



L'Annuaire théâtral

REVUE QUÉBÉCOISE
D'ÉTUDES THÉÂTRALES

58

INTERACTIONS FICTIONNELLES ET SCÉNIQUES
DANS LE SOLO CONTEMPORAIN

SQET

Université 
de Montréal

L'Annuaire théâtral

N° 58

AUTOMNE 2015

**INTERACTIONS FICTIONNELLES
ET SCÉNIQUES DANS
LE SOLO CONTEMPORAIN**

SQET | Université 
de Montréal

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

Direction

Jeanne Bovet (Université de Montréal)

Hélène Jacques (Collège Lionel-Groulx)

Comité de rédaction

Sophie Bastien, présidente de la SQET (Collège militaire royal du Canada)

Jean-Paul Quéinnec, responsable de la section Recherche-crédation (Université du Québec à Chicoutimi)

Catherine Cyr, membre du comité de rédaction (Université du Québec à Montréal)

Hervé Guay, membre du comité de rédaction (Université du Québec à Trois-Rivières)

Conseil scientifique

Pauline Bouchet (Université Stendhal - Grenoble 3)

Yves Jubinville (Université du Québec à Montréal)

Louise Ladouceur (Université de l'Alberta)

Jane Moss (Duke University)

Irène Perelli-Contos (Université Laval)

Jean-Pierre Ryngaert (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3)

Production

Secrétariat de rédaction et révision des textes : Émilie Coulombe

Conception graphique et mise en page : Julie Parent (www.julieparent.com)

Impression : Repro-UQAM

Couverture : *Le projet Andersen* de Robert Lepage, Ex Machina, 2005. Avec Robert Lepage dans le rôle de Frédéric Lapointe. Photographie d'Érik Labbé.

Rédaction

L'Annuaire théâtral

lannuairetheatral@gmail.com

Département des littératures de langue française

Université de Montréal

C.P. 6128, succ. Centre-ville

Montréal (Québec)

Canada, H3C 3J7

ISSN : 0827-0198

ISSN : 1923-0893 (EN LIGNE)

Dépôt légal, 3^e trimestre 2016

Bibliothèque et Archives Canada

Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Partenaires

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

Chaire de recherche du Canada en dramaturgie sonore au théâtre (UQAC)

Université de Montréal

L'Annuaire théâtral est disponible sur la

plateforme Érudit à l'adresse suivante :

www.erudit.org/revue/annuaire/apropos.html

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

SOMMAIRE

DOSSIER :

INTERACTIONS FICTIONNELLES ET SCÉNIQUES DANS LE SOLO CONTEMPORAIN

Sous la responsabilité de Gilbert David et Francis Ducharme

MOT DES DIRECTRICES

Le solo scénique, forme ouverte et plurielle.....5

Hélène Jacques

DOSSIER

PRÉSENTATION

Dramaturgies, dispositifs et performativité du solo 9

Gilbert David et Francis Ducharme

« Je suis dans une phrase qui bouge » : les vertiges baroques d'*Un mage en été*

d'Olivier Cadiot, mis en scène par Ludovic Lagarde.....17

Florence March

La création en partage dans les solos de Jean-Marie Papapietro.....31

Hélène Jacques

Le soliloque et ses dispositifs scéniques : *Jackie* d'Elfriede Jelinek,

mise en scène par Denis Marleau et Stéphanie Jasmin.....45

Marie-Christine Lesage

De l'acte de suivre à la critique du suivisme : les déambulations audioguidées

d'Olivier Choinière.....57

Francis Ducharme

Performativité du « corps » autobiographique de la marionnette dans <i>Billy Twinkle</i> de Ronnie Burkett	75
---	----

Jenn Stephenson

<i>Le projet Andersen</i> de Robert Lepage : (trans-)figurations du soliste démiurgique ou le nouveau théâtre du merveilleux	91
---	----

Gilbert David et Maria Stasinopoulou

Le solo-machine : incursion dans le travail scénique de Carole Nadeau	115
---	-----

Hervé Guay

PRATIQUES ET TRAVAUX

Le pouvoir de consommer : le spectateur comme enjeu et acteur de l'économie du théâtre musical	137
---	-----

Laura MacDonald

Le théâtre du réel : une nouvelle vague flamande entre fiction et non-fiction	151
---	-----

Nele Wynants

Rhapsodisation et transpersonnalisation de la parole dans les <i>Drames de princesses</i> d'Elfriede Jelinek	171
---	-----

Sara Thibault

NOTE DE LECTURE	195
-----------------------	-----

RÉSUMÉS / ABSTRACTS / NOTICES BIO-BIBLIOGRAPHIQUES	201
--	-----

LE SOLO SCÉNIQUE, FORME OUVERTE ET PLURIELLE

Le solo scénique constitue certainement l'une des mouvances importantes de la mise en scène contemporaine, en raison notamment de l'abondance de spectacles solo depuis les années 1980, et sans doute aussi parce que plusieurs d'entre eux figurent parmi les productions marquantes des dernières décennies. Au Québec seulement, pensons à *The Dragonfly of Chicoutimi* de Larry Tremblay, interprété par Jean-Louis Millette, à la trilogie de Pol Pelletier (*Joie, Océan, Or*), aux solos de Robert Lepage, à ceux de Marie Brassard, ou encore à *La cloche de verre* et à *La nuit juste avant les forêts*, deux mises en scène parmi les plus remarquées de Brigitte Haentjens. Parce qu'il engage une relation directe entre l'acteur et le spectateur, le solo, selon Hans-Thies Lehmann, peut être considéré comme une manifestation du déplacement postdramatique du concept de théâtre. Ainsi, le présent dossier sur le solo ajoute une pierre à l'édifice des études abordant cette forme emblématique du théâtre actuel.

Les spectacles faisant l'objet des analyses réunies dans ce dossier empruntent des formes très variées (création scénique pour un seul acteur, adaptation théâtrale de textes littéraires, soliloque scénique, spectacle de marionnettes, performance, déambulation) et sont issus du Québec comme d'ailleurs (France et Canada anglais). Considérant la diversité des spectacles retenus, dont certains constituent des cas limites, l'intention de Gilbert David et de Francis Ducharme, directeurs du dossier, n'est visiblement pas de circonscrire précisément les frontières du solo, d'en proposer une définition stricte. Ils entreprennent plutôt de mettre en lumière, à partir d'exemples éloquentes, le potentiel créateur de cette forme. Chacun des auteurs du dossier décrit et analyse minutieusement un ou quelques spectacles d'un artiste. Non seulement ces études détaillées donnent-elles à voir les œuvres, mais elles montrent aussi à quel point le solo, même dans son expression la plus minimale, est porteur de multiples discours – politique, social, intime. Condensé, centré sur l'acteur qui le porte, le solo est une forme ouverte.

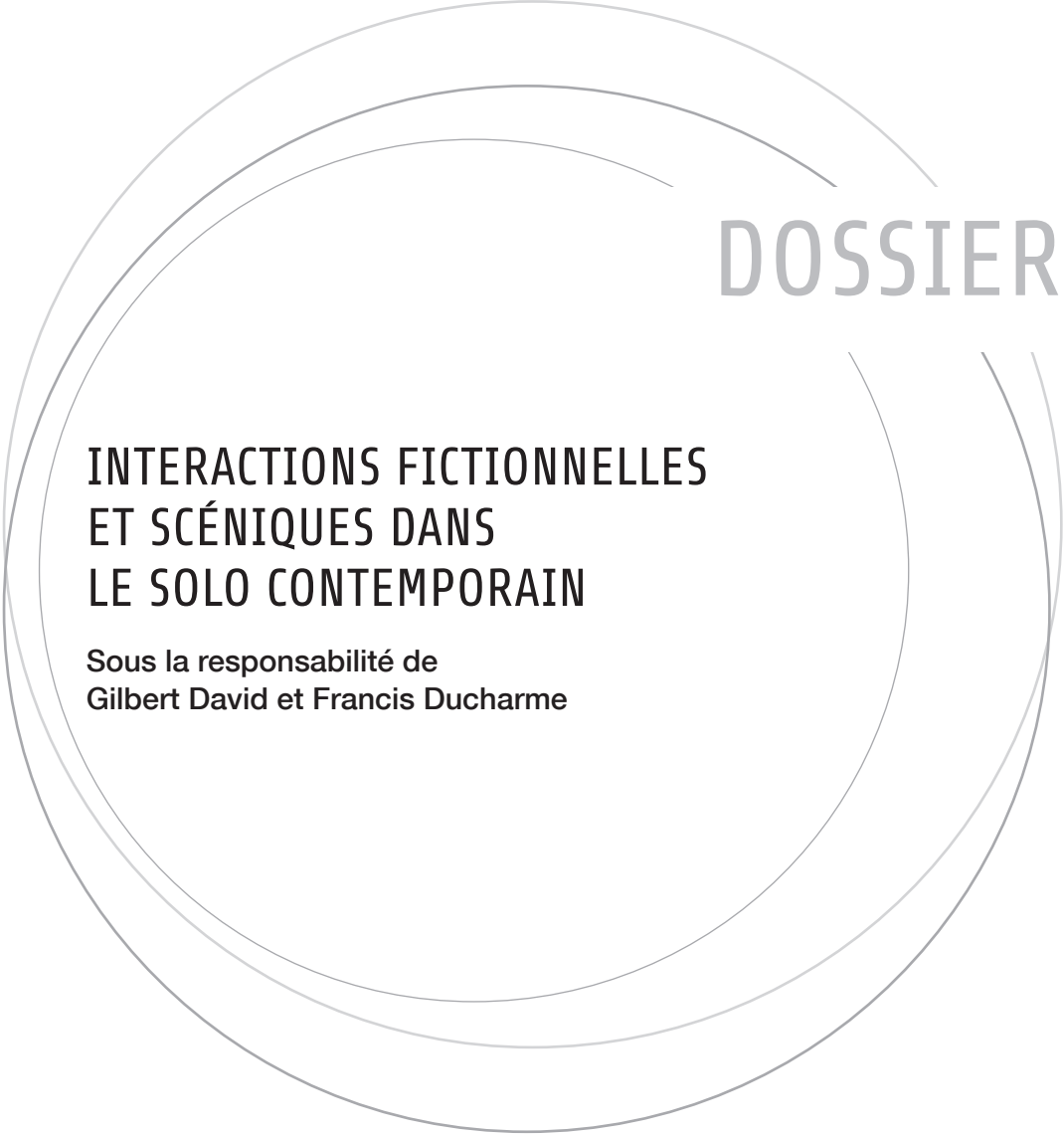
Malgré la disparité des exemples retenus, de nombreuses correspondances apparaissent d'un spectacle à l'autre, ce qui souligne sans doute que le solo représente un creuset hors pair pour expérimenter les moyens de la scène actuelle. On affirme couramment que le monodrame implique une représentation de l'individu et de son intimité, de sa solitude, alors qu'il n'est pas nécessairement synonyme de repli sur soi et de pure introspection, dans la mesure où les spectacles analysés donnent tous l'occasion de mettre en scène une partition polyphonique et de multiples niveaux de présence, notamment grâce à la démultiplication des voix, des corps, des images de soi et de l'autre par le biais des technologies, des objets et des travestissements. Ces différents niveaux se manifestent dans plusieurs cas par une mise en abyme de la figure du créateur, qui implique un discours sur l'art ou un récit de soi. Permettant l'exploration de multiples interactions sur la scène, le solo sollicite aussi particulièrement le spectateur dans le rapport

frontal qu'il exacerbe, augmentant l'intensité de la communication. Ainsi, à l'intérieur même du dispositif mettant en scène l'acteur face à lui-même, le dialogisme opère toujours. D'un article à l'autre, différentes approches analytiques sont proposées pour envisager ces composantes des spectacles choisis, tous exemplaires de la forme du solo.

AILLEURS DANS CE NUMÉRO

Publiée en alternance avec la section « Recherche-crédation » d'un numéro à l'autre, la rubrique « Pratiques et travaux », qui accueille des textes dont les thématiques ne sont pas liées au dossier principal, est de retour dans cette édition de *L'Annuaire théâtral*. Dans un premier article, Laura MacDonald, professeure de théâtre musical à l'Université de Portsmouth au Royaume-Uni, s'intéresse au rôle du spectateur dans l'élaboration des stratégies de marketing des comédies musicales sur Broadway depuis les années 1960. Nele Wynants, chercheuse postdoctorale à l'Université libre de Bruxelles (Arts du spectacle vivant) et à l'Université d'Anvers (Research Centre for Visual Poetics), brosse quant à elle le portrait de deux générations d'artistes flamands et remet en question la notion de « vague flamande », qui gomme les différences entre des créateurs dont les esthétiques sont pourtant distinctes. Enfin, Sara Thibault, doctorante à l'Université du Québec à Trois-Rivières, analyse la parole des personnages féminins des *Drames de princesses* d'Elfriede Jelinek, parole traversée par de multiples discours et qui s'apparente davantage au soliloque qu'au dialogue. Le numéro est complété par une note de lecture signée par Annie Brisset, professeure émérite de l'École de traduction et d'interprétation de l'Université d'Ottawa, qui rend compte du récent ouvrage de Nicole Nolette publié aux Presses de l'Université d'Ottawa : *Jouer la traduction : théâtre et hétérolinguisme au Canada francophone*, récipiendaire du prix Ann Saddlemeyer de l'Association canadienne de la recherche théâtrale. Bonne lecture!

Hélène Jacques
Collège Lionel-Groulx



DOSSIER

**INTERACTIONS FICTIONNELLES
ET SCÉNIQUES DANS
LE SOLO CONTEMPORAIN**

Sous la responsabilité de
Gilbert David et Francis Ducharme

Dramaturgies, dispositifs et performativité du solo

PRÉSENTATION

Gilbert David et
Francis Ducharme

Depuis 1980, le solo, en tant que mode d'expression privilégié de l'acteur – avec ou sans le support d'un texte –, n'a eu de cesse de gagner en importance dans le champ de la production scénique, tant en Europe qu'en Amérique. Devant une telle abondance de propositions – du *one-(wo)man-show* au *performance art*, du conteur aux dramaturges qui écrivent des monologues, sans oublier les adaptations faites à partir de divers matériaux textuels –, il est devenu essentiel d'examiner de plus près ce dont ce phénomène est porteur. Ce dossier constitue un jalon qui s'ajoute aux travaux peu nombreux dans ce domaine, notamment ceux centrés sur le monologue (Benhamou, Saada et Stern [dir.], 1994; Roy [dir.], 2007), tout en tâchant de rassembler et de passer au crible les diverses notions dont se sont servis les chercheurs jusqu'à maintenant pour l'étude des solos. À partir d'une sélection d'œuvres soit novatrices mais méconnues, soit déjà reconnues comme exemplaires, le dossier met en lumière des approches nouvelles et certaines orientations esthétiques empruntées par la pratique contemporaine. Depuis la journée d'étude¹ de laquelle est issu ce dossier, il est apparu à nos collaborateurs que le solo est une forme riche en interactions : le travail des solistes mise sur la tension entre différents niveaux de fiction, en faisant souvent appel à la complicité des spectateurs sinon en les interpellant, ainsi que sur l'interaction entre diverses composantes scéniques ou technologiques.

1 La journée d'étude « Régimes fictionnels et scéniques du solo contemporain : nouvelles perspectives », sous la responsabilité de Gilbert David, a été présentée au Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises de l'Université de Montréal le 29 avril 2011.

L'absence de la dramatisation habituelle par le dialogue entre plus d'un personnage incarné sur scène fait place à des formes dialogiques d'un tout autre ordre. C'est ce que Hans-Thies Lehmann désigne comme « le recul de l'axe intra-scénique » (Lehmann, 2002 : 205). Les expérimentations de la performance en solo participent, à des degrés divers, au déplacement postdramatique du concept de théâtre qui favorise notamment la « monologie » ainsi que l'adresse aux spectateurs sous « la forme de la plainte, de la prière, de la confession, ou bien encore celle de "l'auto-accusation" ou de "l'insulte au public" » (*ibid.* : 206). Les machines et les diverses techniques de scène sont aussi des domaines d'expérimentations vivement sollicités pour renouveler la communication dans l'axe extra-scénique et l'orienter vers le public. Dans cette optique, le dossier vise à interroger la notion de dispositif couplée à celle de frontalité (Mervant-Roux, 2006; Rykner, 2008). Ceci permet notamment d'analyser le jeu entre le soliste et l'assistance, de même que l'agrandissement du champ perceptif par la convocation d'autres canaux sensoriels (lumière, sonorisation musicale ou vocale, vidéographie, etc.). Compte tenu de la plasticité notable et du processus d'exploration sans fin impliqués dans la préparation et l'exécution d'un solo, dont témoignent de nombreux créateurs, les auteurs ici rassemblés tentent de mieux caractériser l'un des champs occupés par les « nouvelles formes de dramaticité » (Danan, 2013 : 79), apparues dans la foulée des « écritures de plateau » (Tackels, 2015).

Pour mettre au jour des aspects innovants ou, du moins, des modifications significatives dans la composition des solos, il convient de se pencher sur des objets relativement récents au sein desquels on peut détecter des « variations imaginatives » (Ricœur, 1990 : 176), lesquelles affecteraient une ou plusieurs composantes basiques (la partition verbale, le corps et la voix, l'espace, la relation au public). Par exemple, comment appréhender les manipulations auxquelles sont soumis le corps et la voix par le truchement de divers appareils d'amplification sonore et de captation vidéo? Et, dès lors, sur quelles configurations fictionnelles ces manipulations débouchent-elles, tant en ce qui concerne la démultiplication des figures et des personnages assumés par le soliste que par rapport au « récit de soi » (Butler, 2007) d'un *sujet*, souvent tendu entre autobiographie et autofiction (Grace et Wasserman, 2006; Heddon, 2009)?

Mais n'existe-t-il pas aussi d'autres possibilités d'intensification des effets de présence sans nul apport des nouvelles technologies, en faisant du solo un lieu propice à la rhapsodisation radicale de l'événement scénique? En ce sens, le solo permet d'envisager de multiples prolongements théoriques à la notion de « pulsation rhapsodique » : « Voix du questionnement, voix du doute, de la palinodie, voix de la multiplication des possibles. Voix irrégulière qui embraye, débraye, se perd, erre tout en commentant et en problématisant... Voix de l'*oralité* dans le moment même où elle *débord*e l'écriture dramatique » (Sarrazac, 1999 : 202; souligné dans le texte). Au-delà de la polarisation constitutive du théâtre, depuis les premières modernités, entre le textocentrisme et le scénocentrisme, on peut penser qu'il serait plus fructueux de préciser la dynamique à l'œuvre dans l'élaboration d'un solo en termes de « subjectivation » et de « désobjectivation » (Agamben,

1999) ou sous l'angle de la dynamique fictionnelle en tant que telle. En ce sens, l'acteur-créateur serait le pivot ou l'embrayeur d'une espèce de *musicalisation* de l'événement scénique qui met « la vision au service de l'écoute [...] : puisque tout est *objet d'écoute* – l'espace, les corps, les mots, les silences, les gestes –, [le texte] ne suscite pas lui-même une attention particulière » (Mervant-Roux, 2006 : 166; souligné dans le texte).

Même s'il apparaît seul, le soliste intervient dans l'espace public en étant porteur d'une vision politique, sinon polémique de la communauté :

Les artistes, comme les chercheurs, construisent la scène où la manifestation et l'effet de leurs compétences sont exposés, rendus incertains dans les termes de l'idiome nouveau qui traduit une nouvelle aventure intellectuelle. L'effet de l'idiome ne peut être anticipé. Il demande des spectateurs qui jouent le rôle d'interprètes actifs, qui élaborent leur propre traduction pour s'approprier l'« histoire » et en faire leur propre histoire (Rancière, 2008 : 28-29).

Est-ce qu'une telle approche ne conduit pas à privilégier l'ascèse, la retenue, la modestie qui feraient pencher le geste spectaculaire vers le minimalisme, à savoir plus de silence que de verbe, plus d'immobilité que de gesticulation, plus d'ellipses que de narration pleine? Se faire soliste consiste-t-il à restaurer une posture archaïque de saltimbanque ou de bateleur de foire versant dans le grotesque, ou encore à se métamorphoser en chaman ou en sorcier présidant à de nouveaux rituels afin d'offrir une résistance dans ce « monde désenchanté » (Gauchet, 2007)?

Le minimalisme rudimentaire que suggère l'idée d'un seul artiste présent sur scène n'est-il qu'illusoire? À plusieurs égards, cette réduction peut faire office de condensation stratégique des moyens pour laisser place à la prolifération d'autres langages esthétiques.

Étudié par Florence March, *Un mage en été* (2010) de l'auteur Olivier Cadiot et du metteur en scène Ludovic Lagarde ressuscite de façon exemplaire une esthétique baroque, mais dont l'exubérance passe par le décor sonore – un bruitage onirique – plutôt que par une scénographie d'éléments matériels. March analyse le caractère fuyant et exubérant du verbe imagé et des intertextes du monologue, ainsi que l'impression d'irréalité qui se dégage du personnage sur scène, un mage, sous l'effet du jeu subtil de Laurent Poitrenaux et du dispositif de projections. L'analyse montre comment la référence au baroque, par cette figure shakespearienne et cornélienne de l'illusionniste, donne lieu à une esthétique marquée par les apparitions, les disparitions et les transformations, alors que la subjectivité du « je » et que le corps du soliste apparaissent comme les principaux objets de cette magie textuelle, sonore et visuelle. L'auteure souligne, en outre, l'importance du travail de l'ingénieur sonore Grégory Beller pour susciter une sensation immersive chez les spectateurs. La qualité technique de la communication de la scène vers la salle favorise ainsi une forte stimulation de l'imagination des spectateurs, incités à se penser eux-mêmes comme « une communauté de conteurs et de traducteurs » (Rancière, 2008 : 29).

La démarche de Jean-Marie Papapietro consiste aussi à faire entendre des textes qui sollicitent fortement l'imagination du public, puisque ses solos sont des adaptations pour la scène d'œuvres narratives, comme le précise Hélène Jacques dans son article. Le choix du solo s'inscrit chez ce metteur en scène dans un esprit d'économie de moyens techniques (un décor simple) et de fidélité aux textes originaux, qui sont abrégés sans être modifiés dans leur substance. La mise en scène se concentre sur la création d'un contexte d'énonciation, notamment par des choix précis pour le jeu d'acteur. Parmi les quatre solos qu'elle analyse, Jacques étudie en profondeur le quasi-solo *La promenade* (2004), qui comporte un travail éloquent sur l'adresse. L'allocutaire du discours est d'abord un acteur secondaire, présent discrètement sur la scène, avant de devenir tantôt le public, tantôt le personnage s'adressant à lui-même, de façon à restituer la polyphonie du récit de Robert Walser comme une partition à la signification ouverte.

L'interprétation d'une partition théâtrale par un soliste comporte une importante dimension performative, c'est-à-dire qu'elle est l'occasion de révéler combien un jeu d'acteur peut agir par sa virtuosité sur l'assemblée des spectateurs, comme le propose Marie-Christine Lesage. Cette chercheuse choisit néanmoins, parmi les solos proposés par la compagnie UBU, de consacrer son article à *Jackie* (2010), qui fait exception sur ce plan. Tout en retenue, le jeu de l'actrice, Sylvie Léonard, est mis comme en retrait de son dédoublement technologique fortement amplifié : son image est continuellement filmée et retransmise en gros plan sur un grand écran. Inspirée des théories de l'image, l'analyse de Lesage montre à quel point le dispositif écranique peut participer fortement au caractère performatif d'un solo, voire sembler agir à lui seul sur le public comme une force autonome, irrésistiblement séduisante. Cette puissance médiatique de fabrication d'une icône féminine est néanmoins donnée à juger de façon critique par la production de Denis Marleau et Stéphanie Jasmin, puisque la présence réelle de l'actrice sur scène paraît, sous l'angle d'un contraste troublant, comme vidée de toute force théâtrale.

Dans les œuvres d'Olivier Choinière analysées par Francis Ducharme, un autre dispositif de communication – essentiellement sonore, cette fois – opère également une séduction sur le spectateur tout en suscitant une distanciation critique à l'égard de cette même séduction. Créées de 2003 à 2011, les déambulations audioguidées de Choinière peuvent être considérées comme des solos, même si la voix de l'acteur est uniquement transmise par une paire d'écouteurs et une bande sonore, que chaque spectateur écoute en suivant un itinéraire dans une ville réelle. Ducharme propose de considérer, dans trois de ces œuvres, le travail critique sur le suivisme et, en particulier, sur la relation de pouvoir que le dispositif met en jeu. Chez Choinière, le monologue sur audioguide emprunte abondamment la voie de l'adresse au spectateur pour l'enjoindre à non seulement respecter scrupuleusement le parcours prévu, mais aussi à adhérer aux propos du locuteur dans la fiction. Cette forme à la limite du théâtre met en évidence un phénomène récurrent avec l'adresse dans les solos étudiés : le dédoublement de l'acteur, à la fois personnage fictif et voix d'une personne réelle, a pour corollaire un dédoublement du

spectateur, personne réelle bien sûr, mais aussi personnage incorporé en tant que partenaire de l'énonciateur fictionnel.

