agisse du mémoire présenté à Québec en 1991 (réponse au Rapport Arpin) au nom de la communauté noire de Montréal, ou de l'article de Henry Gomez «Politicization of the Artist: The Artist As Citizen» dans lequel l'auteur revient longuement sur la controverse autour de *Show Boat*, la politique est sous toutes les plumes.

Cependant, en dépit d'une perception récurrente de «racisme systémique et institutionnel», comme l'écrit Lorena Gale, le ton est loin d'être celui d'un pessimisme uniforme. En relatant le succès de son spectacle, *Come Good Rain*, George Seremba en donne un exemple éloquent.

La section «Carte blanche» est consacrée au Festival de théâtre canadien à Tokyo et au nouvel Atlanic Theatre Festival de Wolfville. Comme à l'accoutumée, CTR publie dans chaque numéro le texte d'une nouvelle pièce. Elles sont respectivement *Cyber:\-womb* de Vivienne Laxdale et *Sistahs* de Sharon Lewis et Maxine Bailey.

Département de théâtre
Université d'Ottawa

Tibor Egervari

* * *

Theatrum

De tous les périodiques consultés dans le cadre de ce compte rendu, la revue *Theatrum* est sans doute la plus accessible. Ce qui ne veut pas dire que les informations qu'on y trouve sont moins pertinentes que celles fournies dans certaines revues dites académiques. *Theatrum* met l'accent sur la pratique du théâtre. La plupart des collaborateurs à la rédaction sont des professionnels du théâtre ou entretiennent des rapports étroits avec la communauté théâtrale. Chaque parution comprend, en supplément, la transcription d'une pièce non encore publiée, soit une pièce complète ou, comme cela a été le cas pour Anita M°Farlane, trois pièces en un acte.

Dans la première section de la revue, l'éditrice Sarah B. Hood tient ses lecteurs au courant des principaux événements de l'heure, créant ainsi une sorte de «chronique d'échos» du théâtre canadien. Couvrant quelques pages, cette première section présente l'essentiel de ce qui se passe sur la scène du théâtre à travers le pays. Elle comporte aussi un assortiment de rubriques variées tels «Bloc-notes gouvernement» (abordant des sujets comme les programmes de subventions, les budgets disponibles, discussions autour de projets de lois), «Rendez-vous» (des directeurs artistiques, etc.), «Retraites», «Prix» (les Doras, Ordre du Canada, etc.), «Ré-affectations» (nouveaux postes pour visages fami-liers). De plus, on peut retrouver dans ces pages des hommages aux décédés, des annon-ces de célébrations pour anniversaires, d'ateliers, de concours d'écriture dramatique (comprenant le nom des gagnants), de même qu'une variété de «Rapports» (de conféren-ces, sur le statut de la femme, sur la rénovation des théâtres, sur des reprises, etc.).

Dans la section suivante, différents collaborateurs écrivent sur les activités théâtrales de leurs régions respectives. Cela peut comprendre des nouvelles d'ateliers ou de conférences tenus dans leurs régions ou à l'étranger, des évaluations de différents festivals de théâtre, des articles sur l'importation et l'exportation de produits théâtraux, sur des questions concernant l'adaptation ou la traduction, sur l'effet des autres médias sur le théâtre, des entrevues ou des chroniques spéciales sur des personnalités du monde du théâtre (comme Monique Mercure dans le numéro 38 et Tanya Moiseiwitsch dans le numéro 39), d'autres articles sur des pièces en cours de développement, sur le théâtre communautaire, le théâtre à risque, les compagnies alternatives, ou des discussions autour des institutions théâtrales. La revue accorde toujours un espace pour la critique de pièces produites ou de textes publiés. Habituellement, les dernières pages sont consacrées à un calendrier qui énumère les activités théâtrales à l'affiche au cours des trois mois à venir.