La manière originale de n'incarner un récit que partiellement par le corps humain, en suscitant de troublants effets de réel, fait également l'intérêt du solo *Billy Twinkle* (2008) de Ronnie Burkett. L'article de Jenn Stephenson se penche sur les nombreux dédoublements du narrateur dans ce spectacle de marionnettes. Le soliste, Ronnie Burkett, se fait à la fois l'incarnation d'un personnage-narrateur d'inspiration autobiographique, le marionnettiste Billy Twinkle, tout en livrant un fin travail de manipulation de marionnettes, dont certaines paraissent manipuler elles-mêmes des marionnettes de plus petite taille. Stephenson contribue à renouveler les approches de la marionnette en critiquant, notamment, les conceptions qui privilégient l'illusion d'une vie réelle de l'objet inanimé que cette pratique suscite volontiers. L'auteure montre comment les habitudes propres au pacte autobiographique apparaissent sous un autre jour dans un contexte où l'*alter ego* du soliste est tantôt humain, tantôt poupée. Ainsi, les multiples niveaux de mise en abyme dans le travail de Burkett déconstruisent les idées reçues propres à la vision traditionnelle de la marionnette.

Pour sa part, Robert Lepage s'est inspiré d'un célèbre auteur de contes, Hans Christian Andersen, pour l'écriture de l'un de ses solos, auquel Gilbert David et Maria Stasinopoulou consacrent leur article. *Le projet Andersen* (2005), lui aussi, est structuré par la mise en abyme du processus de création chez un *alter ego* du soliste. Situé de nos jours, le spectacle présente les mésaventures d'un librettiste québécois qui a reçu l'instruction d'écrire une adaptation de «La dryade» pour un opéra parisien. L'imaginaire du conte trouve un équivalent moderne dans l'intention d'émerveiller les spectateurs par l'interaction du soliste avec le dispositif scénographique qui permet, entre autres, des projections d'images ou de vidéos. Les auteurs insistent néanmoins sur le caractère foncièrement artisanal des autres procédés théâtraux qui mettent en valeur la virtuosité d'un Lepage prestidigitateur : la machinerie de scène, la sonorisation et les techniques de jeu lui permettent d'incarner cinq personnages différents avec fluidité. Si le Danois Andersen et son attirance pour la métropole parisienne servent d'ancrage dans un passé aux connotations troublantes ou mystérieuses, les contes plutôt sombres choisis pour ce spectacle donnent des clés pour approfondir les contradictions que vivent les personnages aux prises avec des ambitions et des désirs plus ou moins assumés.

Comme Lepage, Carole Nadeau signe des solos où le dédoublement de l'artiste en ses *alter ego* se diffracte à même des dispositifs singuliers. Les solos *MeMyLee Miller* (2000) et *Le mobile* (2010) de Nadeau engendrent une réflexion théorique approfondie sur la notion de «solo-machine», proposée par Hervé Guay. Comme le chercheur le souligne, le trait d'union dans ce concept indique paradoxalement que le soliste n'est pas seul, mais uni à un second terme. Lorsque des machines occupent une fonction dramaturgique majeure et semblent même prendre vie sur

scène, les solos acquièrent-ils une autre nature? Guay soutient que la relation à la machine est parfaitement congruente avec la virtuosité qui fait la marque d'un solo tout court. Elle l'enrichit également d'un champ d'exploration qui relève de la même logique expérimentale qui gouverne nombre de solos. Le chercheur en tire une synthèse des recherches sur l'histoire des machines de théâtre et sur l'usage théâtral des technologies de pointe, laquelle débouche, à la lumière des œuvres de Nadeau, sur une réinterprétation du caractère dit « vivant » du théâtre.

Les analyses réunies dans ce dossier se penchent sur diverses déclinaisons d'un imaginaire en prise sur le monde actuel et qui fait du solo une forme féconde tant sur le plan esthétique qu'au niveau de la réflexion philosophique ou politique. Le solo peut explorer à dessein le minimalisme, la condensation des expressions artistiques et le récit de soi, mais il peut aussi se faire foisonnement polyphonique et ouverture à l'autre. Il est le lieu par excellence d'une relation dédoublée du sujet, que ce soit avec lui-même ou avec l'autre, en scène et hors scène. Avec le solo, le théâtre s'affranchit des limites de la dramatisation conventionnelle et ouvre des perspectives inédites sur la théâtralité à l'ère du rhapsodique et du postdramatique.

- AGAMBEN, Giorgio (1999), *Ce qui reste d'Auschwitz*, trad. Pierre Alféri, Paris, Rivages.
- BENHAMOU, Anne-Françoise, Serge SAADA et Danièle STERN (dir.) (1994), *Alternatives théâtrales*, n° 45 (« Le monologue »).
- BUTLER, Judith (2007), *Le récit de soi*, Paris, Presses universitaires de France.
- DANAN, Joseph (2013), *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Arles, Actes Sud, « Apprendre ».
- GAUCHET, Marcel (2007 [2004]), *Un monde désenchanté?*, Paris, Éditions de l'Atelier, « Pocket / Agora ».
- GRACE, Sherrill et Jerry WASSERMAN (2006), *Theatre and Autobiography*, Vancouver, Talonbooks.
- HEDDON, Deirdre (2009), *Autobiography and Performance*, Basingstoke et New York, Palgrave Macmillan.
- LEHMANN, Hans-Thies (2002), *Le théâtre postdramatique*, trad. Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche.
- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine (2006), *Figurations du spectateur*, Paris, L'Harmattan.
- RANCIÈRE, Jacques (2008), *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique.
- RICCEUR, Paul (1990), *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil.
- ROY, Irène (dir.) (2007), *Figures du monologue théâtral ou Seul en scène*, Québec, Nota bene.
- RYKNER, Arnaud (2008), « Du dispositif et de son usage au théâtre », *Tangence*, n° 88 (« Devenir de l'esthétique théâtrale », Gilbert David et Hélène Jacques [dir.]), p. 91-103.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (1999 [1981]), *L'avenir du drame : écritures dramatiques contemporaines*, Belval, « Circé / poche ».
- TACKELS, Bruno (2015), *Les écritures de plateau : état des lieux*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs.

« Je suis dans une phrase qui bouge » : les vertiges baroques d'*Un mage en été* d'Olivier Cadiot, mis en scène par Ludovic Lagarde

FLORENCE MARCH

Université Paul-Valéry
Montpellier 3

Lors du Festival d'Avignon de 2010, le metteur en scène Ludovic Lagarde a présenté *Un mage en été*, un solo écrit par Olivier Cadiot, artiste associé à cette 64^e édition, et interprété par l'acteur Laurent Poitrenaux¹. Dernière collaboration en date des trois artistes, ce spectacle se présente à la fois comme une synthèse et un dépassement de leur compagnonnage. Métaphore de l'artiste, le mage fusionne les figures de l'écrivain, du metteur en scène et du comédien, cristallise la rencontre de la littérature et du théâtre, de la scène et de la salle. Le motif de la réincarnation et de la métamorphose qui parcourt le texte est à la fois une définition du phénomène théâtral selon Friedrich Nietzsche, par ailleurs convoqué dans le texte, mais également une métaphore des différents états du texte de Cadiot qui témoignent du processus de transposition du livre au plateau. Seul en scène, le mage n'en est pas moins le vecteur d'une polyphonie qui interroge constamment l'identité du « je ».

1 J'adresse mes vifs remerciements à Ludovic Lagarde et Olivier Cadiot ainsi qu'aux équipes de la Comédie de Reims et de l'Opéra d'Avignon pour leur accueil, leur disponibilité et les fructueux échanges qui ont nourri la réflexion présentée ici.

La collaboration de Cadiot, Lagarde et Poitrenaux autour de l'adaptation scénique de textes de fiction débute par un solo en 1997 : *Le colonel des zouaves*². S'ensuivent deux spectacles interprétés par le même trio d'acteurs, Laurent Poitrenaux, Valérie Dashwood et Philippe Duquesne : *Retour définitif et durable de l'être aimé* en 2002 et *Fairy Queen* en 2004; puis un spectacle pour neuf comédiens, *Un nid pour quoi faire*, en 2009. Treize ans après l'expérience fondatrice du *Colonel*, alors que le Festival d'Avignon invite l'écrivain à déployer son travail artistique, Cadiot, Lagarde et Poitrenaux font à nouveau le choix du solo avec *Un mage en été*. S'il n'est pas question de tirer ici des conclusions générales sur les régimes fictionnels et scéniques du solo contemporain à partir de l'étude d'un cas singulier, celle-ci révèle néanmoins la place fondamentale qu'occupe cette forme dans l'histoire du compagnonnage de Cadiot, Lagarde et Poitrenaux. *Le colonel des zouaves* a connu une fortune internationale : le texte a été traduit en anglais en 2006 (Cadiot, 2006) et le spectacle a tourné en Grèce, en Suisse, en Amérique du Sud, en Allemagne et aux États-Unis, ainsi qu'au Québec, à l'Espace Go de Montréal du 25 au 28 octobre 2000. Ce succès ne s'est pas démenti avec le temps puisque *Le colonel des zouaves* était encore joué à la Comédie de Reims en octobre 2009, quelques mois seulement avant la création du *Mage* au Festival d'Avignon. Ainsi, le *Mage* est appelé par maints aspects à dialoguer avec *Le colonel des zouaves*, dont il s'avère pourtant très différent.

Si Cadiot, Lagarde et Poitrenaux diversifient les expériences collaboratives, la forme du solo jalonne leur travail, qu'elle synthétise et condense sans le simplifier puisque, au contraire, elle l'interroge et en pointe les stratégies et les enjeux. Au-delà de l'œuvre singulière du *Mage* s'ouvrent de nouveaux espaces de collaboration au sein de l'équipe artistique et avec le public. Le solo se caractérise donc par un effet de relance. Si *Le colonel des zouaves* ouvrait une voie nouvelle, *Un mage en été* n'a pas de vocation testamentaire, ainsi qu'en témoigne la non-clôture du texte et de sa représentation. L'œuvre ne vise pas tant à poser les principes de la collaboration artistique qu'à mettre en évidence les tensions et les contradictions fécondes. Le questionnement qui en découle passe par le choix d'une esthétique baroque. Il s'agira de voir comment les synergies baroques qui se créent entre le lieu de représentation (un théâtre à l'italienne), l'écriture de Cadiot qui joue des figures contraires de la surabondance et de l'éclipse et la dramaturgie lagardienne de l'apparition et de la disparition nourrissent les dialectiques de la stabilité et de l'instabilité, du centre et du décentrement, autant de métaphores d'une pratique collaborative bien établie et pourtant toujours à réinventer.

L'on se penchera successivement sur la conjugaison baroque du lieu et de l'œuvre; sur la figure à la fois singulière et plurielle du mage illusionniste, pivot du dispositif fictionnel et scénique; sur

2 Une première collaboration entre Cadiot et Lagarde est initiée en 1993, lorsque le metteur en scène commande à l'écrivain le texte d'une pièce de théâtre. Non publiée, *Sœurs et frères* est la seule pièce de Cadiot, qui a depuis fait le choix de ne plus composer directement pour la scène. Pour un historique de la collaboration de Cadiot et Lagarde, voir « Un théâtre maison », dans March, 2010 : 123-130.

les processus métafictionnels et métathéâtraux qui donnent à voir la fabrique de l'illusion et font du solo une œuvre « monstre » au sens cornélien du terme et, finalement, sur le statut original du spectateur-mage, cocréateur de la fiction, qui remet en question la forme même du solo, au risque de la définir comme illusion.

SYNERGIES BAROQUES : LE LIEU ET L'ŒUVRE AU MIROIR L'UN DE L'AUTRE

Le choix de l'Opéra d'Avignon pour accueillir les représentations d'*Un mage en été* ne laisse pas de surprendre *a priori*, sachant en outre que ce spectacle expérimental est ensuite immédiatement programmé au Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, entièrement voué à la création moderne et contemporaine. Comment négocier la rencontre d'une écriture contemporaine et d'une scénographie de l'espace vide avec un théâtre à l'italienne dont la place au Festival a longtemps été contestée?

En septembre 1947, le Festival naît, entre autres, du désir de Jean Vilar de rompre avec la tradition du théâtre à l'italienne à laquelle il substitue, avec la Cour d'honneur du Palais des papes, les modèles grec et élisabéthain. Vilar ne souhaite pas pour autant éliminer l'Opéra d'Avignon, où il monte *La terrasse de midi* de Maurice Clavel, l'un des trois spectacles de la semaine d'Art en Avignon, édition inaugurale du festival. Ce lieu contraignant reste valable à ses yeux pourvu qu'on le réserve à certains répertoires (Jacquot, 1960 : 223). Après 1947, Bernard Dort indique néanmoins : « le festival l'ignore pendant de longues années. Ou peut-être se refusa-t-il à lui. En juillet, il demeurait clos, comme un reproche, devant le déferlement des festivaliers sur la place » (Dort, 1987 : 17). En revanche, « il était, en saison, le lieu de rendez-vous de ceux qui ont longtemps tenu le festival en suspicion » (*idem*). Il faut attendre 1969 pour que le bâtiment soit réinvesti. À partir de cette date, il s'ouvre irrégulièrement au théâtre musical, à la danse et au théâtre pour jeune public. Mais la véritable reconquête de ce théâtre par le Festival remonte à 1976, lorsque Bob Wilson choisit d'y présenter *Einstein on the Beach*, qui révolutionne le domaine de l'opéra. Si, d'un côté, « le vieux théâtre à l'italienne est métamorphosé », selon Dort, il voit, de l'autre, réhabilitées sa structure et sa fonction de « boîte d'images magiques » (*idem*). Cette double interaction, qui métamorphose le lieu tout en lui restituant sa propre capacité à métamorphoser, sa faculté illusionniste, caractérise également la mise en scène du *Mage*, dont le titre s'avère pleinement significatif.

Ainsi, l'esthétique d'inspiration baroque du lieu théâtral éclaire le texte, agissant comme un révélateur de l'écriture de Cadiot. Inversement, la mise en scène fait un retour sur le lieu de la représentation, établissant la continuité là où la discontinuité était érigée en principe fondateur. Mais si elle joue avec la notion de frontière, elle ne nie pas pour autant la spécificité du théâtre

dans lequel elle s'inscrit, convoquant les nouvelles technologies pour affirmer sa vocation de « grotte aux images » (*idem*) et pour garantir une circulation démocratique du son. Érigé entre 1823 et 1825, puis reconstruit à l'identique en 1847 après avoir été détruit par un incendie, l'édifice subit, en 1978, des travaux pour augmenter la jauge qui en altèrent les principes architecturaux baroques d'origine. Le partenariat de Lagarde avec l'Institut de recherche et coordination acoustique / musique (Ircam) participe de la quête des architectes pour le partage du son depuis les origines du théâtre à l'italienne (Banu, 1989 : 90-95). Un dispositif sophistiqué redéfinit le lieu comme « un théâtre de la voix » (*ibid.* : 90), lui restituant, en la sublimant, la dynamique acoustique qu'il avait perdue en 1978, à la suite de l'agrandissement du premier balcon sous l'avancée duquel le son va désormais s'encaisser. Sur le plan visuel, le spectacle joue de l'espace scénique comme d'une boîte noire, déployant en trois dimensions les clichés que Cadiot a pris avec son téléphone portable pour les faire dialoguer avec le texte imprimé.

Cette synergie baroque entre le texte, sa mise en scène et le lieu de la représentation est engendrée autour du mage, à la fois objet et auteur de l'illusion. Le traitement littéraire et scénique du personnage participe d'une esthétique du centre et du décentrement, de l'apparition et de la disparition, de l'unicité et de la métamorphose, de la démultiplication, de la diffraction. Évoquant Prospero dans *La tempête* shakespearienne (1611) ou Alcandre dans *L'illusion comique* (1635) de Corneille, le mage est donc ce centre tremblé autour duquel sont structurés les procédés baroques résurgents, se nouent les tensions et s'allient les contraires³.

LE MAGE, FIGURE DE L'ILLUSIONNISTE

Campé au centre du plateau, le personnage est néanmoins soumis à des stratégies de décentrement. Il commence par décrire une photo qui représente quelqu'un au milieu d'une rivière, dont il imite la posture : « immobile *comme ça*, bras croisés » (Cadiot, 2010a : 9-10 ; je souligne), et à qui il s'identifie : « Je voudrais être à sa place » (*idem*). Le décor sonore, qui diffuse les clapotis d'un cours d'eau, participe de ce processus d'identification. Le spectateur se trouve immédiatement confronté au paradoxe du mage dont le « je » est un « autre », ce qui renvoie obliquement au paradoxe du comédien Poitrenaux interprétant le mage. Le texte comme sa représentation ouvrent donc sur un vertige ontologique. De manière significative, la première phrase du livre commence par une ellipse du sujet : « Vu une photo dans le journal, en couleur » (*ibid.* : 9). La deuxième phrase interroge l'identité sexuelle du personnage de la photo auquel s'identifie le personnage-narrateur, posant d'entrée de jeu le principe de la métamorphose : « Une femme au milieu de l'eau, une rivière, un homme ? » (*idem*) ; « Une femme devenue homme, à force, ou l'inverse » (*ibid.* : 10) ; « quelqu'un, unisexe » (*idem*).

3 Notons l'importance de *L'illusion comique*, mise en scène par Giorgio Strehler au Théâtre de l'Odéon en 1984, dans la formation théâtrale de Ludovic Lagarde. Le spectacle a agi sur lui comme une révélation subite, une épiphanie (March, 2010 : 14, 15 et 23).

Les pieds bien ancrés dans le sol, Poitrenaux reste en flexion durant toute la durée de la représentation, à l'image de l'androgynisme « planté » (*ibid.* : 9, 10, 153) au milieu de l'eau : le terme est récurrent, comme pour mieux convaincre de la stabilité du personnage, « point fixe » (*ibid.* : 9), « pile à l'équilibre » (*ibid.* : 10), qui résiste tel un « bloc » (*ibid.* : 12), « une statue » (*ibid.* : 10), un « barrage » (*ibid.* : 9), aux « lignes ondulantes du courant » (*ibid.* : 13), à « la dynamique des fluides » (*idem*), à « la vibration de l'air » (*idem*), à « la matière [...] en forme de fouets, de lassos, de filaments » (*ibid.* : 15). Contredit par de multiples procédés littéraires et scéniques, cet ancrage solide et stable semble néanmoins illusoire. La créatrice des costumes, Fanny Brouste, a imaginé pour Poitrenaux des souliers sombres, couleur café, qui se fondent dans le miroir noir du linoléum couvrant une scène légèrement bombée et donnent l'impression d'un mage en suspension au-dessus du plateau. L'écriture scénique traduit la tendance, dans l'écriture de Cadiot, à gommer les charnières, les pivots et les articulations par un style elliptique et par la pratique de la parataxe : « Saint Sébastien, tranquille, avant les flèches » (*ibid.* : 10). Alors que pour interpréter *Le colonel des zouaves*, premier solo écrit par Cadiot pour Poitrenaux et mis en scène par Lagarde en 1997, le comédien s'était entraîné physiquement à rester en prise avec le sol, enchaînant les courses à pied sur place, il fait pour le *Mage*, avec la danseuse Stéfany Ganachaud, un travail corporel diamétralement opposé. Sans pour autant lui dicter une chorégraphie, Ganachaud l'aide à se détacher de la gestuelle du *Colonel des zouaves* intégrée par son corps au fil des reprises et des tournées du spectacle depuis plus de treize ans. C'est en travaillant les enroulés, les déroulés, les torsions, les vrilles et les spirales, à la limite permanente du déséquilibre, que Poitrenaux apprend à faire advenir les gestes sur scène comme par magie, sans qu'on en perçoive l'origine ni la fin. Il se glisse dans la pensée de son personnage qui déclare : « Je suis la volute qui s'entrelace, je la suis par ici, non, par là. Par ici » (*ibid.* : 116). La phrase imprimée tente en vain de fixer le mouvement, tout comme la photo qui la double et dont elle devient la légende. Le tissu fluide du costume grège de l'acteur accentue encore la dynamique tantôt aérienne, tantôt aquatique du mage qui répète tel un leitmotiv « je nage » (*ibid.* : 150, 152, 156, etc.) et qui dit « Je suis plastique » (*ibid.* : 14) ainsi que « Je suis vivant et en déformation permanente, je suis plissé et pliable » (*idem*). De manière intéressante, le comédien tâche de compenser verbalement l'inconfort physique de ce jeu permanent avec son centre de gravité, de ce défi constant des lois de la pesanteur. Il rétablit ainsi la symétrie syntaxique que Cadiot s'efforce de rompre. Par exemple, « elle a une moitié du corps au soleil, moitié au frais » (*ibid.* : 9) devient, sur la scène, « elle a une moitié du corps au soleil, une moitié au frais⁴ » (je souligne).

Poitrenaux a beau se positionner au milieu de l'aire de jeu, le mage n'en continue pas moins de chercher sa place, fusionnant une fois de plus, dans une référence métathéâtrale, les fonctions respectives du comédien et du personnage : « Il faudrait une autre croix pour dire où je suis placé

4 Cette décision a été prise lors d'une séance de travail sur l'adaptation du texte de Cadiot pour la scène tenue, avec la dramaturge Marion Stoufflet, le vendredi 29 mai 2010 au Centre dramatique national de la Comédie de Reims.

dans la scène» (*ibid.* : 13). Cette croix est une manière de convoquer le «X» qui parcourt le texte, désignant à la fois personne et n'importe qui, métaphore alphabétique de la quête identitaire du mage⁵. Au centre et pourtant toujours décentré, le mage cristallise la tension qui fonde l'esthétique baroque et définit l'homme renaissant dont les certitudes sont ébranlées lorsqu'il découvre qu'il n'occupe pas de position privilégiée dans le système cosmique⁶.

Le mage s'avère aussi insaisissable que l'élément liquide qui lui est associé. Le scénographe de Lagarde, Antoine Vasseur, a conçu un plateau très étroit qui projette le corps de l'acteur en avant. Mais le comédien travaille dans un cadre, celui de la boîte scénique du théâtre à l'italienne, qui crée une frontière et induit une certaine retenue vis-à-vis du public. Les phénomènes d'apparition et de disparition du mage mettent en scène ce « clignotement d'une présence » (Baudrillard, 1979 : 118). Au moment où le spectateur a l'impression de pouvoir presque toucher l'acteur, il se dérobe systématiquement, soudain absorbé par un noir total⁷.

Le mage compense ces éclipses intermittentes par des procédés de démultiplication et de diffraction. Si le comédien est campé au centre de la scène, le mage, lui, a le don d'ubiquité : «j'ai le don du transport» (Cadiot, 2010a : 49); «je la suis par ici, non, par là. Par ici» (*ibid.* : 116). En partenariat avec l'Ircam, Lagarde spatialise le son et fait voyager la voix de Poitrenaux pour qu'elle enveloppe littéralement le spectateur. À cet effet, 24 enceintes sont disposées dans la salle et au-dessus de la scène. Un dispositif conçu par un ingénieur de l'Ircam, Grégory Beller, neutralise le temps que le son met à circuler pour synchroniser le moment de l'émission et celui de la réception. Il en résulte une désolidarisation du corps et de la voix de l'acteur, une contradiction entre la perception visuelle, distanciée, et la perception sonore, immersive : le spectateur voit le mage de l'autre côté de la rampe et pourtant, ce dernier lui parle à l'oreille.

Les travaux menés par l'Ircam dans le domaine du traitement de la voix servent ici les métamorphoses du mage. C'est bien Poitrenaux qui prononce le texte de Cadiot, mais on entend successivement le grain, la couleur et les fréquences des voix respectives d'Adorno, de son valet de pied et de Nietzsche. L'imitation devient métamorphose, réincarnation⁸. Alors que le solo est hanté par des revenants, le monologue se fait polyphonique : «À force de me projeter, je me diffracte» (*ibid.* : 13).

5 Voir, par exemple, Cadiot, 2010a : 10, 13, 14, 18, 27, 45, 65, 74, 92, 94, 115, 126, 138 et 142.

6 Sur le décentrement de l'homme renaissant, voir, par exemple, Dollimore, 1989 : 19 et suivantes.

7 Le concepteur d'éclairages, Sébastien Michaud, a imaginé pour ce spectacle des jeux d'ombre et de lumière d'une précision remarquable.

8 Pour Gilbert David, le spectacle de Lagarde «privilégie la réalité théâtrale d'un jeu qui se fait expérience concrète d'une présence, plutôt que de se plier à la "représentation" du langage» (David, 2011 : 79). En ce sens, il s'agirait là de «l'exploration postdramatique d'une *monologie*» (*idem*; souligné dans le texte) au sens où l'entend Hans-Thies Lehmann (2002 : 201-208).

Si le mage «se multiplie» (*ibid.* : 12), jouant des possibilités infinies de la technique, il fait également l'objet d'un dédoublement structurel de ses fonctions de personnage et de narrateur. Au cœur de la trame narrative, il est aussi celui qui la tisse : «C'est mon histoire dite par moi, avec l'intérieur et l'extérieur, il n'y a plus cette ligne qui me coupe en deux» (*ibid.* : 154). Entre immersion et distanciation, le mage est affecté d'un strabisme : «J'ai un œil qui entre sous l'eau quand on plonge, un œil à la bonne distance» (*ibid.* : 14). Telle une «caméra embarquée⁹», pour reprendre une métaphore de Cadiot, il explore, observe et commente l'univers dans lequel il est immergé. Comparable en cela au colonel des zouaves dont il est, par ailleurs, l'antithèse, il se définit comme une variation littéraire du Robinson qui traverse tous les romans de Cadiot, un personnage palimpseste. Le mage affirme sa filiation : «Je suis un vrai Robinson» (*ibid.* : 67), tandis que Poitrenaux convoque le colonel sur scène. Prononçant la phrase «Comme on répète à l'infini un geste» (*ibid.* : 14), il imite le mouvement caractéristique du majordome qui porte son plateau, se glissant en un clin d'œil dans le rôle qu'il a joué quelque huit cents fois au cours des treize dernières années.

Menacé de fragmentation, de dissémination, à l'image de la balle de golf qu'il frappe et qui explose en plein vol, le mage n'en est pas moins une figure de la synthèse et de la condensation. Entre profusion et concentration des effets, il se trouve pris dans un double mouvement contradictoire, centrifuge et centripète.

UN SOLO « MONSTRE »

Dans la dédicace de *L'illusion comique* à mademoiselle M.F.D.R., Corneille qualifie sa pièce d'«étrange monstre» (Corneille, 1971 : 627), se référant à son hybridité générique et à la diversité des traditions qui l'inspirent, bref, à son irrégularité baroque¹⁰. L'expression pourrait se rapporter à plus d'un titre au *Mage*, dont *L'illusion* cornélienne est l'un des nombreux sous-textes. Résistant à toute tentative de classification générique, le texte de Cadiot convoque des influences et des matériaux multiples, de la figure de Nietzsche à celle d'Adorno, en passant par les arts plastiques¹¹. Mais le *Mage* est également une œuvre «monstre» au sens étymologique du terme, car elle *montre*, dans une démarche autoréflexive, les processus fictionnels et scéniques qui sous-tendent la création.

Tout à la fois figure de l'écrivain, du metteur en scène et du comédien, le mage est une métaphore de la création et cristallise la rencontre de la littérature et du théâtre. Ses métamorphoses successives

9 Sur le principe du narrateur comme caméra embarquée dans l'œuvre de Cadiot, voir March, 2010 : 135 ainsi que Lagarde et March, 2011 : 41-42.

10 Le terme «baroque» vient du portugais *barroco*, qui signifie «perle irrégulière».

11 Sur la poésie du bricolage, au sens où l'entend Claude Lévi-Strauss et telle que la pratiquent Cadiot et Lagarde, voir «La maladie Robinson», dans March, 2010 : 119-122.

suggèrent les différents états du texte lors de son adaptation de la page au plateau. Le mage met en scène le processus de mise en pièce(s) conduit par Lagarde, Poitrenaux et la dramaturge Marion Stoufflet qui coupent dans le texte, déplacent des passages, réagencent la structure générale, sortant d'une logique de construction par chapitres pour adopter la grammaire du théâtre et répondre aux nécessités du plateau. Le leitmotiv « Je coupe » (Cadiot, 2010a : 108-109) fait écho au parcours littéraire de Cadiot qui débute par la poésie et qui, comme le mage, pratique le *cut-up*. Mais il inscrit également sur la page le travail de suture à venir, intégrant la possibilité d'un devenir scénique dans le processus même de composition littéraire. Ce phénomène de genèse est déployé sur la scène grâce à un dispositif du concepteur d'images, Cédric Scandella, qui joue de l'apparition et de la disparition des caractères et des mots, d'une écriture réversible, à double sens, dont les phrases s'étirent indifféremment vers la droite ou la gauche. Le mage établit un lien organique entre l'écriture et l'oralité, le texte littéraire et la possibilité qu'il prenne corps : « Bon, ça ne marche pas. Il faudrait une voix pour que ça fonctionne. Le texte tout seul, on dirait qu'il est tout triste, oh le pauvre texte sans voix. Avec toutes ces petites choses abandonnées. Ces histoires perdues, ces petits poèmes orphelins » (*ibid.* : 111).

Laurent Poitrenaux dans *Un mage en été*. Une mise en scène de Ludovic Lagarde créée pour le Festival d'Avignon en 2010. Photographie de Christophe Raynaud de Lage.



La dernière phrase du texte, « Vous n' imaginez pas ce que peut un corps » (*ibid.* : 156), est à la fois un hommage et une ouverture de la littérature aux arts de la scène, au spectacle vivant. Pour la première fois dans l'histoire de la collaboration de Cadiot et Lagarde, la publication du livre coïncide avec la création théâtrale au lieu de l'anticiper. Le titre *Un mage en été* contient la promesse du Festival d'Avignon pour lequel le texte a été composé. La réflexion du mage, « Et moi qui voulais prendre des vacances » (*ibid.* : 111), en fait ironiquement une *persona* de l'auteur, artiste associé à cette 64^e édition de juillet 2010.

Même si l'écriture de Cadiot ne s'adresse pas directement à la scène, elle n'en présente pas moins des vecteurs de théâtralité qui rendent possible la transposition vers le plateau. Par exemple, dans *Le colonel des zouaves* comme dans *Un mage en été*, le personnage s'exprime à la première personne, utilisant un présent performatif. Il dit « je », s'adressant à un public potentiel, et énonce ce qu'il fait en même temps qu'il le fait. Si le texte appelle le théâtre, il lui résiste paradoxalement. La saturation d'images qui caractérise l'écriture hallucinogène de Cadiot comme les visions baroques de son personnage induit en creux une dramaturgie de l'espace vide. Loin d'être établi une fois pour toutes, le protocole d'adaptation des textes de Cadiot est en évolution constante. Lagarde explique :

La rencontre du théâtre et de la littérature est [...] compliquée, car elle se heurte à la frontière qui existe entre le livre et la scène. Chaque fois, le théâtre doit d'une nouvelle manière convaincre l'écrivain de sa nécessité puisqu'il pourrait s'arrêter à la nécessité première du livre. Il s'agit toujours d'un territoire à réinventer (Lagarde et March, 2011 : 46).

La rencontre de la littérature et du théâtre n'est donc jamais acquise à l'avance. Cela transparaît, d'une part, dans les textes de Cadiot, en ce sens que le mage, figure de la création artistique toujours à la limite du déséquilibre, en arrive parfois à douter au point de dire « je ne suis pas mage » (Cadiot, 2010a : 94), « je ne suis pas mage du tout » (*ibid.* : 80), « je suis un ex-mage » (*ibid.* : 126) et, d'autre part, dans la dramaturgie d'2424e l'apparition et de la disparition cultivée par Lagarde. Passionnés par leurs arts respectifs, Cadiot et Lagarde ne se départissent jamais d'une certaine autodérision. Le mage confesse dans une mise en abyme de l'aventure artistique : « ça ne marche pas », « [o]n arrête. C'est trop compliqué cette histoire de mage. La littérature aussi. Pitié » (*ibid.* : 111). L'histoire du mage et de ses métamorphoses est une parabole du phénomène théâtral, de l'illusion scénique. Pour Nietzsche, que le mage en vient ironiquement à incarner, la métamorphose est en effet la condition préalable à tout art dramatique¹². Toutes les références au théâtre inscrites dans le texte prennent une dimension métathéâtrale dès lors qu'il est transposé sur le plateau. Ce processus permanent de distanciation, jeu de miroirs baroque qui « ouvre des boîtes à l'infini » (*ibid.* : 12), appelle la réflexion – dans tous les sens du terme – et témoigne de la

12 Travaillant sur le rôle du chœur dans la tragédie grecque, Nietzsche affirme que « [l]a métamorphose magique est la condition préalable de tout art dramatique » (Nietzsche, 1949 : 60).

volonté des artistes d'interroger et de ré-interroger sans relâche leurs objets de recherche pour les faire évoluer.

LE SPECTATEUR-MAGE

Si le mage condense les figures de l'auteur, de l'acteur et du metteur en scène, il agit également comme un médiateur vis-à-vis de la salle. Comme pour résoudre la dialectique de sa position centrale et pourtant toujours décentrée, le mage propose, dans une nouvelle allusion métathéâtrale, de « met[tre] le spectateur au centre » (*ibid.* : 46). Antéposant une phrase du premier chapitre du livre de Cadiot, les tout premiers mots du spectacle fonctionnent comme un prologue miniature, une formule magique au seuil de la fiction, un pacte conclu entre la scène et la salle alors plongées dans une demi-obscurité : « Allez, fermons les yeux » (*ibid.* : 10). L'injonction ne laisse pas de surprendre *a priori*. Demander au spectateur de fermer les yeux, alors même que le terme signifie étymologiquement « regarder », revient à interroger son statut et sa fonction. C'est également poser la question du spectacle qui donne à voir. L'adresse à la première personne du pluriel inclut le spectateur dans le processus de création, rend hommage à sa puissance d'imagination, affirmant qu'au final, le spectacle a lieu dans sa tête, dans son « théâtre du dedans » (Ionesco, 1966 : 300). Ce questionnement est repris par le procédé du noir total qui gomme la frontière lumineuse pour englober scène et salle dans un même espace commun. Surpris par cette redéfinition des codes conventionnels, des spectateurs interprètent systématiquement le premier noir comme la fin de la représentation et applaudissent.

Pris lui aussi d'un vertige existentiel, le spectateur cherche sa place. De même que sur les scènes baroques la mise en abyme théâtrale a pour effet de remettre en question la position du spectateur qui se trouve soudain dédoublé, à la fois dans la salle et sur le plateau, la réflexion menée par Cadiot et Lagarde par l'intermédiaire du mage interroge le sens du regard : « Je ferme les yeux pour voir les choses, car on ne voit pas de la même façon les yeux ouverts » (Cadiot, 2010a : 17). Selon la philosophe Marie-José Mondzain, « voir ensemble ce n'est pas partager une vision car jamais personne ne verra ce que l'autre voit » (Mondzain, 2003 : 140), mais plutôt construire ensemble un regard critique. C'est donc le régime de visibilité plus que la vision elle-même qui fonde la communauté spectatorielle. La rupture visuelle avec la scène introduit une distanciation par rapport au spectacle, autrement suggérée par l'image en trois dimensions de cette paire de lunettes au-dessus desquelles on peut lire « vision express » (Cadiot, 2010a : 51), qui s'exhibe et se dérobe dans un mouvement tournant.

Cette mise en évidence du processus de construction du public remet en question la tendance actuelle à parler des publics au pluriel, à les catégoriser au risque de réduire les spectateurs à de simples consommateurs, à les définir en dehors de leur relation à l'œuvre



VISION EXPRESS

Laurent Poitrenaux dans
Un mage en été. Une
mise en scène de Ludovic
Lagarde créée pour le
Festival d'Avignon en 2010.
Photographie de Christophe
Raynaud de Lage.

alors même que c'est dans la relation théâtrale que le public prend corps – une idée chère à Lagarde¹³.

Pris dans le même espace sonore et visuel que le personnage qui défie la frontalité de la scène à l'italienne, les spectateurs, cocréateurs de l'illusion, sont tous un peu des mages. C'est donc à une communauté spectatorielle émancipée, au sens où l'entend Jacques Rancière, à savoir « une communauté de conteurs et de traducteurs » (Rancière, 2008 : 29), que la dernière collaboration de Cadiot, Lagarde et Poitrenaux rend hommage en célébrant la rencontre de la littérature et du théâtre.

LE BAROQUE, RÉVÉLATEUR DES TENSIONS STRUCTURELLES DU SOLO

Le solo *Un mage en été* est l'occasion pour Cadiot, Lagarde et Poitrenaux de faire retour sur leur compagnonnage pour pouvoir aller encore plus loin. En ce sens, la dernière phrase du texte dans le livre comme dans le spectacle, soit « Vous n'imaginez pas ce que peut un corps » (Cadiot, 2010a : 156), agit comme une promesse. L'œuvre reste inachevée, tel le théâtre à l'italienne qui l'accueille, écrin de velours rouge dont l'architecture ne trouve son plein accomplissement que lors de sa rencontre avec le public. Elle s'ouvre à l'infini, un mot qui jalonne régulièrement le texte¹⁴, un concept dont la figuration ultime passe par le corps du comédien et du spectateur. Fondée de manière essentielle sur ses tentatives de figuration de l'infini, l'esthétique baroque qui sous-tend *Un mage en été* resurgit jusque dans sa conclusion¹⁵. Comme un refus de la fin, le corps continue d'affirmer la dynamique qui l'anime, défiant jusqu'au bout le centre du plateau, la frontière entre la scène et la salle : « je bouge » (*ibid.* : 155), « je nage » (*idem*), « je me spirale » (*ibid.* : 156).

Au-delà de la représentation du *Mage*, solo baroque qui gravite autour d'un centre tremblé, rêvé, fantasmé, se profile l'idée que se fait Cadiot du théâtre : « le théâtre est tout ce qui gravite autour d'un centre qui n'existe pas » (Cadiot, 2010b). Cette définition rend compte de son compagnonnage avec Lagarde, de leur expérience commune du théâtre comme un espace où la littérature trouve librement sa place et devient un langage théâtral sans pour autant perdre son autonomie, comme un lieu d'accueil interdisciplinaire, un carrefour des arts, un laboratoire de création. Treize ans après avoir initié cette rencontre de la littérature et du théâtre par un solo, *Le colonel des zouaves*, Cadiot et Lagarde reviennent à cette forme fondatrice qu'ils interrogent et à travers laquelle ils interrogent leur travail collectif. Au-delà du projet artistique singulier qu'il informe, le solo apparaît comme le creuset où s'élaborent les différentes modalités de la pratique collaborative de Cadiot, Lagarde et Poitrenaux, où ils cristallisent leur vision du théâtre autant

13 Voir, pour plus d'informations, March, 2010 : 105.

14 Voir, par exemple, Cadiot, 2010a : 12, 14, 24, 28, 72.

15 Voir l'ouvrage au titre évocateur *Figurations de l'infini : l'âge baroque européen* de Benito Pelegrin (2000).

qu'ils la questionnent. Le solo *Un mage en été* se présente donc comme un concentré de leur expérience théâtrale, qu'il appelle d'ailleurs à dépasser.

La place de ce spectacle dans l'histoire de leur compagnonnage lui donne une importance toute particulière. En ce sens, l'étude de ce cas permet d'esquisser une poétique de l'écriture textuelle de Cadiot, de l'écriture de plateau de Lagarde et de leur pratique collaborative complexe. Solo « monstre » au sens étymologique du terme, le *Mage* donne à voir le geste créateur et démonte les mécanismes de l'illusion. Alors que le soliste trompe la solitude en multipliant les métamorphoses et les réincarnations, il fait l'éloge de l'illusionnisme tout en remettant en question le principe même du solo, au risque de faire passer cette forme pour illusion. À moins que le traitement baroque du solo n'en éclaire précisément les contradictions structurantes, qui jouent de la singularité dans le pluriel et du métissage du *même* et de l'*autre*. Mais si elle a ici une fonction de révélateur de la structure paradoxale du solo, l'esthétique baroque, qui donne le primat à l'invention contre l'imitation, exalte la variation, la dissymétrie et l'irrégularité (Pelegrin, 2000 : 440), et semble en même temps suggérer la résistance de cette forme à toute tentative de classification. C'est peut-être l'une des raisons pour lesquelles Cadiot et Lagarde la privilégient.

- BANU, Georges (1989), *Le rouge et or : une poétique du théâtre à l'italienne*, Paris, Flammarion.
- BAUDRILLARD, Jean (1979), *De la séduction*, Paris, Galilée, « L'espace critique ».
- CADIOT, Olivier (2010a), *Un mage en été*, Paris, P.O.L.
- CADIOT, Olivier (2010b), « Conférence de presse d'ouverture du 64^e Festival d'Avignon 2010 », *Théâtre-vidéo.net*, <http://www.theatre-contemporain.tv/video/Conference-de-presse-d-ouverture-du-64e-Festival-d-Avignon>
- CADIOT, Olivier (2006), *Colonel Zoo*, trad. Cole Swensen, Los Angeles, Green Integer Series.
- CORNEILLE, Pierre (1971 [1635]), « Lettre à mademoiselle M.F.D.R. », *Théâtre complet*, Georges Couton (éd.), Paris, Garnier, vol. 1, p. 627.
- DAVID, Gilbert (2011), « Trois solos en Avignon », *Spirale*, n° 235, p. 79.
- DOLLIMORE, Jonathan (1989 [1984]), *Radical Tragedy: Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and His Contemporaries*, Hemel Hempstead, Prentice Hall / Harvester Wheatsheaf.
- DORT, Bernard (1987), « Nos Avignon », préface à Laure Adler et Alain Veinstein (dir.), *Avignon : quarante ans de festival*, Paris, Hachette, p. 8-21.
- IONESCO, Eugène (1966), *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, « Pratique du théâtre ».
- JACQUOT, Jean (1960), « Vers un théâtre du peuple : Shakespeare en France après Copeau et le Cartel des quatre », *Études anglaises*, n° spécial (« Shakespeare et le théâtre élisabéthain en France depuis 50 ans »), p. 215-247.
- LAGARDE, Ludovic et Florence MARCH (2011), *Quand la littérature rencontre le théâtre*, Avignon, Éditions universitaires d'Avignon, « Entre-vues ».
- LEHMANN, Hans-Thies (2002), *Le théâtre postdramatique*, trad. Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche.
- MARCH, Florence (2010), *Ludovic Lagarde : un théâtre pour quoi faire*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, « Du désavantage du vent ».
- MONDZAIN, Marie-José (2003), *Le commerce des regards*, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique ».
- NIETZSCHE, Friedrich (1949 [1872]), *La naissance de la tragédie*, trad. Geneviève Bianquis, Paris, Gallimard.
- PELEGRIN, Benito (2000), *Figurations de l'infini : l'âge baroque européen*, Paris, Seuil.
- RANCIÈRE, Jacques (2008), *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique.

La création en partage dans les solos de Jean-Marie Papapietro

HÉLÈNE JACQUES
Collège Lionel-Groulx

Depuis une quinzaine d'années, Jean-Marie Papapietro présente au public des voix littéraires plus ou moins connues au Québec. C'est la mission du Théâtre de Fortune qu'il a fondé. Si le nom de la compagnie laisse entendre que le théâtre qu'on y crée a quelque chose d'improvisé, de bric et de broc, il ne faut pas s'y laisser prendre. Le nom insiste plutôt sur le désir de concevoir des productions faciles à déplacer d'un lieu à l'autre et sur le peu de moyens dont dispose la compagnie. Ce n'est donc pas un hasard si le metteur en scène s'est concentré sur la forme intime du solo, moins coûteuse à réaliser. Or ces circonstances entraînent la création d'une esthétique minimaliste, de formes inventives et ciselées. Elles permettent aussi d'insister sur la relation non médiatisée entre l'acteur et le spectateur, puisque la compagnie considère que, «dans un monde de machines, de surconsommation et de relations médiatisées à l'infini qui mettent à mal l'imaginaire, le théâtre [...] apparaît de plus en plus comme le garant par excellence d'un moment vivant de la parole» (Théâtre de Fortune, 2015).

Le parcours de Jean-Marie Papapietro est jalonné d'adaptations de textes non conçus pour la scène, que l'on pourrait qualifier de récits mais qui oscillent entre les genres : tableaux narratifs, fragments impressionnistes, réflexions, chroniques, monologues ou récits biographiques. Ces textes ont en commun une grande littérarité, qui s'observe dans l'élégance du style de Robert Walser ou dans la précision des phrases d'Alexandre Vialatte. Plusieurs de ces textes narratifs s'apparentent au monologue, appelant pour ainsi dire naturellement une incarnation, sur la scène,

par un seul acteur. Notons enfin que certaines des œuvres choisies contiennent déjà une part de théâtralité, au sens où l'on y perçoit clairement une adresse au lecteur, interpellé à maintes reprises par le narrateur. C'est le cas, par exemple, de *Quelques conseils utiles aux élèves huissiers*, un texte de Lydie Salvayre dans lequel Maître Échinard enseigne à des apprentis huissiers les rudiments du métier. Les élèves, c'est-à-dire les lecteurs du récit de Salvayre, deviennent les spectateurs dans la mise en scène du Théâtre de Fortune. La transposition scénique a consisté à entourer l'acteur Denis Gravereaux des outils du professeur (tableau, diapositives, table et notes de cours) et à inventer la manière de proférer le texte. L'acteur construit un personnage de professeur élégant, débonnaire, parlant de son métier dans une langue soutenue, voire maniérée, où abondent les verbes au subjonctif et les mots rares : selon l'enseignant, par exemple, le client déprimé, « dont la dangerosité est médicalement avérée », est « susceptible d'un raptus anxieux » et « constitu[e] la hantise de l'huissier de justice et l'obsession de tous ses instants » (Salvayre, 1997 : 32). Puisque la préciosité du langage et l'allitération transforment cette mise en garde contre les clients en musique pour les oreilles, la langue contraste avec le propos, en ce sens qu'on nous entretient essentiellement de problèmes juridiques, avec le jargon professionnel qui l'accompagne, mais également parce que Maître Échinard tient un discours frisant le racisme et l'intolérance. Cet enrobage gracieux provoque un certain trouble chez le spectateur, dans la mesure où il « éprouv[e] du plaisir, certes un peu coupable, dans l'écoute des abominations si joliment tournées du Maître » (Cyr, 2007 : 24). Ce jeu de Gravereaux exacerbe ce qu'on retrouve dans le récit de Lydie Salvayre : le choc entre la manière et la matière du discours.

Le travail d'adaptation, au plan du texte, s'avère minimal dans la plupart des spectacles, Jean-Marie Papapietro conservant la structure du récit qu'il ne modifie pas. Tout au plus effectue-t-il quelques coupures pour l'alléger. L'adaptation correspond surtout à l'invention d'une situation théâtrale : le metteur en scène crée un contexte qui soutient et situe le texte, lequel implique nécessairement une adresse. C'est à partir de l'idée d'adresse¹ que j'aimerais présenter quelques adaptations pour un seul acteur de Jean-Marie Papapietro, en m'attardant surtout sur *La promenade*, spectacle réalisé en 2004, et en vérifiant comment certains motifs scéniques observés réapparaissent dans des créations ultérieures. On remarquera que dans ces solos s'opère un dédoublement de l'instance narrative – traduit notamment par le jeu de l'acteur – soulignant la nécessité, pour le locuteur présent sur la scène de théâtre, d'avoir un allocutaire. En d'autres termes, même si les textes transposés au théâtre n'impliquent qu'une seule voix narratrice, Jean-Marie Papapietro ne s'est pas seulement demandé « qui parle », « qui est cette voix narratrice » à incarner sur la scène, mais également « à qui parle » cette voix, partenaire qui se trouve sur la

1 Christian Biet et Christophe Triau définissent ainsi l'adresse : « Le regard, le discours verbal, la gestuelle, les mouvements et les déplacements, pris dans leur ensemble, permettent ainsi l'adresse, c'est-à-dire le contrôle de l'émission du message et sa projection vers une ou plusieurs cibles particulières, vers des récepteurs qui sont dans l'espace scénique, ou vers le public – en tout cas, et en principe, vers quelqu'un qui est en mesure de répondre, mais qui ne le fait pas forcément » (Biet et Triau, 2006 : 449).

scène et dans le public auquel l'acteur s'adresse. Dans ces adaptations sous forme de solo, si l'on veut, l'acteur n'est jamais vraiment seul; la voix unique en appelle et en contient plusieurs autres. L'une d'elles est la voix créatrice, puisque dans les spectacles dont il sera question ici, une vision de la création est exposée, qu'elle figure ou non de manière explicite dans les textes adaptés. Les solos de Jean-Marie Papapietro, à travers une exploration de l'adresse théâtrale, proposent une représentation de la création et de la figure de l'auteur² en scène.

LA PROMENADE : L'AUTEUR ET SON LECTEUR³

En 2004, Jean-Marie Papapietro explore une première fois la forme du solo avec *La promenade*; ou plutôt devrait-on dire celle du quasi-solo, dans la mesure où l'acteur qui livre la plus grande partie du texte est accompagné sur scène d'un second acteur⁴. Je l'évoque pourtant parce que, curieusement, on s'en souvient comme d'un solo : affirmant que Jean-Marie Papapietro est « spécialisé dans les solos » (Saint-Pierre, 2008 : 96), Christian Saint-Pierre mentionne en exemple *La promenade* de Robert Walser. Or, dans *La promenade*, l'acteur Paul Savoie est en scène avec Roch Aubert, acteur qui le seconde si parfaitement et discrètement... qu'il s'efface de la mémoire de certains spectateurs. Marie-Andrée Brault parlera d'ailleurs du personnage de Roch Aubert dans ce spectacle, témoin souvent silencieux, comme de celui d'un « presque absent » (Brault⁵, 2008 : 85).

Dans ce texte de Robert Walser datant de 1917, un écrivain fait une promenade et nous décrit ce qu'il voit, les gens qu'il rencontre, les pensées qui surgissent au fil des paysages qu'il parcourt. L'écriture telle qu'elle est associée à l'action de marcher, l'esthétique des affiches de boutique,

2 La figure de l'auteur renvoie à plusieurs définitions selon le champ d'étude privilégié. Par exemple, Yves Jubinville l'utilise dans un article pour référer à la posture sociale de l'écrivain : « Au-delà des personnages de l'écrivain et de l'artiste, qui figurent dans plusieurs pièces du corpus québécois, notre propos porte sur l'image de l'instance auctoriale construite dans/par les textes en ce qu'elle préfigure la manière d'être et d'agir des auteurs dans le monde social et ce que la pragmatique littéraire désigne communément par le concept d'*ethos* » (Jubinville, 2009 : 75). Mon utilisation de la notion s'inscrit plutôt dans la démarche de Maurice Couturier, qui analyse la figure de l'auteur en fonction de la narratologie, de la communication textuelle et de l'enseignement de la création littéraire (Couturier, 1995 : 21).