Département de théâtre
Université Concordia

Deborah Cottreau
(traduction: Louise Lalonde, Université McGill)

* * *

Essays in Theatre / Études Théâtrales

Amalgame de feu *Canadian Drama / L'art dramatique canadien* et de feu *Essays in Theatre*, le nouveau titre *Essays in Theatre / Études théâtrales* (publié par les presses de l'Université de Guelph) est une revue académique sur les traditions théâtrales occidenta-

les. Comme c'est le cas pour d'autres publications canadiennes, les articles peuvent être soumis en anglais ou en français. Les éditeurs Harry Lane et Ann Wilson ont mis sur pied un comité de rédaction compétent, composé de chercheurs réputés à travers le Canada et les États-Unis. À parution bi-annuelle, cette revue offre un format plutôt consistant pour 1994 (12.2 et 13.1), à savoir cinq articles substantiels sur le théâtre, suivis par un nombre record de comptes rendus de livres, soit treize en tout. Les professeurs désirant enrichir leurs collections personnelles, ou qui sont à la recherche de manuels, apprécieront le détail des comptes rendus de livres contenus dans *Essays in Theatre / Études théâtrales*. Comme la revue comporte très peu d'articles, les comptes rendus semblent assez longs, comparativement à la norme. La matière couverte varie considérablement, allant de l'analyse historique des espaces scéniques (Drury Lane) à des discussions sur de nouvelles façons de mettre Shakespeare en scène. Mais, plus souvent qu'autrement, les articles portent sur le développement du théâtre au vingtième siècle au Canada, aux États-Unis, en Angleterre, en Irlande ou en France. La critique peut traiter des textes, de thématiques, de courants en dramaturgie, de compagnies de théâtre ou de styles de représentations. Une partie des articles place au centre de l'argumentation les politiques culturelles et la pensée révisionniste. La revue n'adhère à aucune école de pensée particulière, laissant plutôt le champ libre à ses collaborateurs, qui couvrent un assortiment diversifié de lectures théoriques.

Département de théâtre
Université Concordia

Deborah Cottreau
(traduction: Louise Lalonde, Université McGill)

* * *

The Drama Review

The Drama Review, autrefois *Tulane Drama Review*, est la première revue américaine à s'être donné comme mandat spécifique l'étude de la représentation. Son fondateur Richard Schechner, éminent chercheur, théoricien et metteur en scène, a conçu *TDR* dans le but de favoriser la discussion autour du travail de l'interprète et de tous les aspects de la représentation en théâtre et en danse sur les scènes institutionnelles, alternatives ou ponctuelles. La revue a les yeux tournés vers la scène mondiale. La liste des collaborateurs se lit comme un «who's who» des nouveaux penseurs et/ou des artistes

proéminents. Eugenio Barba et Augusto Boal font partie du comité de rédaction et collaborent souvent à la revue.

TDR est une publication trimestrielle (38.1 - 38.4 en 1994) et chaque numéro se présente généralement sous le même format. La première partie contient habituellement, mais pas systématiquement, un commentaire de Shechner sur quelque sujet d'intérêt courant ou sur un événement donné. On peut y trouver une section «In Memoriam» qui rend hommage aux récents disparus; on y trouve toujours un section consacrée au courrier des lecteurs et aux lettres de réfutation intitulée «Lettres, etc.»; et, à l'occasion, paraît une section «Mise à jour». La section «Avis», qui fait part des conférences à venir, des appels de conférences et ainsi de suite, vient clore cette première partie.

La deuxième partie contient des articles de collaborateurs de tous les coins du monde (traductions fournies) couvrant à peu près tous les aspects de la représentation. Elle peut contenir des entrevues avec des praticiens du théâtre, des textes de performance, des textes de pièces en entier ou en partie, des panels de discussion et l'approche de sujets problématiques tel que l'identité culturelle. À l'occasion, un certain nombre d'articles portant sur le même sujet forment une série (comme cela a été le cas pour «Stories of Mulberry Village»). Récemment, (juin 1995),on a donné l'opportunité à des théoriciens et des praticiens d'exprimer leurs réactions face à un article d'opinion écrit par B.W.Worthen. Un discours critique stimulant, multidimensionnel, a eu lieu lorsque Jill Dolan, Joseph Roach, Richard Schechner et Phillip B. Zarrilli allaient à l'encontre ou appuyaient différents arguments avancés par Worthen. On a éventuellement permis à Worthen de clore le débat en livrant quelques réflexions de conclusion. Ce type particulier d'échange de critiques est une approche aussi inédite que passionnante. Elle devrait être utilisée comme modèle de discussion par les autres revues académiques sur le théâtre.

La troisième partie de la revue est une section de comptes rendus de livres assez dissemblable de celles que l'on retrouve dans la plupart des revues académiques. Tous les comptes rendus comprennent des notes et/ou des bibliographies, dont certaines très étayées. La dernière section de la revue, intitulée «Encore des livres», compile des synopsis de livres reçus par la revue.