3 *La promenade*, texte de Robert Walser; adaptation, mise en scène et scénographie de Jean-Marie Papapietro; production du Théâtre de Fortune présentée à l'Institut Goethe du 13 janvier au 14 février 2004. Des captations vidéo des spectacles provenant des archives du Théâtre de Fortune ont été utilisées pour les analyses présentées dans cet article. La captation de *La promenade* a été réalisée le 22 janvier 2004 à l'Institut Goethe de Montréal.

4 Le spectacle *Abel et Bela*, créé en 2002, aurait pu, dans cette perspective, être retenu puisque, affirme l'acteur Denis Gravereaux cité par Christian Saint-Pierre, il s'agit « en quelque sorte [d']un monologue coupé en deux. Ou plutôt un dialogue, tricoté serré, entre les deux aspects d'un seul et même personnage, un auteur torturé par sa création. Abel et Bela sont les deux hémisphères d'un même cerveau » (Saint-Pierre, 2008 : 96). La pièce représenterait alors « un quasi-solo » selon Saint-Pierre. Mais, contrairement aux adaptations dont il sera question, le texte de Pinget est un dialogue : le spectacle ne sera donc pas décrit.

5 Marie-Andrée Brault a également signé un compte rendu détaillé du spectacle dans la revue *Jeu* (Brault, 2004).



La promenade, 2004. Avec Paul Savoie et Roch Aubert, le témoin silencieux. Photographie de Marcel Cloutier.

l'appréhension de la mort, la fulgurante beauté du paysage sont tous des thèmes développés au gré des associations libres du promeneur qui s'adresse directement à son lecteur⁶.

Le travail d'adaptation réside dans la création du contexte dans lequel le narrateur élabore un tel récit, dispositif qui comporte l'invention d'un deuxième personnage : un infirmier, interprété par Roch Aubert, entre dans une chambre et s'assoit près d'un malade qu'incarne Paul Savoie. Aubert commence la lecture d'un livre, *La promenade* de Walser, et le malade, sous l'impulsion de cette lecture à voix haute, enchaîne et poursuit la récitation. L'adaptation de Papapietro constitue donc une interprétation biographique du texte, car on sait que Walser a été hospitalisé pendant plus de vingt ans à la fin de sa vie. Paul Savoie joue le rôle de Walser interné, qui se remémore l'un de ses textes. L'infirmier apparaît comme l'interlocuteur dont le malade a besoin pour entreprendre son récit, au sens où il soigne le malade tout autant que l'auteur dont la parole peine à émerger.

Le texte de Walser est pourtant constitué d'une voix narratrice unique, qui passe d'un sujet à l'autre en fonction des hasards de la promenade plutôt qu'en raison de la présence d'un autre

6 « Tous les gens sérieux qui lisent ceci ne manqueront pas d'approuver pleinement cette belle résolution », de dire par exemple le narrateur de *La promenade* au lecteur (Walser, 1987 : 47).

personnage avec lequel elle entre en dialogue. Si le narrateur rencontre plusieurs individus dont il rapporte les paroles, le fil conducteur du récit demeure la logique de la déambulation. Malgré ces rencontres, la nouvelle repose et s'achève sur un constat de grande solitude. Alors que le narrateur, plongé dans une réflexion métaphysique, envisage la disparition de toute chose⁷, il évoque avec regret un amour raté : « Peut-être par suite d'une grande fatigue ou pour quelque autre raison, je pensai à une jolie fille et au fait que j'étais bien seul au monde » (Walser, 1987 : 113). Demander à un seul acteur d'incarner *La promenade* aurait été tout à fait conséquent avec ce propos sur la solitude de l'auteur et de l'homme.

Pourtant, Jean-Marie Papapietro a décidé d'intégrer un second acteur, ce qui complexifie plusieurs aspects de la représentation – notamment celui de l'adresse. À qui parle le promeneur ? D'abord, il s'adresse au public : dans l'espace exigu de la chambre d'hôpital, les acteurs se déplacent peu et Paul Savoie se trouve souvent face au public, la plupart du temps immobile. La frontalité et le statisme s'opposent ainsi à la parole évoquant le mouvement de la marche. On pourrait également croire que l'acteur s'adresse parfois moins au public qu'à lui-même, dans la mesure où il a, durant quelques passages, les yeux fermés, le regard tourné vers ses souvenirs et ses promenades lumineuses. Cette forme d'adresse insiste sur le fait que la promenade, non pas réalisée concrètement dans l'espace, s'avère intérieure, au sens où l'acteur en scène la revit en pensée, en projetant sur un écran imaginaire, par l'allusion et le récit, tous les paysages et les gens rencontrés. Mais il semble que l'adresse à soi-même et celle à un public silencieux et anonyme ne soient pas suffisantes, car le malade parle également à l'infirmier. Pour incarner la polyphonie du texte de Walser, l'autre est présent concrètement sur la scène, comme si l'adaptation théâtrale du récit imposait le dialogue, et donc exigeait le dédoublement, le partage de la voix du récit.

La présence de ce deuxième personnage complexifie également la profération du texte sur la scène, puisqu'elle permet au metteur en scène d'envisager le récit comme une partition que les acteurs livrent à deux voix, bien que celle de Savoie soit dominante : Papapietro n'a pas conçu de système de dialogues réalistes où l'infirmier – l'accompagnateur, pour poursuivre la métaphore musicale induite par le mot « partition » – prononcerait les répliques des personnages que rencontre le promeneur – le soliste. Par exemple, au tout début du spectacle, Paul Savoie interprète le rôle du promeneur, puis celui d'un banquier avec qui il a rendez-vous, avant que l'infirmier assume à son tour le personnage du banquier en poursuivant son discours. Mais il n'y a pas de règle : la parole du narrateur circule plutôt librement entre les acteurs. Paul Savoie interprète la plus grande partie du texte, tandis que l'infirmier reprend le récit lorsque le malade s'arrête pour méditer, corrige ses erreurs, lui donne la réplique, ou même joue carrément le rôle du promeneur. Ainsi, malgré le contexte faisant allusion à la biographie de Walser, le spectacle ne s'inscrit aucunement dans une esthétique réaliste.

7 « Ainsi, nécessairement, la vie si riche, toutes les belles couleurs claires, la joie de vivre et tout ce qui a une importance humaine [...] disparaîtront un jour et mourront » (Walser, 1987 : 116).

Si l'expression «partition» est utilisée à propos de cette circulation du texte, c'est aussi parce que *La promenade* consiste en un récit superbe où l'on entend le plaisir des mots de l'auteur, plaisir qui relève en grande partie de la matérialité sonore du langage, du moins d'après ce que donne à lire la traduction de Bernard Lortholary. Le narrateur affirme que nous possédons «une faculté de langage qui, en elle-même déjà, est d'une beauté unique» (*ibid.* : 34). Il joue avec cette belle faculté en utilisant les subjonctifs «que je filasse et décampasse» (*ibid.* : 60), en usant de l'allitération en «l» pour décrire une jeune fille «grande et élancée, et qui lançait dans l'air lumineux un chant proprement ravissant» (*ibid.* : 48), ou encore en égrenant toute une série de «boutiques en "rie"» : «papete..., bouche..., horloge..., cordonne...» (*ibid.* : 106). En scène, les deux acteurs ont visiblement tout autant de plaisir que Walser à jouer avec ces mots qu'ils prononcent avec délectation, comme une jolie musique qui contraste avec le cadre sombre de la chambre d'hôpital où ils se trouvent⁸.

Pour proférer cette partition, Paul Savoie oscille entre plusieurs niveaux de jeu, faisant montre de virtuosité et de précision. À un premier niveau, il joue le promeneur qui, enivré par les paysages, les sons et les odeurs, est enthousiaste, rempli de l'énergie que lui procure la marche. À un deuxième niveau, Savoie interprète différemment chacun des personnages rencontrés en chemin (un libraire, un banquier, une amie qui l'invite à déjeuner, une jeune chanteuse, etc.). Enfin, à un troisième, il joue l'écrivain qui tente de faire émerger la parole créatrice, c'est-à-dire le malade qui, dans la chambre d'hôpital, cherche ses mots, chemine parfois péniblement vers la parole. Roch Aubert, semblablement, occupe le rôle de l'infirmier lisant le texte à un premier niveau de jeu, puis il bascule dans la fiction de la promenade imaginaire de son malade en y jouant différents personnages. Ce jeu dans le jeu laisse percevoir, d'une part, les multiples voix dans la partition de Walser; d'autre part, il répond en écho à l'un des thèmes du texte, la création, que le promeneur associe à la marche qui l'inspire en lui permettant de faire du monde une expérience concrète⁹. Ces différents niveaux de jeu amplifient en effet le statut de créateur du personnage promeneur, puisque le spectateur l'observe dans le processus même de création, de l'invention de la parole.

L'espace confiné de la chambre, en somme, est celui du livre qu'a ouvert l'infirmier sur la scène : à partir des mots lus et proférés surgit tout l'univers rêvé par l'auteur. L'origine du texte est d'ailleurs aussi rappelée par les marques du discours rapporté, les «dit-il», «dis-je», «dit la femme» de la narration, essaimés dans le spectacle, signalant que l'on écoute un écrivain qui profère un

8 En ce sens, la mise en scène travaille les contrastes selon la manière déjà explorée dans *Quelques conseils utiles aux élèves huissiers* (Salvayre, 1997).

9 «La promenade, affirme le narrateur, m'est indispensable pour me donner de la vivacité et maintenir mes liens avec le monde, sans l'expérience sensible duquel je ne pourrais ni écrire la moitié de la première lettre d'une ligne, ni rédiger un poème, en vers ou en prose. [...] Sans la promenade et la collecte de faits, je serais incapable d'écrire le moindre compte rendu, ni davantage un article, sans parler d'écrire une nouvelle. Sans promenade, je ne pourrais recueillir ni études, ni observations» (Walser, 1987 : 75).

récit¹⁰. La présence de l'accompagnateur pourrait alors prendre encore un autre sens. En plus de procurer à l'acteur un interlocuteur sur la scène à qui adresser son discours, en plus de donner l'occasion au metteur en scène de concevoir le texte comme une partition dynamique que se partagent les acteurs, l'accompagnateur renforce le discours sur la création que contient le texte et que met en lumière le dédoublement de Savoie en « acteur qui joue l'auteur » et « acteur qui joue le personnage promeneur ». En effet, l'infirmier sur scène lit le livre de Walser; il joue le lecteur, essentiel à l'émergence de la fiction. Dans cette perspective, la création ne peut se concevoir dans la solitude que déplore le promeneur, puisque ce dernier, pour puiser son inspiration, va à la rencontre du monde comme l'écrivain cherche son lecteur, cohabite avec lui dans l'imaginaire de la création. Une voix qui s'exprime, en d'autres termes, ne peut se concevoir sans adresse, dans la solitude; elle cherche plutôt à se déposer chez l'autre. Un autre qui se trouve, dans ce quasi-solo, incarné sur scène.

La création dans ce spectacle reposerait sur le principe d'une collaboration entre le lecteur et l'auteur; la représentation du créateur, ainsi, correspondrait à la définition de la figure de l'auteur que formule Maurice Couturier, « c'est-à-dire l'auteur reconstruit comme principal sujet énonciatif du texte dans l'acte même de lecture » (Couturier, 1995 : 22). Auteur et lecteur participent tous deux d'un même système :

l'auteur projette dans le texte des images plus ou moins fidèles de lui-même, il les éparpille entre les différents actants, tels des moi parcellaires, invitant le lecteur à s'identifier à son tour à chacun d'eux. [...] La lecture est à son tour un processus d'enquête et d'identification négative ou positive : [...] le lecteur [...] s'ingénie à reconstituer [la figure de l'auteur] afin d'établir avec elle une véritable empathie (*idem*).

La mise en scène de Jean-Marie Papapietro illustrerait le processus de création de l'auteur qui interagit, au moment même de l'écriture, avec son lecteur potentiel, dans un jeu de projections et d'identifications que réactivera ensuite chaque lecture.

La forme du théâtre dans le théâtre et la représentation de la figure de l'auteur en scène ont abondamment été explorées au Québec, tout particulièrement depuis les années 1980. Mais tandis que l'on a associé ce thème et cette forme à une recherche identitaire et à une

10 On retrouve un univers semblable, quoique plus sombre, dans *Théo ou le sang neuf*, un récit de Robert Pinget adapté en 2009, où Paul Savoie joue encore le rôle d'un auteur, malade, souffrant d'insomnie et de pertes de mémoire. À nouveau, le texte devient une partition distribuée entre Savoie et trois autres acteurs, qui jouent les présences réelles ou les voix imaginaires de l'écrivain se confondant dans le livre de Pinget comme sur la scène de Papapietro. Les mots surgissent sans qu'on sache toujours si l'on se trouve dans le réel ou dans l'intimité du poète, ce qui situe le spectateur dans l'espace du livre qu'écrit le vieil homme, un espace imaginaire fait de la pensée de l'auteur en mouvement sur la scène. Cet espace, la chambre du créateur, est d'ailleurs jonché de livres.

entreprise de déconstruction de la structure dramatique¹¹, la représentation de l'écrivain, ici, est plutôt liée à l'exposition d'une vision de la création. L'écrivain, chez Walser, n'écrit pas en restant enfermé dans sa tour d'ivoire. Il éprouve au contraire un besoin impératif d'entrer en contact avec le monde, à travers la promenade, pour y trouver l'inspiration. Sur la scène, le personnage de l'écrivain a aussi besoin d'un contact avec le monde, que Papapietro a représenté par l'infirmier issu de la réalité de l'auteur malade. Cette vision implique que la création se fait en partage¹², ce qui explique que l'auteur en scène n'est jamais seul.

HISTOIRE DE MARIE : L'ACTRICE ET SON DOUBLE¹³

Jean-Marie Papapietro a mis en scène, en 2006, *Histoire de Marie*, texte écrit par le photographe Georges Brassai en 1949. Une femme de ménage, Marie, raconte dans un argot parisien coloré le conflit l'opposant aux gens de son immeuble, qui veulent l'expulser de sa chambre de bonne. Elle ira en cour pour défendre son petit espace et sa dignité. Le texte est composé de fragments qui se succèdent comme des photographies dans un diaporama, nous faisant entrer à coup d'instantanés dans le monde de Marie. La langue est vivante, remplie de traces d'oralité et, comme dans les textes de la théâtrographie de Papapietro mentionnés jusqu'à présent, de jeux sur les sonorités. Marie dira, par exemple : « Le Flic est très fort en fric, il remet son froc et lui laisse un sac » (Brassai, 1995 : 45). La langue de Brassai est empli du désir, semble-t-il, d'être proférée.

Mais on ne sait pas à qui parle Marie ni d'où elle parle. La situation théâtrale est à inventer. Dans l'adaptation scénique, Sophie Clément entre en scène « en elle-même » et s'installe à une table de maquillage. C'est l'actrice dans sa loge, qui répète son texte en se préparant à jouer. Toute une chorégraphie du maquillage est élaborée : Clément accompagne sa récitation du texte de coups de pinceaux et de crayons sur son visage. Son attitude, au départ, est plutôt neutre, mais plus les traits de son visage sont accentués, plus elle ressemble à Marie en revêtant sa perruque, sa prothèse, ses vêtements, plus elle augmente l'intensité du jeu. Elle ira finalement s'installer dans un fauteuil face au public, alors qu'elle est devenue Marie : sa voix est plus rauque, sa posture plus courbée, son rire plus gras. Le spectateur entre donc dans l'univers de Marie au fil de la transformation de l'actrice sur la scène.

11 Mentionnons, par exemple, les analyses de Jean Cléo Godin et Dominique Lafon : « L'affirmation identitaire se fait sur le mode de l'intime, certes, mais dans une forme qui privilégie la mise en abyme. Cette forme a toujours été dans l'histoire du théâtre une manifestation d'une mutation esthétique, mais aussi celle d'une crise idéologique » (Godin et Lafon, 1999 : 200).

12 Ce partage s'effectue avec le lecteur, même si cette idée peut aussi renvoyer à la théorie bakhtinienne de l'intertextualité. Bien sûr, cette allusion au travail du lecteur renvoie au champ d'étude sur la réception développé, notamment, par Umberto Eco dans ses travaux canoniques.

13 *Histoire de Marie*, texte de Georges Brassai ; mise en scène de Jean-Marie Papapietro ; coproduction du Théâtre de Fortune et de l'Usine C présentée à l'Usine C du 3 au 14 octobre 2006. La captation de *Histoire de Marie* a été réalisée le 12 octobre 2006 à l'Usine C.



Histoire de Marie, 2006. Le processus de création est exposé sur la scène, alors que l'actrice Sophie Clément se maquille et se costume pour incarner le personnage de Marie. Photographie du Théâtre de Fortune.

Cette idée de mise en scène ne trouve pas directement un écho thématique dans le récit de Brassai : ce n'est pas un texte portant, par exemple, sur le jeu social qui pourrait être représenté métaphoriquement par l'actrice montrant son jeu. Elle semble plutôt constituer une stratégie de mise en scène se rapprochant de celle qui a été conçue dans *La promenade*, dans la mesure où l'on assiste encore ici à une démultiplication des niveaux de jeu. L'actrice construit en effet son interprétation du personnage sur trois plans : elle joue l'actrice qui joue Marie, elle joue Marie, puis elle interprète Marie jouant le rôle de l'avocat du procès. Le spectateur observe ainsi l'actrice en plein processus de création, cherchant la voix du personnage.

Dans sa quête du personnage, l'actrice ne parle pas au public dans une adresse frontale; elle profère plutôt le texte en regardant son reflet dans le miroir. Comme le personnage de Walser, l'actrice ne semble pas pouvoir créer seule en scène; elle cherche l'autre à qui s'adresser. Certes, ici, l'autre est soi-même, car Sophie Clément se regarde dans un miroir. Mais elle s'adresse à un « autre » soi-même, dans la mesure où son image se transforme au gré des coups de pinceaux sur son visage, pour épouser l'apparence et l'identité du personnage. Pour que la parole créatrice émerge sur scène, la présence d'un tiers est, encore, essentielle. Le reflet dans le miroir pourrait correspondre, si l'on extrapole un peu, à la figure du lecteur / infirmier de *La promenade*, puisqu'il y

écoutait la parole créatrice de l'auteur comme le reflet dans le miroir accueille la parole de l'actrice en métamorphose. Clément finira par délaisser son reflet pour s'adresser au public, lorsque sa transformation en Marie sera complétée. À ce moment du spectacle, le processus de création n'est plus exposé : l'actrice est devenue Marie et ne dédouble plus son jeu. Ce deuxième mode d'adresse, exploité lorsque l'actrice assume complètement son personnage, semble souligner que le fait de destiner la parole à un autre sur scène est en quelque sorte associé à la représentation du processus de création.

Également, comme dans *La promenade*, les choix de mise en scène de Papapietro exposent le processus de transposition d'un univers littéraire sur la scène, puisque, d'une part, l'actrice déployant plusieurs niveaux de jeu montre sa transformation. On voit d'ailleurs le livre sur la table de l'actrice, qui s'y rapporte à maintes reprises, nous rappelant le contexte de l'adaptation théâtrale. D'autre part, cette stratégie de mise en scène entraîne des pauses dans la récitation, qui correspondent aux fragments tels que les a écrits Brassai : l'actrice prend une gorgée d'eau, feuillette son texte, cherche une poudre de maquillage entre les différents petits tableaux du texte. La construction de l'interprétation de l'actrice, qui fait se succéder des tableaux, traduit en somme la forme même du texte, reproduite oralement par fragments, comme elle se lit dans le livre.

PREMIER AMOUR : L'AUTEUR ET SON PUBLIC¹⁴

Pour compléter cette brève promenade dans les mises en scène de Jean-Marie Papapietro, j'évoquerai *Premier amour* de Beckett, créé à l'automne 2010. Sur la petite scène du Théâtre Prospero se trouvent des ampoules nues, reliées par des fils déposés négligemment sur le sol. Au centre de ce cercle de fils entortillés, un clochard, Roch Aubert, est assis sur un fauteuil. Le dispositif scénique place le spectateur tout près de l'acteur qui lui livre le texte assis ou en se déplaçant derrière la chaise, contraint par l'exiguïté du plateau. L'écriture dépouillée de Beckett trouve, de toute évidence, un écho dans l'esthétique minimaliste de la scène. L'histoire de *Premier amour* pourrait se résumer ainsi : un homme, chassé de la maison de son père, flâne dans les cimetières et les parcs. Dans ces circonstances d'errance, il fait la rencontre d'une femme, Lulu, son premier et dernier amour.

Bien que ce résumé laisse peu croire que la création soit un thème privilégié dans *Premier amour*, Brigitte Purkhardt, dans un compte rendu du spectacle, démontre de manière convaincante que ce texte de jeunesse de Beckett est tissé de références autobiographiques, ce qui fait du personnage de clochard un écrivain, à l'image de son créateur. Alors qu'il semble naïf et complètement

14 *Premier amour*, texte de Samuel Beckett; mise en scène de Jean-Marie Papapietro; production du Théâtre de Fortune présentée dans la salle intime du Théâtre Prospero du 2 au 27 novembre 2010. La captation de *Premier amour* a été réalisée le 13 novembre 2010 au Théâtre Prospero.



*Premier amour, 2010. Avec
Roch Aubert en écrivain clochard
seul en scène. Photographie du
Théâtre de Fortune.*

inadapté socialement, le clochard se questionne, par exemple, de façon surprenante sur «la supination cérébrale», «l'idée de moi» (Beckett, 1970 : 21) et de «non-moi», se remémore ce qu'il a «écrit quelque part» (*ibid.* : 30). Le clochard serait donc à la fois un personnage et l'auteur qui crée le personnage. Ainsi, les remarques de Purkhardt permettent d'envisager *Premier amour* dans la continuité des spectacles précédents en ce qui a trait au jeu de l'acteur, qui se développe encore ici, quoique de manière beaucoup plus subtile, sur deux plans. Roch Aubert est tour à tour le personnage de clochard et l'auteur qui crée, variant le jeu selon le cas : «Il oscille entre la naïveté et l'acuité, l'assurance et le tâtonnement» (Purkhardt, 2011 : 47). L'espace créé serait ainsi celui de la parole créatrice qui émerge, bien que la chambre de l'auteur soit ici réduite à un fauteuil pivotant – qui remplace le banc de parc évoqué dans le texte de Beckett – et à une faible lumière. Récurentes, la représentation de la figure du créateur et celle du processus de création apparaissent comme des motifs essentiels dans les mises en scène de Papapietro, du moins en ce qui concerne ses adaptations théâtrales de récits.

Mais dans cet espace exigu et dépouillé, l'acteur est cette fois bel et bien seul : nul partenaire ne l'accompagne dans sa récitation, nul reflet dans le miroir ne lui donne l'illusion d'une autre présence. Le clochard s'adresse à lui-même, à sa propre conscience créatrice. Dans l'ensemble du spectacle, l'acteur partage ses réflexions et son histoire au public, avec lequel il entretient une relation de grande proximité en raison de l'étroitesse de la salle, mais aussi en raison du rapport frontal¹⁵ qu'implique une adresse directe. Dans la mesure où le solo concentre la relation entre l'acteur et le public¹⁶, l'autre auquel s'adresse le créateur devient ici le public, ce dernier remplissant désormais la fonction que le lecteur / infirmier et l'image de l'actrice reflétée dans le miroir ont occupée dans les spectacles précédemment décrits. Dans la petite salle, le public fait partie intégrante de l'univers du clochard, baignant dans la même obscurité, partageant la création en accueillant la parole de l'auteur. Le lecteur incarné dans *La promenade* s'effacerait, en d'autres termes, dans cette mise en scène dépouillée et se verrait remplacé par un public anonyme.

Ainsi, de *La promenade* à *Premier amour*, il semble que la figure de l'auteur apprenne progressivement à assumer la solitude de la création. Le soliste se trouve en présence d'un autre acteur, puis face à son reflet, et enfin seul en scène, avec le public. Le créateur a-t-il compris que l'autre n'est finalement qu'illusion, fiction idéalisée ne correspondant jamais véritablement,

15 Marie-Madeleine Mervant-Roux définit la frontalité «par le fait que le public [se] tient immobile [...] en face d'une aire de jeu clairement limitée et adossée à un fond [...]. Les deux zones, celle du jeu et celle du regard[,] sont donc exactement en vis-à-vis» (Mervant-Roux, 2008 : 30).

16 Du moins si l'on se réfère à Hans-Thies Lehmann selon qui le solo implique «le recul de l'axe intra-scénique au profit de l'axe-theatron» (Lehmann, 2002 : 205; souligné dans le texte), l'adresse au spectateur y étant privilégiée par rapport à l'adresse aux autres acteurs. En conséquence, «un monologue comme discours qui a le public comme destinataire augmente l'intensité de la communication» (*ibid.* : 207).

en réalité, à ce qu'il a imaginé? La solitude de l'écrivain clochard symboliserait en ce sens l'inquiétude, voire l'angoisse métaphysique propre à l'univers beckettien. Il reste que la création, telle que présentée dans ces mises en scène, se conçoit dans l'adresse à l'autre, dans le dialogue avec un lecteur imaginaire ou réel, représenté sur la scène ou par le public silencieux. Il m'apparaît tout à fait intéressant que Jean-Marie Papapietro développe le thème de la création à travers la forme du solo; de manière paradoxale, c'est grâce à la forme théâtrale qui met en scène l'individu isolé qu'il démontre la relative solitude de la création.

Ces trois adaptations du metteur en scène, comme d'ailleurs d'autres spectacles du Théâtre de Fortune – *C'est ainsi qu'Allah est grand* (2012) par exemple –, ne gommant jamais l'origine livresque du spectacle. Le livre est un élément de décor dans deux des mises en scène décrites, et, toujours, le jeu de l'acteur oscille entre le personnage et la représentation du créateur – auteur ou actrice – qui invente le personnage, ce qui rappelle la source de la parole, le livre que le metteur en scène a incarné sur scène. Le spectateur entre dans le plus simple des décors, alors que les acteurs lui montrent la création en acte et l'entraînent graduellement dans l'univers de la fiction. Dans ces spectacles qui ne sont ni tout à fait des monologues, ni tout à fait des dialogues, où l'on fait du théâtre tout en insistant sur le caractère narratif de l'œuvre mise en scène, il semble que Papapietro propose une représentation de l'œuvre en devenir que constitue le travail de transposition du livre au théâtre.

Les formes apparemment simples que conçoit Jean-Marie Papapietro se révèlent finalement d'une grande densité, dans la mesure où se superposent plusieurs niveaux de jeu et plusieurs types d'adresse qui impliquent une réflexion sur la création. Cette densité signifiante s'accompagne d'une concentration de la relation acteur-spectateur, qui rappelle la volonté de la compagnie, évoquée en introduction, de transmettre des paroles d'auteurs sans médiation et le désir que chacun des spectacles du Théâtre de Fortune soit un « moment vivant de la parole ». Représenter la création en partage, exposer le processus de création et de transposition du livre à la scène participent très certainement à rendre vivante la parole littéraire sur la scène des solos de Jean-Marie Papapietro.

- BECKETT, Samuel (1970), *Premier amour*, Paris, Minuit.
- BIET, Christian et Christophe TRIAU (2006), *Qu'est-ce que le théâtre?*, Paris, Gallimard, « Folio essais ».
- BRASSAÏ, Georges (1995 [1949]), *Histoire de Marie*, Arles, Actes Sud.
- BRAULT, Marie-Andrée (2008), « Le presque absent, l'ombre, le témoin », *Jeu : revue de théâtre*, n° 127, p. 85-91.
- BRAULT, Marie-Andrée (2004), « Promenade dans les territoires de Robert Walser », *Jeu : revue de théâtre*, n° 112, p. 114-119.
- COUTURIER, Maurice (1995), *La figure de l'auteur*, Paris, Seuil.
- CYR, Catherine (2007), « La leçon », *Jeu : revue de théâtre*, n° 122, p. 22-25.
- GODIN, Jean Cléo et Dominique LAFON (1999), *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*, Montréal, Leméac.
- JUBINVILLE, Yves (2009), « Portrait de l'artiste en mutant », *Voix et images*, vol. 34, n° 3, p. 67-78.
- LEHMANN, Hans-Thies (2002), *Le théâtre postdramatique*, trad. Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche.
- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine (2008), « La face/le lointain », *Ligéia : dossiers sur l'art*, nos 81-82-83-84 (« Art et frontalité : scène, peinture, performance », Marie-Madeleine Mervant-Roux [dir.]), p. 27-38.
- PURKHARDT, Brigitte (2011), « Godot viendra », *Jeu : revue de théâtre*, n° 139, p. 43-48.
- SAINT-PIERRE, Christian (2008), « Denis Gravereaux en solo », *Jeu : revue de théâtre*, n° 127, p. 96-100.
- SAINT-PIERRE, Christian (2007), « Juger par le portrait : *Histoire de Marie* », *Jeu : revue de théâtre*, n° 122, p. 29-30.
- SALVAYRE, Lydie (1997), *Quelques conseils utiles aux élèves huissiers*, Paris, Verticales.
- THÉÂTRE DE FORTUNE (2015), « Vision artistique », <http://theatredefortune.com>
- WALSER, Robert (1987), *La promenade*, trad. Bernard Lortholary, Paris, Gallimard.

Le soliloque et ses dispositifs scéniques : *Jackie* d'Elfriede Jelinek, mise en scène par Denis Marleau et Stéphanie Jasmin

MARIE-CHRISTINE LESAGE

Université du Québec
à Montréal

Denis Marleau et sa collaboratrice artistique, Stéphanie Jasmin, ont exploré, dans une série de quatre créations, des œuvres qui ménageaient une part importante à la forme soliloquée de la parole : *Ce qui meurt en dernier* (2008) de Normand Chaurette, *Le complexe de Thénardier* (2009) de José Pliya, *Une fête pour Boris* (2009) de Thomas Bernhard et *Jackie* (2010) d'Elfriede Jelinek présentaient toutes des partitions de haute voltige pour une actrice presque seule en scène. Stéphanie Jasmin a employé le terme de « super interprète » pour signifier le dépassement de la mesure dans le jeu de la comédienne Christiane Pasquier qui, dans les trois premiers cas, tenait la scène quasiment en solo. On pourrait discuter de la validité de la notion de solo scénique pour désigner ces créations, étant donné que la voix monologique ou soliloquée (c'est selon) ne fait pas intervenir la subjectivité de l'actrice et que, dans tous les cas cités ici, un partenaire de jeu est en scène, ce qui introduit – même s'il est silencieux – une sorte de dialogue implicite. Au sens strict du terme, un solo scénique¹ présupposerait une création dramatique et scénique initiée par l'acteur seul en scène. Toutefois, étant donné la forte performativité de la parole proférée et incarnée par les actrices dans les cas cités ci-dessus, ces créations tendent à déplacer la

1 Lors de l'atelier sur le solo organisé par Gilbert David – dans le cadre duquel ce texte a d'abord été écrit –, Jean-Marc Lanteri avait présenté une performance en solo, qu'il avait accompagnée d'une réflexion sur la notion de solo scénique. La définition qu'il en donnait, dont je m'inspire ici, m'a paru très probante et juste pour établir un modèle de référence délimitant cette forme théâtrale.

forme monologique pour atteindre une zone qui se situerait dans un entre-deux pouvant être envisagé comme une variante dramatique et performative du solo scénique, ce dernier étant, en effet, davantage ancré dans une subjectivité réelle que fictionnelle. L'utilisation du terme de performativité² vise à souligner que le soliloque scénique ne fait pas que représenter une action, il agit concrètement sur l'assemblée de spectateurs, voire il crée une nouvelle réalité.

Je souhaite m'attarder plus précisément sur la création de *Jackie*³ d'Elfriede Jelinek, notamment parce qu'elle présente un écart en regard de la performativité scénique fondée sur la profération de la parole et sur une «surprésence» de l'actrice en scène. La mise en scène imaginée par le duo de créateurs a emprunté une voie distincte des créations précédentes interprétées par Christiane Pasquier, laquelle a consisté à faire jouer l'actrice Sylvie Léonard en mode mineur (au sens musical du terme) et à amplifier sa présence corporelle et vocale en scène grâce aux médiations technologiques que sont la vidéo et le micro. Ces deux médiations technologiques constituent, par ailleurs, des constantes des solos scéniques contemporains : elles permettent en effet d'introduire des formes d'altérité en scène, notamment entre le corps et ses projections, mais aussi entre les différentes voix de l'acteur modifiées techniquement – je pense ici, plus précisément, au travail de Marie Brassard, qui fait entendre plusieurs variations de voix dans ses solos scéniques. Ainsi pourrait-on avancer qu'il n'y a pas de solo sans médiation et que tout solo dévoile un sujet en dialogue avec des figures d'altérité. La mise en scène de *Jackie* recourt donc à la vidéo en direct et à l'amplification sonore comme moyens médiatiques, ce qui, du même coup, fait écho aux propos de l'œuvre de Jelinek : le texte montre justement les processus par lesquels la figure de Jackie Kennedy a été déterminée, modelée, voire capturée, par les différents dispositifs qui ont fait d'elle une icône médiatique. La performativité du soliloque scénique – appellation qui me paraît voisine du solo scénique tout en s'en distinguant par son ancrage dramatique – réside ici dans l'omniprésence de l'appareil technique qui opère un contraste avec la retenue du jeu de l'actrice en scène.

La comédienne Sylvie Léonard, qui incarne la figure de Jackie en scène, est accompagnée d'un homme à la caméra (Olivier Schmitt) qui la filme en direct, silencieusement. Sylvie Léonard est une figure connue de la télévision et donc du grand public, aussi est-ce une des raisons pour lesquelles Denis Marleau et Stéphanie Jasmin l'ont retenue pour ce projet. D'entrée de jeu, le spectateur qui a vu les derniers soliloques dramatiques mis en scène par la compagnie UBU, avec la comédienne Christiane Pasquier, s'attend à une nouvelle interprétation fondée sur la virtuosité et l'intensité des états de présence en scène. Mais à l'incandescence des interprétations de Christiane Pasquier s'oppose, dans *Jackie*, la vulnérabilité, la fragilité et la présence nuancée, un peu en sourdine, de

2 La performativité relève ainsi à la fois des «Speech Acts» définis par John L. Austin (1970) et de la création d'une réalité nouvelle selon Judith Butler (1988). Voir aussi Philip Auslander (2003).

3 *Jackie* est une pièce tirée de *Drames de princesses* d'Elfriede Jelinek. La mise en scène analysée, signée par Denis Marleau et Stéphanie Jasmin, a été présentée à l'Espace Go le 5 octobre 2010.

Sylvie Léonard. Rencontré pour discuter de son processus de création, le duo Marleau-Jasmin affirme que c'est au génie télévisuel de l'actrice, une habituée de la caméra, qu'il a fait appel pour la mise en scène de ce soliloque dramatique, parce qu'il avait, dès le départ, décidé de recourir à la vidéo en direct sur la scène. Outre le fait que la comédienne ait eu à jongler avec une partition textuelle d'une grande complexité, qui relève de la forme alambiquée d'un soliloque se rapprochant du flux de la pensée, la performativité de sa parole scénique s'est déployée en une tonalité relevant du mode mineur – au sens musical du terme –, bousculant l'horizon d'attente des spectateurs habitués à la démesure de Pasquier. Si Léonard ne possède pas la virtuosité verbale de Pasquier, elle fait preuve, en revanche, d'un extraordinaire sens de l'image et d'une maîtrise rare de la composition de son personnage – il faudrait dire de sa « figure » – à la caméra. Le terme « figure » paraît en effet plus adéquat pour désigner l'incarnation scénique du personnage, lequel est réduit à une forme imagée, voire à une figurine plastique. Le dispositif scénique mis en place pour l'interprétation du texte est somme toute assez simple : l'actrice interprète le personnage surmédiatisé de Jackie Kennedy tout en étant filmée en direct et en continu, sur scène et dans les loges, alors que son image est retransmise sur un grand écran installé au centre de la scène; sa voix médiatisée (jamais projetée théâtralement) parvient également aux spectateurs par la médiation des haut-parleurs. Les créateurs ont ainsi déplacé leur visée performative en ne misant pas exclusivement sur la parole proférée du soliloque dramatique, choisissant de recourir à la vidéo et au micro de manière à ajouter des couches visuelles et sonores qui viennent dédoubler l'actrice en scène et se superposer à sa voix. La composition vidéographique et sonore imaginée par les créateurs déplace ingénieusement la relation théâtrale habituelle, en agissant directement sur la perception du spectateur : la technologie met en action, en l'incarnant, la pensée à l'œuvre dans le texte de Jelinek.

LE DISPOSITIF TEXTUEL DU SOLILOQUE

Jackie d'Elfriede Jelinek est un soliloque dramatique composé autour de la figure de Jackie Kennedy, le texte faisant partie d'un ensemble de textes portant sur diverses figures féminines et intitulé *Drames de princesses* (Jelinek, 2006). Le devenir scénique de la forme soliloquée de *Jackie* appelle, d'une certaine façon, la forme du solo en scène. Comme le rappelle Manfred Pfister (2007), le soliloque, depuis *Hamlet*, fait entendre les tremblements, les failles, les défaillances de l'être, ses tourments, le tragique d'une conscience qui se dessaisit d'elle-même. Le soliloque est avant tout composé de mots : « Words, words, words », dit Hamlet, mais ce sont des mots qui épousent le flot des pensées du personnage (fictionnel ou autofictionnel). Concrétisé en solo scénique, le soliloque crée un espace où, seul en scène, le personnage fait entendre le labyrinthe de ses pensées et invite les spectateurs à le suivre dans les circonvolutions complexes de son flux mental⁴.

4 Pour une autre définition du soliloque dramatique, voir Jean-Jacques Delfour (2000).

Loin de toute réduction logocentrique, le soliloque possède un énorme potentiel performatif, lequel réside, selon Pfister, dans les structures de son organisation linguistique qui en font un acte de langage performatif en scène. *Jackie* épouse une forme labyrinthique, le flux de paroles ininterrompu suivant des voies tortueuses, des parcours mentaux libres qui enchaînent images, pensées et souvenirs de façon souvent discontinue, tout en opérant des retours inattendus sur des événements clés de la vie de Jackie Kennedy (dont la mort de son mari ou les morceaux de chair et de cervelle retrouvés sur son tailleur Chanel rose, leitmotiv de la pièce). La densité de ce soliloque rend le texte difficilement saisissable dans son entièreté lors de la première écoute. Pour les metteurs en scène, le défi consistait justement à réussir à faire vivre le personnage uniquement à partir des dédales de sa pensée.

Le soliloque imaginé par Jelinek est une véritable machine diabolique. Aussi, la performance scénique dirigée par Marleau et Jasmin constitue-t-elle, à mon sens, une réponse théâtrale d'une grande intelligence. À la densité labyrinthique du texte s'ajoutent deux autres données qu'il importe d'abord de préciser : le dédoublement du « je » qui parle et l'adresse du soliloque.

Le texte fait entendre la pensée de Jackie Kennedy, personnage célébré dans les années 1960 par les médias populaires (la télévision, les magazines *Life* et *Vogue* que l'on retrouve d'ailleurs empilés sur la scène, etc.). Mais le soliloque s'avère être composé en trompe-l'œil tant il se révèle être infiltré par la voix de l'auteure, Elfriede Jelinek, qui, à divers moments, traverse celle de Jackie. Le texte s'offre tel un dispositif complexe composé de voix dissociées. Celle de Jackie vient d'outre-tombe, car elle est déjà morte, aussi l'auteure fait-elle entendre son image éternelle, impérissable, « sans chair » (un autre leitmotiv du soliloque). Jelinek fait parler l'icône tout en mettant à nu sa fabrication par un processus d'infiltration critique et ironique, qui déconstruit subtilement la figure médiatique en la tournant en dérision, en faisant entendre ses commentaires à un second degré, dans la structuration même du soliloque (et donc jamais directement, ce pourquoi je parle d'infiltration) :

Je suis accrochée dans mon petit bavoir ou dans cette chose que portent d'habitude les enfants. Je suis l'enfant dans la femme. Je me décroche poliment lorsque je parle avec quelqu'un, mais simultanément, où je suis, là-haut, je reste. Je recouvre une place à part entière. Je préfère être raccrochée à toutes ces images de moi et traînée derrière elles, ainsi je n'ai besoin de m'occuper de rien (Jelinek, 2006 : 66).

Ainsi entend-on constamment l'écart entre le « je » qui parle (un « je » biographique car ce sont les faits réels de la vie de Jackie Kennedy qui sont évoqués dans le désordre) et le « je » écrivant sur la personnalité publique et dont il est aussi question : tout le discours ironique esquisse en contrepoint la figure de l'auteure. À cette dissociation des voix répond une dissociation des corps en scène, comme nous le verrons plus loin.

L'autre donnée caractérisant le texte concerne l'adresse : le soliloque est proféré par une personne seule en scène ou qui agit comme si elle était seule, mais il est toujours adressé à un « autre » absent de la scène. L'adresse est dévoilée progressivement dans *Jackie* : c'est le « grand public », le consommateur de stars et d'icônes populaires, qui est l'interlocuteur absent de la scène. Le dispositif scénique imaginé par le duo Marleau-Jasmin recourt à la caméra, qui agit comme un filtre : l'adresse au public est indirecte, elle emprunte la voie de la projection sur grand écran. Le cadreur suit et filme en direct le personnage de Jackie tout au long de la représentation, il joue implicitement le rôle du confident silencieux face à qui le personnage semble dévoiler son intériorité. L'adresse à la caméra se fait sans tenir compte des spectateurs : le personnage de Jackie ne leur fait pas face, elle parle allongée sur une banquette, invisible de la salle, des loges où elle se rend pour changer de robe, quand elle ne leur tourne pas carrément le dos. Cette adresse médiatisée tend à faire disparaître le personnage scénique au profit de son image. Nous verrons plus loin l'impact performatif d'une telle interprétation scénique du soliloque.

En surexposant le personnage par l'image vidéo projetée sur un écran assez grand, installé en hauteur au fond de la scène, les créateurs accentuent la réflexion ouverte par l'auteure sur « l'image de la femme comme produit de la femme-comme-objet-du-regard et comme image de surface » (Duparfait, 2001 : 255). En effet, tout au long du soliloque, la voix de cette dernière ne cesse d'écorder les modèles normatifs véhiculés par les images échangées dans la culture de l'information et des communications. La voix de l'auteure cherche à « exténuer » l'icône féminine et ses stéréotypes, et ce au double sens du terme : l'épuiser (par excès d'exposition de sa surface)

Jackie d'Elfriede Jelinek. Avec Sylvie Léonard. Une mise en scène de Denis Marleau et Stéphanie Jasmin présentée à l'Espace Go de Montréal en octobre 2010. Photographie de Stéphanie Jasmin.



et en affaiblir la puissance en la disséquant (ce qui ressemble ici à une opération d'évidement de l'image). Ainsi, les voix superposées de Jackie / Jelinek disent-elles : « nous, les figures féminines, filandreuses comme nous étions, sans chair sur les os, [sommées] devenues les maisons modèles de notre génération et de toutes celles à venir. Surtout moi. Regardez-nous, et commandez sur le champ quelque chose de semblable, car vous n'allez jamais trouver la même chose! » (Jelinek, 2006 : 74) Et plus loin : « Nous étions en quelque sorte sans chair », « Nous n'avons pas de corps » (*idem*). La « femme comme image de surface » constitue l'opérateur du dispositif scénique fondé sur une hypervisibilité ainsi que sur la captation et la transmission de l'image de l'actrice en direct, ce qui, du même coup, montre le processus de fabrication médiatique de l'icône Jackie Kennedy. Cette opération, soutient Giorgio Agamben, est celle de la production marchande : « Jamais autant qu'aujourd'hui le corps humain – surtout le corps féminin – n'a été aussi massivement manipulé et, pour ainsi dire, imaginé de pied en cap par la technique de la publicité et de la production marchande » (Agamben, 1990 : 54).

LE DISPOSITIF SCÉNIQUE

Le dispositif scénique se révèle simple et redoutablement efficace sur le plan de l'effet performatif. Lorsque débute la représentation, le grand écran en scène présente de la neige électronique (qui, en art vidéo, signifie le devenir de l'image), puis des images d'archives tirées de magazines (*Life*, *Vogue*) où l'on voit Jackie et John F. Kennedy. La voix de l'actrice se fait ensuite entendre avant qu'on ne la découvre, par la médiation de l'écran, dans sa loge. Tout au long de la représentation, elle effectuera des allers-retours entre la scène et les loges afin de changer de tenue (on assiste à un véritable ballet de robes aux couleurs et textures plus chatoyantes les unes que les autres), tout en faisant entendre sans discontinuer sa parole soliloquée : « Le temps pour un poème, il faut le prendre, mais mieux vaut que ce soit ta robe le poème » (Jelinek, 2006 : 73). Elle est suivie par le cadreur qui capte essentiellement son visage en gros plan : on ne retrouve, sur l'écran, que des plans rapprochés du visage, le noir et blanc de l'image référant au temps passé (les années 1950) tout en soulignant le médium vidéographique de la projection (et non cinématographique, malgré le fait que l'écran blanc renvoie à l'écran de cinéma).

L'usage de la vidéo en direct sur scène se tient la plupart du temps entre deux pôles : le spectacle et la surveillance. La vidéo peut être utilisée comme machine à faire voir et comme organe de surveillance en direct. Le sujet de la pièce de Jelinek est la fabrication d'une icône médiatique, le *devenir-image* de Jackie Kennedy. Comment est-elle devenue pure image de surface, son être soudé à ses vêtements, véritables support et contenu de son image publique : « Je suis mes vêtements, et mes vêtements sont moi, [...] il n'y a pas de chair en dessous. C'est ce que c'est mais ce n'est pas périssable, car ce n'est pas de la chair. Je ne me décompose pas » (*ibid.* : 81)? Elle est, affirme-t-elle encore, « contenu sans contenu dans d'innombrables magazines. À la télé.

Au cinéma» (*ibid.* : 76). Aussi bien parler de « la transformation marchande de la figure humaine » (Agamben, 1990 : 54) : la « mortalité du corps organique [est] mise en doute par la promiscuité avec le corps sans organes de la marchandise » (*idem*). Aussi, la question que pose le dispositif scénique de Marleau-Jasmin est la suivante : qu'advient-il lorsque la scène médiatise un réel déjà surmédiatisé ? Les images vidéo sont des images d'images, effet accentué lorsque le cadreur filme et retransmet sur l'écran les photographies de Jackie tirées du magazine *Life*.

La mise en scène montre, en la démontant, la relation entre l'individu et les dispositifs qui le captent et le saisissent, opérant par le fait même, comme le dit Agamben, un processus de « désobjectivation ». La scène est vaste et quasiment vide, simplement meublée à l'avant par une rangée de sièges d'un blanc immaculé (la couleur favorite de Jackie, qu'elle dit partager avec la mort et avec « le grand blanchissant », « ce produit de nettoyage très apprécié » [Jelinek, 2006 : 75]). Derrière, à la hauteur du regard du spectateur, l'écran qui projette le visage du personnage en vient à tenir lieu de scène ; en effet, le cadre de l'écran installe un espace plastique d'apparition du visage de Jackie toujours en gros plan, ce qui crée, par la vision rapprochée ainsi favorisée, un effet de proximité avec le spectateur. La voix sonorisée de l'actrice accentue cet effet proxémique : c'est à chacun de nous que se confie Jackie. D'autant que, dans la vidéo en direct, le spectateur constitue toujours le point focal de l'image et de l'information projetées : l'adresse au spectateur se manifeste par le regard, par les micromouvements qui composent les traits expressifs du visage du personnage ainsi que par sa voix feutrée. Il devient, par le truchement de la caméra à qui le personnage s'adresse en réalité, le substitut du confident imaginaire du soliloque⁵, en plus d'entrer dans une relation proxémique relevant de la distance intime – mais c'est une intimité fabriquée par les médiatisations sonores et visuelles. Le génie télévisuel de l'actrice, sa capacité à transformer son jeu en sublimant son visage à l'écran – lequel se constitue alors en véritable écran de l'icône –, renforce la puissance de l'image qui en vient à s'ériger en scène totale. L'actrice peut disparaître de la scène, son image continue de s'adresser au public. Mais la présence constante du cadreur rappelle, comme un contrepoint à l'absorption du regard des spectateurs par l'écran, la fabrication de l'image en direct, tout en incarnant paradoxalement le voyeurisme médiatique. Cette double perspective est constamment présente en scène, faisant écho à la double voix du texte : celle qui séduit et celle qui critique l'opération de séduction par l'image.

Que le duo Marleau-Jasmin ait choisi de ne travailler à l'écran que le visage en gros plan participe de la machination du dispositif spectaculaire et critique. Devant un visage en gros plan, le spectateur se retrouve dans un face à face qui tend à abolir la perception de l'espace environnant : « Mais, en fait, le gros plan, le visage-gros plan, n'a rien à voir avec un objet partiel[, il] n'arrache nullement son objet à un ensemble dont il ferait partie[, il] *l'abstrait de toutes coordonnées spatiotemporelles*, c'est-à-dire il l'élève à l'état d'Entité » (Deleuze, 1983 : 136 ; souligné dans le texte). Le gros plan

5 Lequel, on l'a dit, est le « grand public » consommateur de stars.

Jackie d'Elfriede Jelinek.
Avec Sylvie Léonard et Olivier Schmitt (à la caméra). Une mise en scène de Denis Marleau et Stéphanie Jasmin présentée à l'Espace Go de Montréal en octobre 2010. Photographie de Stéphanie Jasmin.



du visage n'est pas un simple grossissement d'une partie du corps de l'actrice, il installe une relation d'interfacialité fondée sur une « intimité optique » (*idem*) qui, de surcroît, tend à dissoudre la perception spatiale environnante. Toutefois, la restauration de la relation interfaciale au théâtre (Mervant-Roux, 2008) est ici au service d'une tout autre relation entre l'actrice et les spectateurs. En effet, plus le spectateur se laisse absorber, sur le plan perceptif, par l'image à l'écran, plus il entre dans l'espace de « l'image-affection » (Deleuze, 1983), étant donné les moyens formels par lesquels celle-ci lui apparaît, moyens qui usent et abusent du visage-gros plan et de ses effets de sublimation : « Et alors, comme le dit Jackie, les gens ne parviennent souvent pas à se défaire de notre image » (Jelinek, 2006 : 70). C'est précisément l'opération qui est à l'œuvre dans la mise en scène et qui déplace la théâtralité vers un effet performatif.