Département de théâtre
Université Concordia

Deborah Cottreau
(traduction: Louise Lalonde, Université McGill)

Comparative Drama

Sur la page couverture de *Comparative Drama*, les éditeurs Clifford Davidson et John H. Stroupe indiquent au lecteur que leur revue «encourage les études qui sont internationales en esprit et interdisciplinaires en envergure». Il faut peu de temps pour découvrir que *Comparative Drama* remplit ses promesses. En feuilletant le numéro du printemps 1994 (28.1), j'ai pu trouver des articles portant sur des sujets aussi variés que l'Opéra de Pékin, le théâtre Nô, la Kathakali, les marionnettes du théâtre d'ombres Javanais, les mystères de la passion iraniens ainsi qu'un article sur l'influence espagnole dans les pièces du Nouveau-Mexique. Les conseillers à la rédaction, tous d'éminents chercheurs (tels Enoch Brater, Bernard Knox, Robert Ornstein et J.L. Styan, pour n'en nommer que quelques uns) ont l'énorme tâche de filtrer, sélectionner et éditer les soumissions pour publication.

Comparative Drama est publiée aux trimestres par la Western Michigan University à Kalamazoo. Outre la chronique «In Memoriam» parue dans le numéro 28.3 où des hommages étaient rendus à l'éditeur fondateur Robert S. Davies, la revue se divise à peu près toujours de la même manière. On trouve une section qui peut contenir jusqu'à sept articles très bien documentés et annotés, incluant des photographies, des esquisses, des illustrations, des reproductions et des appendices; une autre section propose jusqu'à neuf comptes rendus de livres. De temps à autre paraît une section «Correspondance» où les chercheurs peuvent livrer leurs réflexions sur les propos contenus dans la revue. Ce qui rend cette section particulièrement intéressante, est de constater à qui les éditeurs ont choisi de donner le dernier mot.

Département de théâtre
Université Concordia

Deborah Cottreau
(traduction: Louise Lalonde, Université McGill)

Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada

Les numéros de printemps et d'automne 1994 de *Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada* reflètent une triple préoccupation politique: féminisme, nationalisme et langue ou langage.

Au début de chacun des numéros, Céleste Derksen consacre un article en deux parties à la dramaturge du siècle dernier, Sarah Ann Curzon. Intitulées respectivement «Woman and Nationhood» et «Re-Dressing Gender Inequality», les deux parties tendent vers le même but, réhabiliter les «pièces à lire» de l'auteure. Celles-ci ont pour sujet, d'une part Laura Secord et, d'autre part, une «Sweet Girl Graduate». Cette dernière est obligée de se travestir (voir le jeu de mots du titre: «Re-Dressing») afin de contourner les règles d'une société patriarcale.

Le second article du numéro de printemps est de Rémi Tourangeau et il est en français. Dans «Les pageants historiques de scène comme médium du discours idéologique» l'auteur utilise une méthode sociocritique du type «sociologie du texte». Il y trace des parallèles entre les pageants historiques créés en 1938 et *La Fabuleuse histoire d'un royaume* qui date de 1988. La complexité de la démonstration est appuyée par un tableau très clair et de bons documents photographiques.

Deux autres articles traitent indirectement du Québec. Renée Hulan analyse la version anglaise par John Van Burek et Bill Glassco de *À toi pour toujours ta Marie-Lou* de Tremblay. Le titre en est assez éloquent «Surviving Translation: *Forever Yours, Marie-Lou* at Terragon Theatre». Il y est suggéré que le texte a subi une sorte d'érosion tout au cours du processus. Dans «Reading Empathy in a Québécois Play: *Crying to Laugh*», Jeanne Klein rend compte de ses expériences de «spectacles de présentation» (*presentational plays*) devant de jeunes publics. La pièce de Marcel Sabourin, dont le titre original est *Pleurer pour rire*, sert ici à mesurer les degrés d'identification des jeunes spectateurs par catégories d'âge, de sexe etc.

Enfin, ce numéro se termine par l'évocation des efforts déployés par John Hirsch à la tête de la section théâtrale de langue anglaise de Radio-Canada au milieu de la décennie 70. Richard Bruce Kirkley rappelle les luttes héroïques livrées par Hirsch et la communauté théâtrale torontoise, pour imposer la présence de l'*Alternative Theatre* à la télévision d'État.

Dans le numéro d'automne 1994, la forme dialoguée qu'adoptent Jennifer Harvie et Richard Paul Knowles frappe dès l'abord. Il est vrai qu'ils traitent de «Dialogic Monologue: A Dialogue». C'est une étude fort intéressante sur quelques courants significatifs de la dramaturgie contemporaine, et particulièrement du «discours autoritaire».

Michael Mckinnie s'intéresse à deux pièces, *Rexy!* d'Allan Stratton et *The Life and Times of Mackenzie King* de Michael Hollingsworth. L'article intitulé «King-Maker: Reading Theatrical Presentations of Canadian Political History» examine les événements historiques et leurs différentes représentations, notamment par le journal intime de l'ancien Premier ministre. Enfin, par un article consacré à une pièce de jeunesse de Michael Cook, Craig Stewart Walker nous rappelle l'importance du dramaturge mort en 1994. «Elegy, Mythology and The Sublime in Michael Cook's *Colour the Flesh the Colour of Dust*» indique comment Cook «réinvente» Terre-Neuve dans le sens de l'élégie pastorale, de la mythologie et du sublime romantique. Cet article est suivi d'un bel hommage à Michael Cook par Denyse Lynde.

Département de théâtre
Université d'Ottawa

Tibor Egervari

Collaborateurs

PHILIPPE BEAUFORT, détenteur d'une scolarité de doctorat en ergonomie cognitive du CNAM (Paris), a entrepris des études de 3e cycle en création théâtrale à l'Université Laval (Québec). Sa réflexion, basée sur la sémiotique peircienne, porte sur la mise en scène du spectacle vivant analysé de l'intérieur au moment même de l'acte de création. Il a œuvré comme acteur, auteur ou metteur en scène à la Carus Compagnie (Bourges, France), comme assistant à Jacques Lessard du Théâtre Repère pour le spectacle *Fragments de lune* (Québec) et comme metteur en scène de ses propres créations. Il prépare actuellement *Projet temps*, un spectacle qui visera à inciter le spectateur à créer de nouveaux instants pour en faire une représentation.

MARIE DANIELLE BOUCHER, formée en art dramatique, mime, chant, voix et danse à Montréal, s'est perfectionnée en technique et étude de scène au H.B. Studio, à New York. De retour à Montréal, elle œuvre depuis plusieurs années dans le domaine de la formation et de la direction d'acteurs. Elle a complété une maîtrise en théâtre à l'UQAM. Elle poursuit des recherches sur la qualité de résonance sur le développement de la tessiture de la voix, dans une approche globale de l'acteur, de même que sur l'intégration de la voix aux nouvelles technologies.

LINDA BULIK est professeure des théories de la communication à l'Université d'État de Londrina (Brésil) où elle enseigne la sémiotique théâtrale. Elle a fait son doctorat à l'Université de Paris VIII sur l'Odin Teatret et a poursuivi des recherches sur la construction de l'image (au laboratoire PRIAM de l'École normale supérieure de Fontenay/Saint Cloud, à Paris) et sur le rôle de la voix (au laboratoire de phonétique de l'Université d'Orléans). Elle a contribué à des journaux et revues en tant que rédactrice et critique d'art (*Fotha de Londrina*), éditrice (*Cahier 3*) et journaliste. Elle est l'auteure de deux livres sur la communication, parus au Brésil.

JAMES BUNZLI, d'origine suisse, est né à Cleveland, Ohio, mais a passé une partie de son enfance en Suisse. Il détient un B.A. du Collège de Kalamazoo, une M.F.A. de l'Université du Texas et un Ph.D. de l'Université d'État de Bowling Green. Il est actuellement directeur artistique du théâtre de Mansfield, en Ohio. Sa thèse, qui a porté sur les spectacles solos de Robert Lepage, l'a amené à séjourner un certain temps au Québec.

KATIA DELAY, de citoyenneté suisse, est née à Kigali, au Rwanda. Elle détient une licence en anthropologie et sociologie de l'Université de Lausanne (1992) et une maîtrise en art dramatique de l'UQAM (1995), maîtrise qu'elle a obtenue pour la mise en scène de la pièce *Mamie Ouate en Papôasie* de Joël Jouanneau et Marie-Claire Le Pavec.