On sait combien la vidéo en direct représente aussi l'organe de la pulsion scopique, qui exige d'aller voir toujours plus près, toujours plus loin, d'entrer littéralement dans l'intimité de l'image, laquelle ne possède pourtant aucune profondeur, n'a aucun autre contenu à offrir que ce qui est montré, ainsi que l'affirme le personnage de Jackie laissant transparaître la voix de Jelinek : « on ne peut pas savoir plus que ce qui est montré » (*ibid.* : 78), car « tout cet appareil n'est qu'artifice » (*ibid.* : 76). À mesure qu'opère la fascination de l'image du visage-gros plan (grâce au génie télévisuel de l'actrice, qui mérite encore d'être souligné), laquelle s'oppose à sa présence scénique, le soliloque et son dispositif scénique désignent progressivement le spectateur comme le public captif de l'image de Jackie, de façon à le faire participer, à son insu, au dispositif médiatique mis en place. L'effet performatif, et donc agissant, de l'écran se met en place subrepticement et de façon progressive. Jackie s'adresse d'abord à la caméra et aux spectateurs à la troisième personne du pluriel, les désignant par des « ils » ou des « les gens » : « ils veulent absolument

qu'on le leur décrive, mais comme quelque chose qu'ils connaissent, sinon ils ne comprendraient pas» (*ibid.* : 67), ce qui n'inclut pas encore le spectateur dans la salle. Un retournement advient lorsqu'elle utilise le terme «le public» :

Il n'est pas neutre le public. Il s'exprime expressément dans le but de devenir l'influence décisive, le mètre pour nous les maîtres, qui nous jetons dans notre propre spectacle et souvent à côté parce que nous n'avons pas la bonne mesure. Et alors les gens ne parviennent souvent pas à se défaire de notre image (*ibid.* : 69-70).

Cette phrase surgit à un moment du soliloque où le pouvoir envoûtant de l'image (à force de gros plans et de cadrages rapprochés) a fait son effet sur le spectateur⁶. Jackie porte son tailleur Chanel rose, elle est dos au public, seul son visage-gros plan lui faisant face. En prononçant le mot «public», elle pointe, toujours de dos, les spectateurs de son gant blanc, son visage médiatisé tourné vers la salle comme une offrande. La dissociation des voix (Jackie / Jelinek) s'incarne alors parfaitement dans la disposition des figures scéniques : le corps en scène tourne le dos à la salle (signe du refus de participer à la relation spectaculaire qui unit la star et son public), pointant de son gant blanc l'assistance d'un air accusateur et distant, alors que l'icône visuelle lui sourit simultanément dans une opération de charme médiatique, abolissant toute distance perceptive et affective entre la scène et la salle.

Après avoir été désigné par un geste, ce public référentiel devient un «vous» à qui s'adresse désormais directement Jackie : «Les gens s'en souviendront pendant des siècles, vous allez voir! Non malheureusement vous n'allez pas le voir. Mais vous pourriez le voir cinq mille fois sur l'écran que vous n'en auriez jamais assez et vous ne verriez pourtant rien» (*ibid.* : 71). Ces adresses directes au public de la salle installent ce dernier dans la position forcée du téléspectateur et consommateur de l'icône écranique qui a capturé son regard. En ce sens, l'interfacialité engendrée par l'intimité optique du visage-gros plan, où l'actrice se présente aux spectateurs sur le mode de la confiance et de la séduction – par l'image et par la voix rapprochées, cette dernière rendue intime grâce à la médiatisation sonore –, ne vise qu'à accentuer la contrainte du dispositif scénique qui, progressivement, soumet le spectateur au contrôle de ce corps-image, lui faisant subir concrètement son pouvoir envoûtant tout en cherchant à lui faire saisir de façon critique (le dos détourné de l'assemblée) qu'il est le rouage central de ce dispositif médiatique hautement narcissique : «toujours faire miroiter les charmes, les laisser naître dans le miroir» (*ibid.* : 76). La vidéo, on le sait, fait souvent office de miroir et le visage-gros plan possède un fort pouvoir réfléchissant dont les créateurs se sont ici saisis avec intelligence.

Le dispositif visuel forme une interprétation scénique de la visée critique et performative du soliloque de Jelinek, laquelle est complétée par la déthéâtralisation de la présence de l'actrice

6 Cette interprétation est fondée sur mon expérience de spectatrice qui a assisté au spectacle deux fois ainsi que sur des échanges avec d'autres spectateurs-trices.



Jackie d'Elfriede Jelinek.
Avec Sylvie Léonard et Olivier
Schmitt (à la caméra). Une mise
en scène de Denis Marleau et
Stéphanie Jasmin présentée
à l'Espace Go de Montréal en
octobre 2010. Photographie
de Stéphanie Jasmin.

en scène : le corps en chair et en os sur le plateau s'avère non seulement concurrencé par son image, mais il est, en plus, déréalisé. L'icône sans chair se révèle plus attirante, plus désirable à l'œil du spectateur, même en noir et blanc, que le corps de l'actrice en scène. D'une part, le corps du personnage en scène apparaît plus petit et sans consistance scénique à côté de son image projetée en gros plan sur l'écran en hauteur (ce qui fait du visage le point focal de la scène); d'autre part, l'actrice ne projette jamais sa voix, qui est retransmise par un micro dans les haut-parleurs, de manière à donner l'impression que la voix réelle émane de l'écran et non de la scène, comme au cinéma. De la sorte, le personnage en scène en vient à se vider de toute substance, à se présenter comme le ventriloque de sa propre image : il se transforme progressivement en une figurine, en un mannequin habillé d'un tailleur Chanel rose, d'une robe de mariée blanche, d'une robe bleue flamboyante, tel un appendice visuel qui aurait été vidé par le pouvoir attractif de son image, par le désir de Jackie, selon Jelinek, de devenir une image, ce qu'accomplit concrètement la mise en scène. Ainsi peut-on penser, avec Agamben, que « l'étrangeté incommunicable de la *physis* singulière » (Agamben, 1990 : 54) du corps en scène est abolie « par sa médiatisation spectaculaire » (*idem*).

La dissociation des voix du texte ainsi *performée* par le dispositif visuel et sonore fait expérimenter les pouvoirs médiatiques de l'icône féminine aux spectateurs, tout en démontrant ses effets de desubjection marchande. Le livre de l'humanité, suggère Jackie / Jelinek, est devenu un album d'images (Jelinek, 2006 : 81) composé de vedettes qui détiennent la réalité du pouvoir : les images ont depuis longtemps investi les corps en profondeur et l'individu est aujourd'hui soigneusement fabriqué par elles. C'est à tout le moins ce que suggère ce soliloque qui déthéâtralise la scène pour ouvrir, par la négative, un espace de résistance critique.

Au final, *Jackie*, selon le duo Marleau-Jasmin, met moins en scène un solo qu'un soliloque performatif grâce au dispositif technique visuel et sonore. Si le corps de Jackie demeure prisonnier de ses images, le public est, pour sa part, progressivement pris en otage par le dispositif qui médiatise sa perception, de manière à la soumettre au pouvoir de l'écran. Sa toute-puissance évacue la théâtralité comme lieu de la présence humaine tournée vers l'autre de la scène, soit l'assistance, la pâle figure de Jackie disparaissant dans le lointain à la fin de la représentation.

- AGAMBEN, Giorgio (1990), *La communauté qui vient*, trad. Pierre Alféri, Paris, Seuil.
- AUSLANDER, Philip (2003), *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, Londres, Routledge.
- AUSTIN, John Langshaw (1970), *Quand dire, c'est faire*, trad. Gilles Lane, Paris, Seuil.
- BUTLER, Judith (1988), « Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory », *Theatre Journal*, vol. 40, n° 4, p. 519-531.
- DELEUZE, Gilles (1983), *L'image-mouvement*, Paris, Minuit.
- DELFOUR, Jean-Jacques (2000), « Du fondement de la distinction entre monologue et soliloque », *L'Annuaire théâtral*, n° 28 (« Théâtres antillais et guyanais : perspectives actuelles », Alvina Ruprecht [dir.], p. 119-129.
- DUPARFAIT, Françoise (2001), *La vidéo, un art contemporain*, Paris, Éditions du Regard.
- JELINEK, Elfriede (2006 [2003]), *Drames de princesses*, trad. Magali Jourdan et Mathilde Sobottke, Paris, L'Arche.
- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine (2008), « La face / le lointain », *Ligéia : dossiers sur l'art*, n°s 81-82-83-84 (« Art et frontalité : scène, peinture, performance », Marie-Madeleine Mervant-Roux [dir.], p. 27-38.
- PFISTER, Manfred (2007), « Enigma Variations: Performing "To be or not to be" », dans Irène Roy (dir.), *Figures du monologue théâtral ou Seul en scène*, Québec, Nota bene, p. 131-164.

De l'acte de suivre à la critique du suivisme : les déambulations audioguidées d'Olivier Choinière

FRANCIS DUCHARME

Université d'Ottawa

Dramaturge et traducteur, Olivier Choinière dirige aussi sa propre compagnie, nommée l'Activité, avec laquelle il met en scène certains de ses propres textes et développe un riche travail d'expérimentation scénique. Jusqu'à son établissement comme compagnie cofondatrice du Théâtre Aux Écuries en 2008-2009, l'Activité présentait ses créations scéniques uniquement hors les murs. Après trois pièces produites de 2000 à 2002 sur le toit du Théâtre d'Aujourd'hui, la compagnie de Choinière se consacre, de 2003 à 2009, aux déambulations audioguidées. Cette forme de théâtre de rue s'inspire d'une activité touristique ou muséale, les visites en plein air commentées par audioguide, mais en la réorientant vers une fonction artistique aux visées subversives. L'auditeur se trouve en effet immergé dans un espace de fiction sonore en traversant physiquement la vraie ville, avec son décor *in situ* et ses figurants involontaires.

Les effets de concordance et de contraste entre la trame sonore et tout ce qui est perçu sur le chemin exigent une minutieuse synchronisation. Choinière a expérimenté plusieurs procédés pour que le marcheur suive l'itinéraire prévu au bon rythme. Pour plus d'une déambulation, le spectateur doit voir des acteurs ou des figurants en chair et en os à des moments précis de la trame sonore. De telles rencontres se limitent toujours à un seul intervenant à la fois, de façon à ne pas rompre avec la nature même du solo qui marque ces activités *in situ*. Le plus souvent, les consignes d'itinéraire sont données sur la bande sonore même : c'était le cas chez Choinière comme chez Janet Cardiff, une artiste visuelle qui a développé la première le concept des *audio*

walks, en 1991, avec *Forest Walk*, en collaboration avec son mari George Bures Miller¹. Ce rôle fonctionnel de la voix enregistrée restreint les possibilités que cette narration construise un être de fiction, ce que Choinière cherche néanmoins à faire davantage que Cardiff, conformément à sa formation d'auteur dramatique. Afin de surmonter cette contrainte, Choinière a expérimenté d'autres techniques pour indiquer l'itinéraire aux marcheurs avec *Beauté intérieure*, produite en 2003 à Shawinigan et à Montréal, et *Vers solitaire (OUT)*, pièce produite à Montréal en 2008. Différentes dans chacune des deux pièces, ces techniques ont en commun d'exploiter la figure de la filature. Être suivi ou suivre quelqu'un sont les deux pôles de la solitude suscitée et mise en question dans ces œuvres. Les relations de domination et d'identification que les textes de Choinière induisent entre ces deux pôles suscitent un inconfort chez le spectateur. Cet effet est parfois atténué par des moments de distanciation, mais il revient sans cesse à cause de la relation de proximité entre la trame sonore et son récepteur solitaire. Sauf exception, les déambulations de Choinière renforcent l'isolement que procure le baladeur en offrant à tous les participants, lors des réservations à la billetterie d'un théâtre, des plages horaires différentes (pas de trajet en couple, par exemple). L'unique exception est celle de *Projet blanc* (2011), la dernière déambulation, qui faisait marcher tous les spectateurs ensemble du Monument-National jusqu'au Théâtre du Nouveau Monde, cas limite auquel je consacrerai la fin de cet article.

L'INQUIÉTUDE D'ÊTRE SUIVI, EN APPARENCE, DE L'INTÉRIEUR

Au point de départ de *Beauté intérieure* (Choinière, 2003), l'auteur remet lui-même au spectateur le baladeur CD et un plan du parcours à suivre. Ce plan permet d'éviter d'interrompre le monologue pour donner des consignes au moyen de la trame sonore. Le spectateur ne reçoit qu'une consigne, au tout début, soit celle d'accorder ses pas avec les battements cardiaques entendus dans les écouteurs. Cette imposition d'un rythme précis permet d'éviter que les participants successifs se rattrapent. Les battements de cœur qu'entendent les spectateurs sont présentés comme étant ceux de leurs propres pulsations : les participants croient suivre leur rythme personnel. Peu après, un effet sonore stéréo donne l'illusion qu'un homme marche derrière l'auditeur, ce qui l'incite à accorder son rythme sur ces bruits de pas. L'unique voix de toute la pièce se fait alors entendre. On l'associe au marcheur invisible, puisqu'elle provient de la même source dans l'espace sonore virtuel grâce à un artifice technique qui reproduit en différé la présence *in situ* de l'acteur qui a été présent dans un lieu semblable². Puis, la voix se rapproche,

1 Pour plus d'informations, voir Cardiff et Bures Miller, 2015.

2 L'auteur explique brièvement, dans une note de bas de page d'un article, qu'il y a bien eu une performance d'acteur *in situ* pour produire un plein effet de présence : « Je ne voulais pas d'une lecture en studio. L'acteur Marc Beaupré avait appris le texte par cœur pour ensuite l'interpréter dans les ruelles du Mile End aux petites heures du matin. Il devait s'adresser au micro, un magnétophone binaural (reproduisant l'audition humaine), que nous tenions au bout d'une perche, le concepteur sonore et moi, tout en marchant » (Choinière, 2007 : 53). On consultera également cet article pour connaître les intentions artistiques de l'auteur et sa vision de la culture.

comme si elle était entre les deux oreilles de l'auditeur. Ce dernier est donc invité implicitement à identifier cette voix à celle de sa propre conscience.

Dès les premiers bruits de pas, le parleur, nommé « Celui Qui Suit » en didascalie, intervient : « Vous retournez pas » (*ibid.* : 8). Cette phrase installe une subordination paradoxale. D'une part, Celui Qui Suit, qui se sait lui-même invisible, ne devrait pas avoir le pouvoir réel d'empêcher son auditeur de se retourner, car personne ne peut vérifier si sa directive est respectée. D'autre part, il n'est pas encore clairement établi qu'il s'agit d'un « personnage », car sa première réplique ressemble à une consigne technique tirée d'une narration conventionnelle d'audioguide. Or l'usage veut que l'on accorde au guide une pleine autorité dans les visites guidées. L'ambiguïté est longtemps maintenue, car la voix, plutôt que d'entamer un récit à propos de son identité, commente ce que l'auditeur pourrait faire et penser :

Vous retournez pas
Vous risqueriez de croiser le regard d'un inconnu
Le fixer des yeux
En pensant que c'est lui qui vous a parlé
Et y a rien de plus détestable
que de penser qu'un inconnu vous parlait
Alors qu'il vous parlait pas
De se frapper à son silence
De s'excuser à demi

Vous retournez pas
Pensez à la gêne de s'arrêter
De se retourner
Et de voir personne
Vous retournez pas
Vous me verriez pas
Continuez de marcher
Vous êtes la seule personne à m'entendre
À moins que quelqu'un prête l'oreille
Mais il entendrait quoi
N'importe quelle conversation de rue
À la différence que vous êtes seul

Mais personne irait jusqu'à penser que vous vous parlez seul
Vous avez pas suffisamment l'air pauvre
Ni malade
Vous êtes quelqu'un de normal
Et même beau

Je sais ce que vous pensez
Que c'est relatif
Mais vous êtes beau
C'est-à-dire
Vous avez quelque chose à perdre (*ibid.* : 8-10).

Dans cette citation, l'énonciateur, en habile manipulateur, se moque d'abord du spectateur qui prend la fiction trop au sérieux. La situation extradiégétique le favorise : il est possible d'être suivi par un quidam ou par un figurant qui aurait pu être engagé pour le faire. Les vrais piétons croisés ne pourraient pas comprendre pourquoi l'auditeur de l'audioguide se retournerait nerveusement, comme si quelqu'un le talonnait. Le locuteur du monologue s'éclipse derrière le récit de telles éventualités, qui réfèrent à l'auditeur sur un mode conditionnel. Ce mode hypothétique crée virtuellement un autre interlocuteur fictionnel intradiégétique, surtout si l'auditeur refuse de se reconnaître dans les pensées et les réactions qu'on lui prête³. Bref, le texte décourage son auditeur de se considérer en communication avec un homme invisible réellement présent derrière lui.

Cependant, la fin de la citation précédente vise l'auditeur, car la normalité et la beauté qui sont prêtées à chacun des participants de la déambulation sont suffisamment abstraites et relatives pour concerner presque tout le monde – à l'exclusion du genre féminin. Avec l'évocation un peu angoissante de « quelque chose à perdre » (durant la déambulation?), le personnage commence à installer une distance entre son extrême dénuement et la situation de l'ensemble du public, de la population. Alors que l'auditeur refuse probablement d'être catégorisé de la même manière que n'importe quel autre individu écoutant la trame sonore, il apparaît difficile de contester la description de la réaction inévitable de n'importe qui, y compris le spectateur, dans une situation hypothétique particulière, c'est-à-dire l'incapacité, irrationnelle et dérisoire, de rester insensible devant une extrême laideur :

Parce que si vous pouviez me voir
Vous verriez ça
C'est-à-dire
La dernière personne avec qui vous voudriez être
Parce que
Si la beauté attire
La laideur fait fuir
La laideur tache
[...]
Je ne parle pas ici d'une demi-laideur
Je parle ici d'une laideur franche
Insolente

3 Si l'on fait exception des paroles qui sont ou peuvent être interprétées comme des adresses au spectateur, *Beauté intérieure* rappelle le procédé littéraire du récit fictionnel à la deuxième personne du pluriel, une forme initiée par Michel Butor avec le roman *La modification* (1957).

Presque scandaleuse
De celle qui fait reculer
Dont on ne peut détacher les yeux
Regardez autour de vous
Les gens sont pas spécialement beaux
Mais y a personne de vraiment laid
La laideur
Quand on la croise
On la reconnaît (*ibid.* : 9-10).

Bref, la double contrainte – il faut et il ne faut pas se sentir visé par le monologue – constitue une manipulation très habile qui place l’auditeur dans une position forcément ambivalente. Il n’est pas obligé de se reconnaître, mais le personnage insinue que cela s’apparenterait à un déni coupable.

La situation inconfortable quant au niveau de jeu ou de vraisemblance dans le discours se maintient tout au long du texte, car ce dernier s’attaque à un enjeu embarrassant, fréquemment sujet à une fausse bonne conscience hypocrite, celui de l’apparence corporelle. L’énonciateur du monologue se présente comme un homme hideux, défiguré par une acné pathologique. Soumis au rejet subi dans la société, il ne révèle que tardivement son surnom, «Crapaud» (*ibid.* : 11), puis son prénom, Serge, en niant aussitôt que ce soit vraiment le sien (*ibid.* : 24). Son récit prend appui sur la sociologie de la domination d’une manière similaire à l’*Extension du domaine de la lutte* de Michel Houellebecq. En se prenant pour exemple, Serge explique en quoi lui-même et les autres personnes de la classe sociale des «esthétiquement défavorisés» (*ibid.* : 18) subissent en général des injustices économiques, relationnelles et sexuelles. Comme chez Houellebecq, cette idée d’une concurrence sociale basée sur l’apparence anatomique plutôt que sur le seul statut économique apparaît d’abord forte et crédible, avant que le personnage-narrateur ne sombre de plus en plus, par excès de frustration, dans le désir d’une vengeance perverse, sinon dans la maladie mentale. Choinière et Houellebecq renversent leur stratégie d’engagement, c’est-à-dire que leurs textes passent d’un discours crédible qui suscite l’empathie et l’identification à des propos douteux et provocants qui engendrent détachement et rejet. Choinière aborde d’ailleurs des thèmes sociaux qui font l’objet de polémiques complexes et embarrassantes. Le choix de ces thèmes (le travail du sexe, l’itinérance et les agressions de rue) est favorisé par l’espace urbain. Être seul, le soir, à marcher dans les rues d’une ville conduit spontanément à penser à ces questions, en particulier pour une spectatrice, comme le souligne Marie-Andrée Brault dans son compte rendu de la pièce (Brault, 2004 : 189-190). Malgré l’invraisemblance et la noire impertinence de plusieurs répliques, l’espace de la rue est porteur d’un effet de réel indéniable.

Le récit de Celui Qui Suit glisse vers un régime de fiction fantastique, alors que le monologue semble être, d’un côté, un récit surnaturel donné comme tel et, de l’autre, l’invention fantasmatique d’un fou. Serge raconte en effet être devenu invisible, c’est-à-dire que son enveloppe corporelle a

disparu quand, comme ultime tentative de traiter son acné, il s'est aspergé de produits corrosifs (Choinière, 2003 : 32-33). Comme dans les nombreux films et autres fictions reprenant les grandes lignes du roman de science-fiction *The Invisible Man* de Herbert George Wells, le fait d'être invisible lui permet de prendre sa revanche contre sa mauvaise fortune, notamment en gagnant l'amour passionné de sa voisine, avant de sombrer dans la démesure et la folie. Le romantisme un peu vieillot de cette structure narrative fait cependant place, ponctuellement, au ton cru et explicite d'un récit pornographique favorisé par l'invisibilité du personnage. Ces jeux deviennent de plus en plus pervers et sadomasochistes, et peuvent même susciter des débats éthiques sur l'industrie du sexe. À la fin, le texte laisse deviner que Serge aurait tué et découpé en morceaux son amante avant de la placer dans une boîte jetée dans une poubelle publique rouge. La déambulation se termine par une mise au défi du spectateur alors qu'on lui demande, à la fin du parcours, d'ouvrir la boîte se trouvant bel et bien dans une poubelle rouge. Celui Qui Suit dévoile son meurtre par un éloge poétique de la beauté des orifices buccaux et génitaux de la femme, puis de tout ce qui se trouve à l'intérieur de son corps : son sang, ses muscles, ses nerfs, ses os et ses organes. L'horreur de ce dénouement écorche l'idée métaphorique de la « beauté intérieure », ici prise, avec humour noir, au pied de la lettre. Cette croyance en une esthétique de l'invisible qui compenserait la laideur extérieure apparaît bien-pensante à la lumière des propos socio-économiques pessimistes avancés au début de la pièce. Selon ce cheminement narratif et discursif, l'exacerbation et l'exploitation commerciale de la beauté et de la sexualité contribueraient, chez les hommes vraiment laids, à la violence sexuelle. Le beau discours de l'idéalisme platonicien, selon lequel la vraie beauté est intérieure, ne pourrait rien pour enrayer le problème des gens moches. Néanmoins, la pièce ne se résume pas à cette position qui peut, de manière inquiétante, être interprétée comme une justification de la violence sexiste. L'ambivalence du propos est soutenue, il est vrai, par le recours à un humour grinçant. Choinière rompt fréquemment un propos pondéré par des répliques douteuses ou grotesques et, à l'inverse, il opère brutalement des retours à un ton sérieux, si bien que le niveau d'ironie n'est jamais tout à fait clair. Le spectateur est ainsi complice malgré lui et il est, dès lors, pris de court, parce que l'humour agit plus vite sur lui que ses réflexes éthiques, ce qui, peut-on penser, l'incite ensuite à se juger lui-même.

L'implication intérieure est aussi favorisée par l'ambiguïté grammaticale. Le texte pousse à l'extrême la tendance familière à parler de soi-même en utilisant indifféremment des pronoms à la deuxième et à la troisième personne à la place de ceux à la première personne. Celui Qui Suit emploie abondamment un *vous* qui semble, par moments, se substituer à un *on* indéfini⁴. Équivoque, ce *vous* glisse régulièrement vers un usage ciblé, interpellant l'auditeur, faisant de lui le sujet de son discours. Ce dernier peut bien sûr refuser de l'endosser. Mais le texte rend cela difficile, car Crapaud a auparavant joué, dans la trame sonore, le rôle extradiégétique d'une voix

4 Voir, en particulier, Choinière, 2003 : 20-23, 49 et 63-64.

d'audioguide s'adressant au destinataire hors de la fiction pour lui interdire, par exemple, de se retourner, puis pour commenter sa situation de déambulation. L'usage indéfini des deux formes de la deuxième personne existe depuis au moins le XVI^e siècle partout dans la francophonie, sans qu'il soit possible d'en retracer l'origine, d'autant plus que plusieurs langues reconnaissent officiellement de tels usages toujours informels en français – cette reconnaissance n'est pas seulement le fait de l'anglais, avec le *you* indéfini (Coveney, 2003 : 166-173). Des études sociolinguistiques ont montré que la deuxième personne réactive l'indéfinition, devenant banale et formelle avec le pronom *on*, en plus d'impliquer vivement l'interlocuteur (*ibid.* : 166-168). Le glissement équivoque d'un pronom à l'autre, parfois incohérent sur le plan grammatical, permet aussi aux locuteurs francophones de brouiller la part de révélation d'eux-mêmes que leurs paroles contiennent, de façon à mieux sauver la face (« a face-saving strategy »), selon l'étude d'Aidan Coveney (*ibid.* : 168). Dans *Beauté intérieure*, l'usage persistant de ces *on* et de ces *vous* indéfinis éclipse la subjectivité du sujet de l'énonciation derrière un discours évasif sur ce que vit en général « un homme laid » (Choinière, 2003 : 10), et ce, pour mieux cacher sa monstrosité personnelle derrière la situation généralement pitoyable des souffre-douleurs. Ce discours généralisant permet de revenir à des noms et à des pronoms définis, comme si le surnom Crapaud désignait le souffre-douleur typique. En continuant dans cette logique insidieuse, Serge parvient à se présenter et à raconter sa vie comme celle d'une personne différente, ce qui amplifie l'effet de contraste au moment de la catastrophe finale. L'usage du *vous* revient à un usage ciblé provocant. Crapaud invite alors le marcheur à regarder dans une poubelle pour vérifier s'il y a bien une boîte contenant les restes de son amante, qu'il aurait tuée et démembrée :

Mais peut-être que vous voulez pas
Ouvrir la boîte
Peut-être que vous voulez pas
Voir la beauté
Même si maintenant
Vous savez où elle se trouve cachée
Et que c'est difficile de vivre
Avec l'idée qu'elle va le rester
Je sais ce que vous pensez
Mais j'aurais beau dire que c'est moi
Qui pourrait le croire
Je suis quoi
Une voix dans le vent
Je suis rien
Sinon
Que votre propre conscience
Qui vous parle
Aux yeux des autres
Y a que vous (*ibid.* : 74-75)

Dans cette chute du texte sans point final, l'énonciateur se décrit comme une fiction immatérielle, une construction mentale de l'auditeur. Juger le personnage revient, pour le participant, à juger un imaginaire qui devient en partie le sien. Choinière incite son public à examiner ses peurs ou ses fantasmes, son autocensure ou sa curiosité, son humour détaché ou son malaise, autant de réactions que sa déambulation audioguidée peut susciter. Bref, l'identification dépend peu du réalisme de l'histoire, mais plutôt d'une rhétorique habile, allusive et équivoque, qui pousse l'auditeur à faire sien le discours.