CARA GARGANO est directrice du département de théâtre, cinéma et danse de la constituante C.W. Post de l'Université de Long Island. Deux de ses traductions de Dancourt et de Musset ont été interprétées aux États-Unis. Elle a participé aux performances de Richard Grunn à New York et fait des tournées américaines et européennes avec sa compagnie, Cara Gargano & Dancers. Elle a notamment publié «Silent Rage in Marie Laberge's *L'Homme gris*» dans *Modern Drama* et «Un Mythe à plusieurs voix dans le théâtre québécois» dans Metka Zupancic, dir., *Mythes dans la littérature contemporaine d'expression française.*

CHRISTIANE GERSON a fait des études de maîtrise en art dramatique à l'Université du Québec à Montréal et contribué aux recherches d'Hélène Beauchamp sur le théâtre fait par et pour les adolescents. Elle a rendu compte de ses recherches dans différents colloques et dans les revues *Attitudes* (AQPAD), *L'Annuaire théâtral*, *JEU* et *Veilleurs de nuit*. Elle a réalisé une trentaine de mises en scène et participé à une vingtaine de productions théâtrales comme interprète, auteure, assistante à la création et à la mise en scène ou directrice de production. Elle est professeure de français au Collège de Valleyfield.

CATHERINE GRAHAM poursuit des études en vue d'un doctorat à l'Université McGill. Sa recherche porte sur l'implication du public dans les théâtres populaires amérindiens, canadiens-anglais et québécois. Elle a œuvré plusieurs années comme animatrice, dramaturge et scénographe au Manitoba français et au Québec. Parmi ses publications: «Organizing Audiences as Artistic Work : A Story of Québec's Théâtre Parminou», *Canadian Theatre Review*; «The Non-Stop Connolly Show : The Role of a Non-Traditional Audience in a New Theatre Tradition», dans Jonathan Wike, éd., *John Arden and Margaretta D'Arcy : A Casebook.*

SARA GRANATH, d'origine suédoise, a étudié l'anglais, l'ethnologie et le Théâtre durant deux ans à l'Université d'Uppsala — avec une année intercalaire en Virginie —, puis a poursuivi des études en cinéma, littérature et théâtre à Lund où elle a fait du théâtre amateur et professionnel, et de l'enseignement universitaire. Par la suite, elle a

fait du théâtre pour enfants et continué ses études universitaires à Stockholm; sa thèse porte sur la troupe Proteus/Mercurius (1965-1988).

ODETTE GUIMOND est diplômée en interprétation au Conservatoire d'art dramatique de Montréal. Elle détient un doctorat de l'Université de Montréal (thèse: *L'Acteur et le corps apparent*). Comédienne et metteure en scène, elle est codirectrice du Théâtre de la Nouvelle Lune. Elle enseigne le théâtre et la littérature à l'Université de Montréal. Elle a suivi une formation professionnelle à la Méthode Feldenkrais à New York. Professeure certifiée de Feldenkrais, elle s'intéresse à l'éducation somatique, à la création théâtrale et artistique en général, à l'apprentissage et à la créativité sous toutes ses formes.

ZUZANA HLAVENKOVA est vice-doyenne et professeure assistante à la Faculté des arts d'interprétation de l'Académie de musique et d'art dramatique de Slovaquie. Elle est également membre des exécutifs du Centre slovaque AICT et de l'Association du théâtre slovaque. Elle a fait paraître trois livres — le plus récent étant *Time of Dramatic Arts* (1990) — et plusieurs articles portant sur le jeu et les acteurs de Slovaquie, dans les revues *Stage, World and Theatre* et *Theatre Revue*. Ses recherches portent sur l'acteur et ses métamorphoses au XX^{e} siècle, et sur l'histoire et les théories des arts d'interprétation.

GAD KAYNAR enseigne au Département de théâtre de l'Université de Tel Aviv (Israël). Il s'est spécialisé dans la poétique et la rhétorique des textes dramatiques et scéniques, et a traduit en Hébreu une trentaine de pièces allemandes, norvégiennes et suédoises. Il a fait paraître des études sur la théorie de la réception, l'analyse de la performance et l'intertextualité. Tout en poursuivant sa carrière d'acteur et de poète, il agit comme dramaturgiste et directeur de la formation du Habima National et comme directeur artistique du festival israélien de spectacles solos Thearonetto.

ELENA LEVSHINA est diplômée du Département de mathématiques de l'Université de Leningrad et du Département d'études théâtrales de l'Institut de théâtre, musique et cinéma de Leningrad où elle est maintenant professeure de gestion théâtrale. Ses champs de recherche sont la gestion théâtrale, la contextualisation socioculturelle de l'art dramatique, l'organisation du répertoire et les rapports entre le théâtre et son public. Elle a fait paraître, en 1985: *Planning of the Theatre Repertoire Presentation* et *Organization and Development of the Theatre Audience*.

CARRIE LOFFREE, traductrice, chercheure et enseignante, fait actuellement son doctorat en littérature à l'Université Laval. Sa thèse porte sur les liens entre les circonstances de la création par ordinateur et celles de la création pour le théâtre. Elle a participé aux derniers colloques du Centre international d'études francophones (CIEF) et de l'Association pour la recherche théâtrale au Canada (ARTC). Elle a publié des articles dans *Nuit blanche* et collabore à un projet de livre sur la «nouvelle dramaturgie», sous la direction de Chantal Hébert, Marie-Christine Lesage et Irène-Perelli Contos.

SERGE OUAKNINE, formé en arts visuels aux «Arts déco» de Paris, a séjourné deux ans en Pologne au Théâtre Laboratoire de Jerzy Grotowski. Il mène de front une carrière de metteur en scène, concepteur visuel et écrivain. Docteur ès lettres et sciences humaines, sur un sujet touchant l'acteur, le temps et les technologies, il est professeur au département de théâtre de l'Université du Québec à Montréal.

ANNIE POIRIER, d'origine québécoise, est bachelière en études littéraires de l'UQAM. Elle prépare actuellement son admission à l'École de théâtre de Strasbourg et sa participation, avec une troupe de Paris, au prochain Festival de théâtre d'Avignon.

CHRISTIAN PRATOUSSY, D.E.A. en Sciences de l'éducation et M.A. en Études théâtrales de l'Université de Lyon 2, prépare actuellement une thèse de doctorat sur les études théâtrales à la même Université. Professeur de technologie à l'Académie de Lyon, il a fondé en 1991 la compagnie Amadis. Il a publié quelques articles dans *Les Cahiers pédagogiques*.

MARIA SHEVTSOVA est professeure d'études françaises à l'Université de Sydney. Elle a enseigné aux universités de Paris, Rome et Connecticut, et est membre du Groupe de sociologie de la littérature de l'École des hautes études en sciences sociales à Paris. La grande part de son travail sur le théâtre a été consacrée à ses dimensions socioculturelles. Elle a développé une sociologie du théâtre non positiviste. Ses publications récentes comptent *Le Théâtre et l'interaction culturelle* (Sydney, 1993), et les essais «Le Cercle de craie caucasien: la vue de l'Europe» (*The Cambridge Companion to Brecht*, ed., Peter Thompson et Gledyr Sacks, 1994) et «L'Art de l'immobilité: Impressions de Pelléas de Brook» (*New Theatre Quarterly*, November 1994).

L'ANNUAIRE THÉÂTRAL a l'honneur de présenter la première publication des actes du Congrès de la FIRT qui s'est tenu à Montréal du 22 au 27 mai 1995 et qui portait sur *l'Acteur, l'Actrice en scène*. Nous avons retenu les textes dont le questionnement est centré sur le **regard du spectateur**, élément indispensable du triangle scénique: acteur-espace-public. Sans le spectateur, la relation théâtrale n'existerait pas.

La problématique du Congrès était centrée sur l'acteur, mais le jeu de ce dernier ne prend sens que par rapport au regard de celui devant qui il se produit, ce spectateur complice qui donne existence et sens à toute la démarche théâtrale. Le premier groupe de textes établit ce rapport.

Le deuxième groupe de textes a pour titre **Corps en jeu**. Nous quittons la salle pour retrouver la scène et plus spécifiquement l'acteur. Ce qui lie tous ces articles entre eux, c'est la recherche d'outils ou de moyens visant à aider l'acteur dans son jeu.

La dernière partie intitulée **Le jeu sous observation** présente des textes plus théoriques qui prennent le jeu de l'acteur comme objet d'observation.

À toutes les phases de ce parcours, le spectateur est omniprésent. Tantôt présent comme regard, tantôt comme intention, tantôt imaginé, tantôt construisant le sens, tantôt participant au spectacle, il est toujours là dans l'esprit de l'acteur ou dans celui du metteur en scène. Il est là aussi comme les observateurs que nous sommes nécessairement lorsque nous agissons comme critiques. Ce sont les commentaires et analyses à partir de tous ces regards posés sur le phénomène théâtral qui constituent ultimement l'essentiel, sinon la totalité, des textes présentés ici.

Notez que ***L'Annuaire*** inaugure avec ce numéro une nouvelle chronique d'études de spectacles.

20,00 $