DEVOIR SUIVRE DANS UN INTÉRIEUR SOUTERRAIN

Atténuer l'importance de la fiction narrative au profit de la relation avec le public coïncide parfaitement avec l'importance qu'accorde Hans-Thies Lehmann au monologue dans sa théorie du théâtre postdramatique :

Les différents modes de monologue, l'apostrophe du public et la performance solo ont en commun *le recul de l'axe intra-scénique au profit de l'axe-theatron*. [...] Ainsi se trouve actualisée une *fracture latente* du théâtre. De tous temps, le discours théâtral était doublement adressé : il est en même temps *inhérent à la scène* (destiné aux autres acteurs sur le plateau) et *extérieure à la scène*, c'est-à-dire tourné vers le *theatron*. De cette dualité bien connue de *tout* théâtre, le théâtre postdramatique a tiré la conséquence : il doit être possible en principe de marginaliser à l'extrême la première dimension (jusqu'à sa disparition) et de forcer la seconde pour l'élever à une nouvelle qualité théâtrale (Lehmann, 2002 : 205-206; souligné dans le texte).

La marginalisation du drame est d'autant plus facilitée dans *Beauté intérieure* que l'espace scénique et concret de la rue est surtout occupé par l'auditeur qui déambule, alors que l'acteur, cette voix hors-champ, ne peut entrer en relation avec personne d'autre. Pour cette première déambulation, Choinière offrait un plan à suivre sans pouvoir s'assurer que le rythme de la marche demeurerait régulier. Ce choix lui évitait de devoir interrompre le texte par des indications techniques, ce qu'il fera cependant dans *Bienvenue à – (une ville dont vous êtes le touriste)* (2004-2009) et *Ascension, pèlerinage sonore sur le mont Royal* (2006). À une dynamisation du « spectateur⁵ » reposant sur son interpellation ambiguë, sur des effets stéréo et sur la nécessité de marcher pour assister à l'œuvre s'ajoutent, dans ces deux dernières déambulations, des procédés de synchronisation avec des rencontres d'acteurs ou avec des points de repère à observer dans la ville. Ces moments précis de la déambulation permettent de marquer des changements d'acteurs et de personnages dans la trame sonore, ce qui éloigne le texte de la logique de relation unique et ininterrompue du solo. La meilleure solution pour réduire l'écart entre la fiction

5 Ce néologisme a été popularisé par le metteur en scène Augusto Boal, qui a expérimenté plus d'une forme théâtrale impliquant la participation concrète du public, les spectateurs devenant alors partiellement les acteurs du spectacle.

et les consignes techniques a été trouvée en 2008 avec *Vers solitaire (OUT)*. Cette déambulation radicalise l'orientation esthétique postdramatique – ou « paradramatique » (Sarrazac, 2012 : 293), pour prendre un terme moins connu, mais plus juste⁶. Comparativement aux trois déambulations précédentes, le texte de *Vers solitaire (OUT)* renonce à la construction d'un récit de fiction centré sur un personnage individualisé pour se rapprocher du genre poétique.

Marcher en somnambule avec l'impression d'être à moitié dans un mauvais rêve et à moitié dans la ville réelle, voilà comment résumer toutes ces expériences de déambulations et, plus particulièrement, *Vers solitaire (OUT)*. Puisque le texte publié sous forme d'extraits (Choinière, 2009) ne suffit pas ici à bien rendre l'entièreté de la performance et son caractère différent pour chaque participant, je livrerai le récit de ma propre expérience, qui se veut complémentaire de celui de Richard Simas (2010).

Comme dans *Bienvenue à – (une ville dont vous êtes le touriste)*, les signes du début et de la fin de la fiction sont brouillés, ce qui favorise le doute quant à l'appréhension de ce qui est réel et le sentiment d'une relation forte avec la voix de la bande sonore. Quand vient l'heure de mon départ, la guichetière du Théâtre La Chapelle m'appelle à son comptoir avant d'être interrompue par deux appels. Elle fait attendre une certaine Sophie qui se présente derrière moi. Elle me donne une bouteille d'eau et me dit d'aller dans les toilettes hors d'usage. Je crois alors apercevoir des écouteurs branchés à un lecteur Mp3 qui flottent dans l'eau de la cuvette. Ils sont en fait déposés sur une plaque de plexiglas et il n'y a pas d'eau. Des « consignes d'hygiène » affichées sur le mur indiquent comment se servir du iPod. La trame sonore fait alors entendre un enregistrement de la voix de la guichetière que je viens de rencontrer, au téléphone avec la dénommée Sophie! C'était donc une actrice, la fiction était déjà commencée sans que je m'en aperçoive... Devoir rectifier après coup la limite entre le jeu et le réel déstabilise le pacte de fiction que tout spectateur cherche à établir. Ainsi, le doute règne durant tout le reste de la déambulation. Le montage sonore donne l'impression d'intercepter plusieurs fréquences d'ondes radio. Les voix se transforment en indications : sortir et attendre un homme avec une cravate rouge. Dehors, l'homme arrive. Il a l'air d'un garde du corps : chemise blanche, cravate, pantalon noir, écouteurs intra-auriculaires. Il brise le quatrième mur en prenant le iPod de mes mains. Avant de me le rendre, il le synchronise avec le sien en changeant la plage de nos trames sonores respectives. Son jeu suivra donc exactement le même accompagnement sonore que le mien, de même que mon action en tant que participant.

À partir de ce moment, la seule consigne enregistrée est de suivre l'homme à quelques pas de distance tout au long du parcours. Ce procédé rend possible une grande intensité de réception,

6 Pour résumer la suggestion terminologique de Jean-Pierre Sarrazac, ce n'est pas parce que le théâtre est parfois à la limite du genre dramatique, sur la marge, à côté de (para-), que tout le théâtre contemporain est au-delà du drame (post-).

Détail du plan du Réseau
souterrain de Montréal (RESO),
version d'octobre 2003.



il permet d'être pleinement concentré sur le jeu corporel de l'acteur et sur la trame sonore qui accompagne ses gestes. En m'adonnant à suivre systématiquement l'homme et à observer sa gestuelle typique d'un acteur professionnel qui se meut sur scène, le réflexe de m'orienter dans la ville s'estompe et je me découvre alors très dépendant de lui. Tous les participants partent du Théâtre La Chapelle pour se rendre à la station de métro Place-des-Arts, en passant par les rues Saint-Dominique et Prince-Arthur, puis par le boulevard Saint-Laurent et la rue Sherbrooke. L'essentiel de la marche se déroule ensuite dans la Ville souterraine, tant vantée aux touristes de la métropole. La désorientation ressentie dans les couloirs labyrinthiques des complexes immobiliers donne alors l'impression d'être dans un monde fictif, surtout dans certains corridors à l'architecture fonctionnaliste ou futuriste. La voix d'outre-tombe qui prononce le monologue attribué, dans le texte publié, au « Vers⁷ » (Choinière, 2009 : 78), est parfois interrompue par de courtes interventions de l'Homme à la cravate, qui est présent à la fois physiquement et comme voix préenregistrée. Il se retourne parfois vers moi pour me redire de vive voix ses paroles diffusées par la trame sonore. La défamiliarisation est amplifiée par le texte, un long monologue elliptique au registre très familier qui est truffé d'anglicismes, d'anaphores nombreuses et de répétitions fréquentes de certains vers très brefs comme « C'EST ÉCCEURANT » (*ibid.* : 78, 83, 84 et 85). Le corps de l'acteur semble alors se fictionnaliser, car l'épaisseur des écouteurs et le fort volume des paroles enregistrées rendent presque inaudibles les paroles réellement prononcées, comme

7 Le titre de l'œuvre et le nom du personnage adoptent l'orthographe du mot « vers » au sens poétique plutôt que celle, sans « s », qui renvoie à l'animal invertébré. Ce choix autorise une interprétation plus lyrique du monologue qui ne se limite pas à la métaphore filée du ténia.

si j'assistais à un film dont les voix seraient désynchronisées. Il n'y a bien sûr aucun écran ni aucun cadre.

Les répliques courtes et vaines de l'Homme à la cravate mettent en évidence l'autorité oppressante qu'a le Vers sur lui. Il ne s'agit souvent que d'un seul verbe présenté sur le mode impératif : « regarde », « prends » ou « choisis ». Ces nombreuses phrases impératives conduisent l'homme suivi à s'intéresser à des choses ou à des gens parmi les *stands* de restauration rapide, les magasins, les installations artistiques, les salles de spectacle, etc. Le caractère elliptique du texte, la syntaxe tronquée et la litanie des répétitions finissent par rendre cauchemardesque la vision habituelle du centre-ville et de la Place des Arts, où tout est conçu en termes de consommation : la culture, la nourriture, les objets, etc. Cet amalgame est souligné par le lexique des verbes cités plus haut, dont le caractère équivoque est maintenu par l'absence de compléments d'objet. Comme s'il s'agissait d'une sculpture, le texte attire notre regard sur la voiture de General Motors exposée au milieu d'un corridor de la Place des Arts. « Je place des arts », répète d'ailleurs souvent le texte avant et après ce moment, transformant ainsi le mot « place » de « Place des Arts » en un verbe possessif. Le luxe ostentatoire ainsi que le caractère froidement grandiose et souvent spectaculaire de l'architecture souterraine apparaissent alors suspects. Choisit-on de fréquenter les salles de spectacle ou les musées pour leur seule apparence, de la même manière qu'on choisit d'entrer dans un magasin ? Le choix de simplement se promener, de flâner, que ce soit en citadin ou en touriste, sans développer un désir possessif envers les lieux visités, est-il vraiment possible aujourd'hui ? Plutôt anthropologique, le procédé d'écriture du texte apporte une réponse à cette question. *Vers solitaire (OUT)* est un collage effectué par Choinière à partir de bribes de conversations que le concepteur sonore, Jean-Sébastien Durocher, a enregistrées dans les lieux de la déambulation (Marsolais, 2008 : 16). Le lexique, limité aux citations des vrais passants, montre que les liens sociaux dans le Montréal souterrain peuvent difficilement se nouer à partir d'autres préoccupations que celles entourant la consommation dans la société marchande.

À très fortes doses, cette obsession matérialiste oppresse l'Homme à la cravate qui hésite, angoisse, n'arrive pas à s'exprimer avec des phrases complètes. Par son jeu corporel, il paraît de plus en plus faible, opprimé et torturé tout au long de la marche. La nature de la relation entre le Vers et lui ne se limite pas à celle d'une voix de la conscience. Le Vers se pose en être autoritaire qui s'adresse par téléphonie cellulaire à l'Homme à la cravate, son subalterne. Cette relation professionnelle amalgame plusieurs secteurs d'activités : l'administration de centres commerciaux, la planification de la politique culturelle, le trafic de produits illicites, voire la traite

8 Walter Benjamin propose une réflexion historique sur cette tension entre, d'un côté, l'activité désintéressée de flâner parmi la foule à la manière d'un poète et, de l'autre, sa récupération architecturale par « le décor des grands magasins, qui mettent ainsi la flânerie même au service de leur chiffre d'affaires » (Benjamin, 2007 : 39). Benjamin décrit l'apparition de « passages » fermés reliant les magasins à Paris sous le Second Empire et leurs échos chez le poète Baudelaire.

humaine. Du Complexe Desjardins au Complexe Guy-Favreau, le monologue et l'attention de l'acteur désignent de plus en plus des passants et des employés plutôt que des objets. En l'absence de sujet ou de complément précis, les pronoms déictiques réfèrent de manière floue à des objets ou à des personnes, ce qui permet d'opérer un tel glissement :

REGARDE
C'EST ÉCŒURANT
PRENDS-TOI-Z-EN [...]
C'EST TOI QUI VAS LES CHOISIR
MOI JE POSE, JE PILE,
ON EST CLAIR, LÀ?
ÇA VA ÊTRE PLUS CHAUD, LÀ
TU VAS CAPOTER
OH BOY! C'EST TOUT DU SUD-CORÉEN [...]
OK, ÇA, C'EST CHINOIS, MAIS ÇA FAIT RIEN
JE VAIS M'ARRANGER
PRENDS-TOI-Z-EN [...]
REGARDE, LUI
L'HOMME À LA CRAVATE regarde une personne assise sur un banc.
BEAU CHANDAIL
ET DES BELLES FESSES (Choinière, 2009 : 85-86; souligné dans le texte).

Ces propos qui chosifient indifféremment les Chinois et les Sud-Coréens sont rendus troublants par la synchronisation de la performance. À ce moment de la déambulation, parmi la foule de passants ou de flâneurs que je croise, il y a de plus en plus de gens aux traits asiatiques, comme si Choinière avait engagé des dizaines de figurants! En fait, cette zone tient lieu d'espace de rassemblement communautaire, peu importe le jour ou l'heure. L'effet de réel est sidérant, sans parler de l'effet culpabilisant d'écouter secrètement, devant des Asiatiques, des propos douteux à leur sujet.

Comme pour *Beauté intérieure*, le monologue est transmis telle une confidence honteuse et secrète au creux de l'oreille de l'auditeur, ce qui le rend complice, qu'il le veuille ou non. Cette implication intime aide à ne pas percevoir le propos politique comme didactique et extérieur à soi. À l'apogée dramatique de la pièce, l'Homme à la cravate doit s'asseoir sur un banc public parce qu'il est saisi d'une très forte crampe au ventre. Même si l'audioguide incite le participant à aller s'asseoir près de l'Homme, le réflexe normal est de se considérer comme un pur spectateur. La plupart des participants n'entreront d'ailleurs pas en dialogue avec l'acteur et le regarderont sans rien faire, ou si peu. Ils s'exposent ainsi au jugement silencieux des vrais passants, qui ne savent pas que c'est un jeu. L'audioguide donne alors à entendre un collage de répliques qui semblent avoir été collectées lors d'un accident ou d'un crime dans un lieu public. La banalité et l'incohérence de ces répliques ont ainsi parodié ma propre réaction hésitante et impuissante.

Même si on choisit, comme moi, de ne poser aucun geste, le personnage finit quand même par se remettre de son malaise. Peu après, en guise de dénouement, à la station de métro Square-Victoria, lorsque je me sépare de l'acteur tremblotant toujours pris par son rôle, celui-ci me remercie : « Qu'est-ce que je vais faire sans toi? » De mon point de vue de participant qui a choisi, durant toute la déambulation, de très peu interagir avec l'acteur, sa réplique est d'une mordante ironie.

Or, même si on demeure inactif, cette fin suscite de fortes réactions émotives et réflexives qui ne laissent personne indifférent. Similairement, la mise au défi morbide de la fin de *Beauté intérieure* se veut perturbante, que l'on ose ou non vérifier le contenu de la poubelle aperçue de près ou de loin. Ces pièces énoncent des propos critiques provocants et ambivalents, mais, surtout, leurs dispositifs techniques et leurs formes textuelles confrontent le public avec les aspects sensibles, concrets, liés à ces enjeux, ce qui stimule la réflexion sans la donner comme déjà réglée. La sensation que procure le fait de se sentir suivi par un homme tout à la fois dangereusement laid, absent et très présent virtuellement pose des questions éthiques : à quel point doit-on jeter le blâme sur la survalorisation sociale de la beauté physique, et sur quelle partie du problème plus précisément? Que penser de l'idéal de la « beauté intérieure » et de sa parodie fataliste? La progression de la pièce vers le fantastique cauchemardesque discrédite-t-elle la peur du crime dont se nourrissent certains discours politiques ou y participe-t-elle? Ces textes laissent à chaque participant le soin de conduire sa réflexion, puis de conclure par soi-même, malgré l'ensemble des propositions hypothétiques qui émaillent ces déambulations audioguidées. *Beauté intérieure* annonce déjà, à l'échelle de l'apparence corporelle, le thème central de *Vers solitaire (OUT)*, soit la tendance dominante à tout apprécier à partir de critères superficiels et matérialistes. Alors que la monstruosité imaginée de Celui Qui Suit et l'impression qu'il suit le spectateur provoquent une distanciation à l'égard de ses fantasmes, le monologue du Vers superposé au corps de l'Homme à la cravate donne à percevoir de très près le désir matérialiste insatiable (d'acheter, de manger, de posséder d'autres personnes) sur un mode qui favorise davantage l'identification, fût-elle temporaire. Jusqu'où veut-on suivre les consignes du jeu et adopter intérieurement les attitudes inquiétantes de ces personnages?

SUIVRE UN PROJET AUX INTENTIONS LAISSÉES EN BLANC : UN ART ACTIVISTE CONTRE LE SUIVISME ESTHÉTIQUE

On l'aura compris, l'intérêt de chaque déambulation de Choinière repose avant tout sur le caractère imprévisible de la relation du participant avec la voix enregistrée et sur le détournement critique des attentes durant le parcours. Choinière doit donc sans cesse se renouveler pour que son public, nécessairement restreint, continue d'apprécier son travail de la forme déambulatoire. *Projet blanc* (2011), la dernière déambulation de Choinière, est symptomatique de ce défi. Le Théâtre Aux

Écuries en a fait la promotion en laissant en « blanc », donc secrets, tous les détails de l'œuvre, ce qui répond de façon intrigante aux attentes des participants. De nos jours, des instances majeures du tourisme et de l'économie muséale récupèrent d'ailleurs un tel type d'incorporation du théâtre et de la littérature dramatique à l'audioguide, un outil didactique qui appartient initialement à ces domaines. On peut se réjouir du fait que la critique politique, à laquelle *Bienvenue à – (une ville dont vous êtes le touriste)* a pu contribuer, contre le caractère platement commercial d'une bonne partie de l'offre touristique ait commencé à avoir un effet sur la prise en compte de l'environnement urbain⁹. Mais sur le plan esthétique, ce changement amène à revoir les lignes de partage entre l'avant-garde et la culture établie et il a incité L'Activité à changer de champ d'expérimentation scénique.

Projet blanc, qui a eu lieu le seul soir du 3 novembre 2011, est ainsi l'ultime déambulation sonore de Choinière. Symptomatique de la fin d'une démarche, ce cas limite a ramené l'audioguide dans un cadre intérieur et statique : pour la majeure partie de l'activité, les participants demeuraient assis dans un confortable fauteuil de théâtre... Ce n'était que la première partie, plus courte, qui était un parcours, du Monument-National jusqu'à un terrain en friche situé en face du Théâtre du Nouveau Monde (TNM). 76 spectateurs (Choinière et Forget, 2012 : 31), dont j'étais – suivant Olivier Choinière lui-même –, ont pris part à la marche. Le propos initial enregistré sur l'audioguide consistait en un discours métathéâtral sur la forme même de cette activité, comme si celle-ci arrivait à l'étape de son bilan final, incapable d'offrir autre chose qu'un miroir d'elle-même. Or, ce préambule était un leurre qui conduisait, en fait, à une action clandestine et silencieuse de détournement du spectacle du 60^e anniversaire du TNM. À cette étape, nous recevions un billet pour assister tous ensemble à une production de *L'école des femmes* qui rappelait que Molière est l'auteur fétiche de ce théâtre depuis sa première production, *L'avare*, en 1951. Tous assis au deuxième balcon, nous avons eu droit à un achat de billets pour groupe scolaire, dont le coût expliquait le tarif de 40 \$ de l'unique représentation du mystérieux *Projet blanc*, qui était nettement plus élevé que pour les déambulations précédentes. Toute la première partie de la pièce de Molière était commentée pour nous, via nos écouteurs, par Olivier Choinière lui-même, qui récitait un pamphlet critiquant la mise en scène (Yves Desgagnés) et la direction artistique du TNM (Lorraine Pintal) de façon synchronisée avec le spectacle¹⁰. *Projet blanc* est parvenu à susciter un débat sur l'ambiguïté du mandat de cette compagnie dominante dans l'économie théâtrale québécoise. Du point de vue de Choinière, les théâtres établis comme le TNM se comportent

9 Récemment, le cas le plus frappant est sans doute la commande passée par l'organisme Montréal en Histoires aux artistes de la compagnie de théâtre Lemieux Pilon 4d Art ainsi qu'au dramaturge Michel Marc Bouchard pour la conception de *Cité mémoire*, un ensemble de plusieurs parcours immersifs de grande envergure qui seront offerts deux étés, à partir de mai 2016 et de mai 2017, pour la célébration du 375^e anniversaire de Montréal (Lévesque, 2015 : B8; Clément, 2015 : A25).

10 La synchronisation reposait sur des moments charnières dans le jeu des comédiens du TNM, anticipés par l'audioguide et désignés comme des moments où changer de plage sonore. La synchronisation donnait l'illusion que le discours de Choinière accompagnait les spectateurs en direct.

comme des sociétés d'État privatisées qui « doivent faire, avant toute chose, la preuve de leur rentabilité » (Choinière, 2011 : 20) en tentant de répondre mieux que leurs concurrentes à une large variété de demandes des publics. Le piège est ici de voir l'action d'éclat de Choinière comme une simple querelle personnelle, alors que la teneur de la réflexion critique dépasse le cadre d'une seule compagnie. Sur le plan légal, le Québec s'est doté d'équivoques compagnies théâtrales privées, mais subventionnées parce qu'à but non lucratif, alors que les seuls théâtres publics au sens strict se trouvent à Ottawa : le Théâtre français et le Théâtre anglais du Centre national des Arts. La stratégie concurrentielle dénoncée dans le texte de Choinière choque, parce qu'elle apparaît être celle de soi-disant théâtres publics qui cumulent plusieurs mandats plus ou moins contradictoires. Comme le suggère le texte de *Projet blanc*, les mandats publics des théâtres privés subventionnés sont nombreux et gagneraient à être partagés entre plusieurs instances, plutôt que d'être mêlés au sein de la même compagnie, voire de la même production. Ces objectifs, qui ne s'accordent pas toujours bien avec le texte choisi, sont notamment la consécration de grands artistes locaux, la transmission du patrimoine des classiques, la réflexion sur les enjeux d'actualité ainsi que l'éducation des jeunes spectateurs.

La remise en question de ce dernier objectif, en particulier, fait la force cinglante de l'intervention de Choinière. Elle offre également une conclusion forte aux questions que soulève l'action de suivre dans ses propositions artistiques antérieures axées sur la déambulation. Tout au long des premiers actes, Choinière compare l'Agnès de Molière, cette ingénue séquestrée et maintenue dans l'ignorance depuis l'enfance par son tuteur et futur mari, avec le public de la pièce tel qu'il est donné à imaginer par les choix de la mise en scène. Le TNM devient, quant à lui, « le théâtre d'Arnolphe », Desgagnés ayant choisi de représenter la maison du personnage en un théâtre intemporel. Le créateur célèbre ainsi le 60^e anniversaire du TNM en mettant en scène le théâtre gigogne d'un Arnolphe directeur artistique. Les détails de la mise en scène les moins originaux sont soumis à notre attention, de façon à montrer la condescendance qu'il y a dans l'idée que le « public-Agnès » ne pourrait déroger du goût de la moyenne, de ce goût ni trop traditionnel ni trop à la mode. Surtout, la trame sonore fait entendre des extraits d'une vidéo, diffusée en ligne à des fins scolaires, dans laquelle le metteur en scène commente sa production. La voix d'Yves Desgagnés, dans les extraits sonores tirés de cette vidéo, a un ton nettement infantilisant, que le commentaire de Choinière souligne : « Quand Arnolphe fait l'éducation de son public, c'est en méprisant son intelligence, en lui donnant à l'avance ce qu'il faut dire et penser, dans des programmes qui s'apparentent à de petits catéchismes » (*ibid.* : 16). Ce discours de trouble-fête de la bande sonore ne s'oppose pas pour autant à toute fonction didactique du théâtre, mais il distingue éducation et condescendance. Ses propos rappellent la théorie du spectateur de Jacques Rancière : « Pour que le public-Agnès reste captif, il doit rester ignorant, et en premier lieu ignorant de l'état d'ennui profond dans lequel il se trouve » (*ibid.* : 12). La critique du didactisme en art menée par Rancière (1987; 2008) s'inspire des idées de Joseph Jacotot sur l'éducation : la première leçon implicite

d'un maître à son élève est celle de l'ignorance du second par rapport au premier. La forme traditionnelle d'éducation encourage la passivité de l'élève en montrant comme infranchissable l'écart hiérarchique qui le sépare du maître. Ainsi, la simplicité des choix scéniques dans cette initiation à l'œuvre de Molière entre en contradiction avec l'idée reçue que Desgagnés répète dans les extraits de la capsule vidéo : « Molière était un jeune auteur contemporain, contemporain de moi-même [...]. [J]'ai décidé d'aborder la pièce comme un auteur contemporain, avec une vision contemporaine et je veux confronter Molière à notre société actuelle de 2011 » (Choinière, 2011 : 7). Choinière croit que le théâtre peut légitimement chercher à être de son temps. Or les signes d'un ancrage contemporain de la mise en scène de Desgagnés n'apparaissent que de façon superficielle, notamment dans le choix de donner le rôle d'Horatio à un acteur porteur de *dreads*, qui rappelle vaguement Bob Marley et les mouvements de contestation des années 1960-1970 (*ibid.* : 9-10). Fondé en 1951, le TNM a traversé ce temps relativement contemporain, mais le spectacle d'anniversaire le plonge dans la nostalgie de son passé plutôt que dans la « société actuelle de 2011 » dont il devait être question. Il y a là une application bien mince de l'une des idées importantes en art à propos du sujet contemporain : « Celui qui appartient véritablement à son temps, le vrai contemporain, est celui qui ne coïncide pas parfaitement avec lui ni n'adhère à ses prétentions, et se définit, en ce sens, comme inactuel » (Agamben, 2008 : 10). La production anniversaire du TNM, du point de vue de *Projet blanc*, n'offre pas un tel regard critique approfondi et élargi sur notre époque.

ANATOMIE DU SUIVISME

De *Beauté intérieure* à *Projet blanc*, Choinière a travaillé les possibilités artistiques de l'audioguide comme dispositif avec lequel explorer l'action de suivre ou d'être suivi en solo, ce qui a fait mûrir sa réflexion critique jusqu'à la dénonciation du suivisme, dans la vie comme en art. Le contexte contemporain en est un où, dans les médias, y compris pour la couverture du théâtre, le journalisme substitue à la critique la fonction de relais des relationnistes institutionnels : « Le Canada comptait 2,1 relationnistes par journaliste en 1991. Ils étaient 4,1 par reporter en 2011 » (Baillargeon, 2014 : A10). Dans ce contexte plus favorable à la promotion concurrentielle qu'à la réflexion critique, les débats médiatisés sont réduits à des répliques échangées à un rythme trop rapide qui ne permet ni l'émergence d'idées nouvelles ni la tenue d'un véritable échange. Le dramaturge britannique David Hare illustre cette idée en comparant la forme dominante des échanges médiatisés à des matchs de tennis où chacun ne cherche qu'à vaincre son adversaire (Hare, 2005 : 3). Cette idée fournit un facteur d'explication supplémentaire à l'importance des monologues et des tirades dans la dramaturgie contemporaine : ces formes de parole laissent le temps nécessaire au long fil d'une véritable argumentation, qui peut être reçue et contestée plus tard, sans la nécessité soi-disant démocratique de débattre au rythme digeste du bavardage

ordinaire (*ibid.* : 4-5). Le fil argumentatif des monologues et les procédés scéniques de persuasion dans *Beauté intérieure* et *Vers solitaire (OUT)* sont suffisamment longs et tortueux pour que la manipulation rhétorique ait un effet troublant, avant d'être mise en évidence et soumise au jugement critique de chacun. De même, le long texte que constitue *Projet blanc* et sa transmission dans un contexte inattendu appellent une réflexion polémique sur l'institution théâtrale québécoise.

En somme, les trois déambulations ici étudiées déjouent les attentes pour mieux encourager la réflexion critique sur l'esthétique dominante, qu'il s'agisse de la beauté corporelle, de l'aménagement de l'espace public ou de l'art théâtral sur les scènes établies. Certes, ces monologues opposent un frein puissant au dialogue, mais de manière à susciter un désir beaucoup plus fort, inassouvi, de partager des idées, des émotions et, au final, d'interroger sa vision du monde. Le début de *Beauté intérieure* ironise sur l'idée de répondre à une voix sans corps; dans *Vers solitaire (OUT)*, le dialogue avec l'Homme à la cravate est découragé par l'isolement sonore que procure le casque d'écoute. *Projet blanc* est un coup d'éclat proche du piratage et de l'action directe, mais il a la délicatesse de ne jamais entrer en confrontation directe avec les autres spectateurs ni avec les acteurs et artisans responsables du spectacle pris à partie. L'argumentation en sous-texte suffit. Ces déambulations exacerbent les relations de pouvoir, d'identification voyeuriste, voire de suivisme dans l'espace contemporain, pour mieux les déconstruire ensuite. Ces relations qui sont présentes, mais plus insidieusement, dans les formes traditionnelles des théâtres établis trouvent en Choinière un créateur qui réactive la fonction polémique et critique indissociable d'un art vivant.

- AGAMBEN, Giorgio (2008), *Qu'est-ce que le contemporain?*, trad. Maxime Rovere, Paris, Payot & Rivages, « Rivages poche / Petite bibliothèque ».
- BAILLARGEON, Stéphane (2014), « Frères ennemis : une étude se penche sur les rapports complexes entre journalistes et relationnistes », *Le Devoir*, 4 octobre, p. A1 et A10.
- BENJAMIN, Walter (2007 [1939]), *Paris, capitale du XIX^e siècle*, Paris, L'Herne, « Cahiers de L'Herne ».
- BRAULT, Marie-Andrée (2004), « Sortir en ville : festival de théâtre de rue de Shawinigan 2003 », *Jeu : revue de théâtre*, n° 110, p. 186-190.
- BUTOR, Michel (1957), *La modification*, Paris, Minuit.
- CARDIFF, Janet et George BURES MILLER (2015), « Walks », *Janet Cardiff & George Bures Miller*, <http://www.cardiffmiller.com/artworks/walks>
- CHOINIÈRE, Olivier (2011), *Projet blanc*, Montréal, Centre des auteurs dramatiques.
- CHOINIÈRE, Olivier (2009), « *Vers solitaire (OUT)* : extrait », *Liberté*, n° 283, p. 78-88.
- CHOINIÈRE, Olivier (2007), « Combien de patates ça vaut? », *Liberté*, n°s 275-276, p. 49-60.
- CHOINIÈRE, Olivier (2003), *Beauté intérieure*, Montréal, Dramaturges Éditeurs.
- CHOINIÈRE, Olivier et Éric FORGET (2012), « Retour sur *Projet blanc* », *Jeu : revue de théâtre*, n° 143, p. 31-34.
- CLÉMENT, Éric (2015), « *Cité mémoire* : une histoire avant-gardiste », *La Presse*, 15 janvier, p. A25.
- COVENEY, Aidan (2003), « Anything You Can Do, Tu Can Do Better: Tu and Vous as Substitutes for Indefinite On in French », *Journal of Sociolinguistics*, vol. 7, n° 2, p. 164-191.
- HARE, David (2005), *Obedience, Struggle and Revolt*, Londres, Macmillan.
- HOUELLEBECQ, Michel (1994), *Extension du domaine de la lutte : roman*, Paris, Maurice Nadeau.
- LEHMANN, Hans-Thies (2002), *Le théâtre postdramatique*, trad. Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche.
- LÉVESQUE, François (2015), « Montréal, ville (d)écouverte », *Le Devoir*, 28 avril, p. B8.
- MARSOLAIS, Marie-Claude (2008), « Olivier Choinière : espace commun », *Voir*, vol. 22, n° 14, 17 avril, p. 16.
- RANCIÈRE, Jacques (2008), *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique.
- RANCIÈRE, Jacques (1987), *Le maître ignorant*, Paris, Fayard.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (2012), *Poétique du drame moderne : de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, « Poétique ».
- SIMAS, Richard (2010), « *Vers solitaire (OUT)* », *Canadian Theatre Review*, n° 142, p. 97-99.

Performativité du « corps » autobiographique de la marionnette dans *Billy Twinkle* de Ronnie Burkett¹

JENN STEPHENSON

Université Queen's

Traduit de l'anglais par
Isabelle Léger, avec la
collaboration
de Francis Ducharme

Philippe Lejeune a été le premier à proposer le principe d'une unité autobiographique dans le but d'établir des critères permettant de penser l'autobiographie comme un genre distinct du récit à la première personne. En principe, le sujet de l'énonciation (l'auteur), le narrateur et le protagoniste doivent être identiques et le sujet doit être une personne réelle (Lejeune, 1989 : 5). Utiliser une « personne réelle » comme sujet donne effectivement un fondement au récit, l'arrimant à une vérité du monde réel, alors que l'identité entre les instances de la narration (l'auteur, le narrateur et le protagoniste) maintient cette vérité lorsqu'elle se déplace d'une instance à l'autre. Tandis que s'opère le passage de l'auteur (monde^a) au narrateur (monde^b), puis au protagoniste (monde^c) – passage inévitable mais aussi graduel entre les niveaux fictionnels –, la vérité subit un processus continu de construction, de sélection et d'omission. Dans la pièce de théâtre de marionnettes *Billy Twinkle* écrite et jouée par Ronnie Burkett, des instances tripartites d'auteur, de narrateur et de protagoniste sont « identiques », car elles partagent une même biographie en la personne fictive de Billy Twinkle. Toutefois, elles sont significativement non identiques en ceci que les instances autobiographiques inspirées de la vie réelle de Ronnie Burkett sont partagées entre différents corps. Billy Twinkle est incarné par l'acteur humain Ronnie Burkett, mais aussi

1 Cet article, qui contient des passages remaniés d'un texte de Jenn Stephenson paru dans *Performing Autobiography: Contemporary Canadian Drama* [© University of Toronto Press, 2013], a été reproduit avec la permission de l'éditeur. Tous droits réservés.

par des marionnettes de diverses tailles. En raison de l'importance du corps autobiographique du point de vue de la communication, *Billy Twinkle* constitue un cas d'étude précieux. Les différences biologiques et matérielles entre les éléments autobiographiques de l'être humain et de la marionnette délimitent des domaines clés d'intérêts théoriques quant aux fonctions des corps authentiques dans la représentation autobiographique. En d'autres mots, comment les principes centraux du pacte autobiographique développés par Lejeune concernant l'authenticité et l'identité du sujet et du protagoniste sont-ils confirmés (ou remis en question) lorsqu'une instance est occupée par un sujet humain réel et l'autre, par un double qui est une marionnette?

Pour étudier la relation entre le corps du sujet autobiographique et le corps du protagoniste, Ric Knowles reprend le concept de performativité utopique, défini par Jill Dolan, afin de repérer les coups de théâtre particuliers par lesquels deux moi (*selves*) fusionnent pour révéler des écarts de signification. Cette fusion génère un « frisson phénoménologique² » (Knowles, 2006 : 50) pour le public au moment où le cadre fictionnel semble se dissoudre. Le public devient alors brusquement le témoin de quelque chose de très réel. Le spectacle solo autobiographique d'Emily Taylor, *Bathroom*, en offre un bon exemple. La pièce relate l'expérience de la boulimie de l'auteure et présente « un récit à la première personne de plus en plus choquant d'ingestion et de régurgitation obsessionnelles de grandes quantités de nourriture et d'une décennie en montagnes russes de pertes et de reprises de poids à donner le vertige³ » (*ibid.* : 49). La performance se conclut avec le retour d'Emily, descendant de la scène et ramassant un sac en papier pour en tirer un beignet aux pommes, sucré et collant, « qu'elle dévore avec ce que les didascalies présentent comme *un plaisir évident et grossier*⁴ » (*ibid.* : 50; souligné dans le texte). On peut imaginer la réaction du public témoin de cet acte transgressif. Certes, Dolan et Knowles soulignent l'intersubjectivité entre la scène et le public, mais la cause sous-jacente du *frisson* associé à ce moment est plus encore l'intersubjectivité radicale entre les deux *personas* qui occupent le corps d'Emily. Le beignet aux pommes consommé à l'intérieur du cadre fictionnel d'Emily dans le monde^b est aussi nécessairement consommé dans le monde^a, où Emily se remet de sa boulimie. Conçue à l'origine comme un acte fictionnel, la performance de l'ingestion du beignet par Emily^b traverse dès lors la frontière ontologique, surprend Emily^a et révèle le corps de l'interprète habituellement occulté par la représentation. Le public du monde^a est mis en présence du monde^a d'Emily et se voit, pour ainsi dire, soudainement transporté hors de la fiction, comme le suggère Dolan, dans une sorte de vision utopique « qui soulève tout le monde légèrement au-dessus du présent, dans un sentiment d'espoir à l'égard du monde qui pourrait advenir si tous les moments de notre vie étaient tout aussi émotivement chargés, généreux, frappants sur le plan esthétique et intenses sur le plan intersubjectif⁵ » (Dolan, 2006 : 5). Des moments comme ceux-là, où les *moi* fictifs

2 « [...] phenomenological frisson ».

3 « [...] increasingly graphic first-person accounts of the obsessive ingestion and regurgitation of vast quantities of food; of a roller coaster of weight gain and loss over ten years ».

4 « [...] devouring it with what the stage directions call *evident and uncouth enjoyment* ».

5 « [...] that lifts everyone slightly above the present, into a hopeful feeling of what the world might be

et réels deviennent perméables les uns aux autres, fournissent un catalyseur essentiel pour que le sujet du monde réel se voie modifié par la représentation de son propre passé autobiographique.

Mais qu'en est-il des marionnettes? Est-ce que le solo autobiographique dans lequel le sujet humain est divisé peut, grâce à la marionnette devenue protagoniste, accéder à ce type d'intersubjectivité utopique qui semble dépendre d'un corps unitaire? Bien qu'une marionnette puisse être modelée à l'image de son marionnettiste à des fins d'autobiographie, la marionnette ne peut pas partager l'histoire somatique du sujet original. Le corps de la marionnette n'est pas marqué par la trame des événements qu'elle raconte. La séparation entre le protagoniste fictionnel et le sujet réel semble empêcher la manifestation d'un moment similaire à celui du «beignet aux pommes» de *Bathroom* et éliminer la possibilité qu'un geste du protagoniste marque le sujet. Et pourtant, physiquement parlant, le marionnettiste et la marionnette ne sont jamais vraiment disjoints. Ce contact est plutôt d'un autre genre – atténué, mais pas séparé. En premier lieu, le marionnettiste et la marionnette partagent une même voix. Bien que projetée à une certaine distance de l'émetteur, cette voix ne se distingue pas de celle de l'interprète d'un solo autobiographique dans lequel la voix s'exprime pour chacun des *moi*. En outre, le marionnettiste et la marionnette partagent leur gestuelle. Leurs mouvements ne sont pas tout à fait les mêmes, mais ils sont synchrones et liés de manière causale. Ainsi, pour que la marionnette lève la main, le marionnettiste doit manipuler certains fils, tout comme il doit mouvoir ses mains et ses bras pour que la marionnette bouge la jambe. Enfin, le plus important est que le marionnettiste et la marionnette soient animés d'une même acuité, sorte de communion psychologique ou spirituelle qui vivifie la marionnette. Bil Baird, marionnettiste de l'âge d'or du genre aux États-Unis, décrivait ce don de la conscience comme ce qui «descend sur les fils⁶» (Baird, 1973 : 17). En raison de l'interaction particulièrement intime entre le marionnettiste et sa marionnette, l'objet animé devient une extension du corps humain réel et une part vivante de son image personnelle. Toutes ces relations entre le sujet humain et le protagoniste d'un spectacle de marionnettes créent un canal entre les deux permettant le passage d'un flux d'affects typiques de la performativité utopique. La communion entre le sujet réel et sa projection de lui-même dans un objet de fiction, malgré l'écart qui existe entre l'objet manipulé et celui qui en tire les fils, est perçue comme vivement authentique.

Billy Twinkle de Burkett ne prend pas tout à fait comme sujet autobiographique Burkett lui-même, mais un personnage de fiction qui lui sert de double, Billy Twinkle, que le soliste incarne d'abord avec son propre corps⁷. Billy travaille comme marionnettiste sur un bateau de croisière. Portant une veste

like if every moment of our lives were as emotionally voluminous, generous, aesthetically striking, and intersubjectively intense».

6 «[...] coming down the strings».

7 Né en 1957, Ronnie Burkett avait 51 ans lors de la première de *Billy Twinkle* en 2008. Burkett et Billy partagent donc une chronologie similaire. Comme Billy, Burkett s'est découvert une passion pour les marionnettes à un jeune âge. Tous deux ont grandi avec le soutien de leur famille dans de petites localités rurales de l'Ouest canadien – Moose Jaw (Saskatchewan) pour Billy, et Medicine Hat (Alberta) pour Burkett. Lorsqu'ils étaient jeunes, tous deux ont fait le tour des festivals de marionnettes aux États-Unis, où ils ne

blanche et souriant de toutes ses dents, Billy divertit avec brio les passagers du navire en jouant les classiques du théâtre de marionnettes. La pièce commence avec un numéro joué par Billy. Au fur et à mesure que la scène progresse, Billy commence à se plaindre, dans un monologue intérieur, de l'inconsciente grossièreté du public qui parle sans arrêt. Au bout d'un moment, sa colère éclate et il prend à partie un des spectateurs. Cette incartade inexcusable pour un homme de spectacle entraîne son congédiement. Seul à la proue du navire, Billy envisage de se suicider en se jetant par-dessus bord. Avant de sauter, il se met à genoux pour prier : « Je te remercie, mon Dieu, pour cette journée et toutes les bénédictions que j'ai reçues... Ma vie n'a pas été mauvaise, mon Dieu. C'était correct. Alors je te remercie, Père qui es aux cieux, pour la générosité de ton bien. Ce n'est pas le pire moment que j'ai connu, mon Dieu, non... Le pire, c'est de ne plus aimer les marionnettes. Ça, c'est le pire, et de loin⁸ » (Burkett, 2008 : 12). Le nœud de la crise de Billy s'avère ainsi modéré comparativement à celui de plusieurs spectacles autobiographiques : Billy souffre d'une perte de soi parce qu'il s'est éloigné de la vocation de marionnettiste grâce à laquelle il s'est longtemps défini.

Alors qu'il est sur le point de sauter du navire, Billy entend la voix de son défunt mentor, Sid Diamond : « Être ou ne pas être, telle est la question⁹ » (*ibid.* : 13). Billy panique en entendant ce soliloque fantomatique. Son agitation est encore plus grande lorsqu'il prend conscience que la voix de Sid provient de sa propre bouche. Sid est une marionnette à main, dont la manipulation surréaliste et la voix sont produites par Billy Burkett. Plus surréaliste encore, elle est coiffée d'une paire d'oreilles de lapin roses. Comme Billy, Sid est maintenant coincé. Après la mort de Sid, Billy s'était fabriqué une marionnette à son effigie pour l'utiliser dans ses numéros de cabaret. D'une certaine manière, la marionnette a capté une partie de l'âme de Sid et l'empêche de « partir vers la lumière¹⁰ » (*ibid.* : 17) :

SID. As-tu une idée de ce que c'est que d'être coincé au milieu?

BILLY. Oui, Sid, je le sais! C'est pourquoi je vais mourir.

SID. Oh non, tu ne mourras pas! Si quelqu'un doit mourir, ce sera moi!

BILLY. Tu es déjà mort!

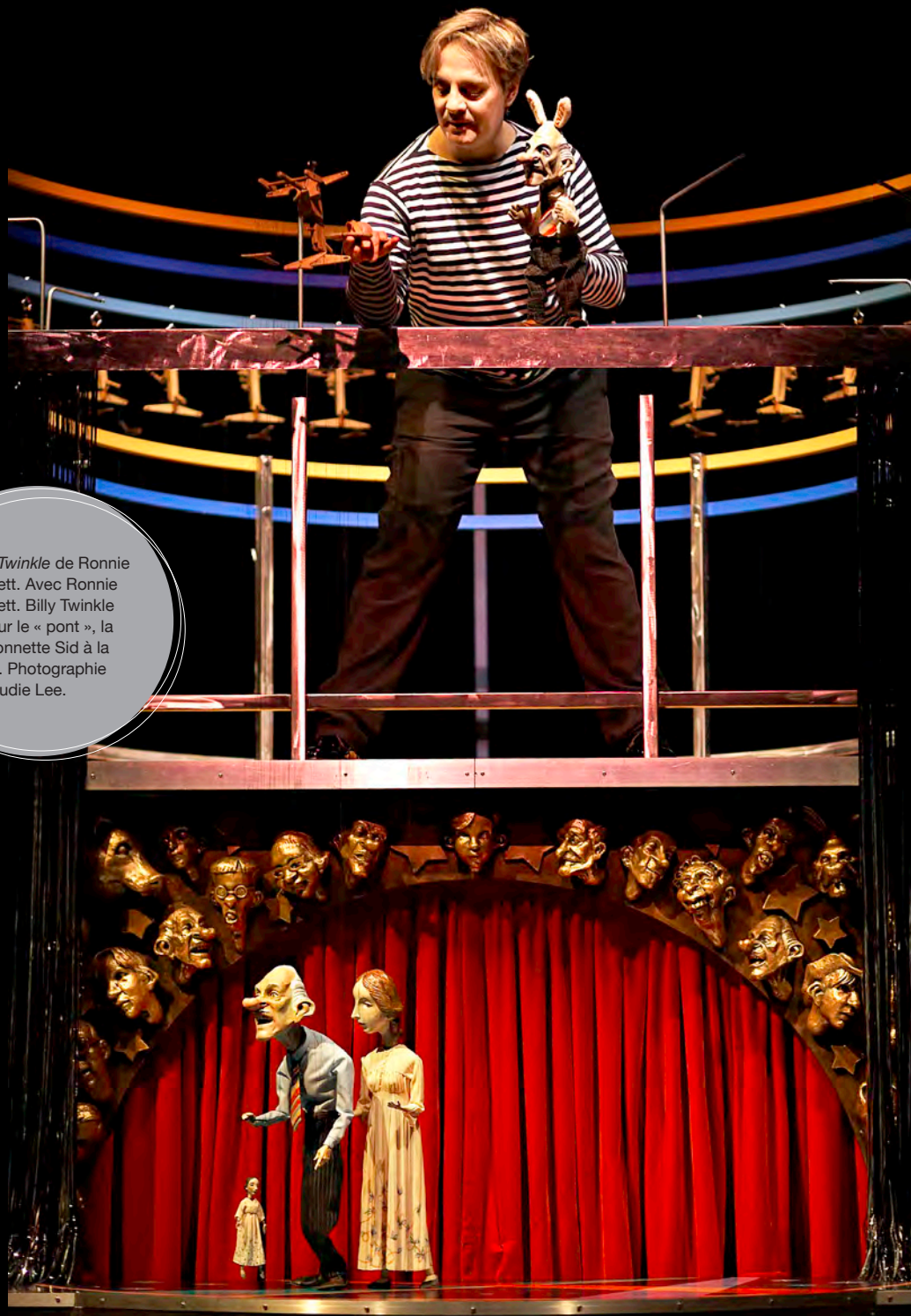
se sont pas gênés pour faire la rencontre de marionnettistes reconnus et pour leur demander d'agir à titre de mentor. Insistant dans un entretien sur le fait que la pièce n'est pas autobiographique, Burkett affirmait qu'il ne s'est jamais rendu à un festival de marionnettes à Détroit quand il avait douze ans, comme Billy le fait dans la pièce : « En fait, j'y suis allé quand j'avais quatorze ans, et c'était à Lansing » (« I actually went when I was fourteen and it was in Lansing », Hutchinson, 2010). Parmi les mentors que Burkett surnomme affectueusement ses « old boys », Martin Stevens fut le principal. Plus connu sous le nom de Steve, c'est à lui que *Billy Twinkle* est dédié. Burkett rend hommage à l'influence de Stevens dans pratiquement tous les entretiens consultés. Et bien que Burkett insiste sur le fait que le personnage de Sid Diamond est un mélange de plusieurs mentors, on pourra se référer à une photographie de Stevens en 1950 (Latshaw, 1978 : 147) pour constater la ressemblance indéniable avec la marionnette de Sid.

8 « Oh God, thank you for this day and all the blessings I have received... It's not been a bad life, God. It's been okay. So thank you, Father in Heaven, for the bounty of thine okay. This isn't the worst time I've ever known, God, no... The worst is not liking puppets anymore. That's the worst, by far. »

9 « To be or not to be, that is the question. »

10 « [...] crossing over into the light ».

Billy Twinkle de Ronnie Burkett. Avec Ronnie Burkett. Billy Twinkle est sur le « pont », la marionnette Sid à la main. Photographie de Trudie Lee.



SID. Seulement à moitié!
BILLY. Peu importe¹¹ (*idem*).

Ainsi, les crises des deux personnages sont interreliées. Sid veut que Billy enlève cette marionnette de lapin de sorte qu'il puisse se libérer et mourir. Pour ce faire, Sid doit convaincre Billy de regarder ses marionnettes sous un nouvel angle, de retrouver son amour pour elles, pour ainsi se libérer et vivre¹².

Billy Twinkle a pour sous-titre *Requiem for a Golden Boy*. En ce sens, si on accepte que la pièce est un acte de commémoration et de doléances pour la vie de Billy Twinkle, une question se pose : est-il vraiment mort? La réponse est, je pense, oui (en quelque sorte). Ce n'est pas Billy, en fait, qui s'élance vers sa mort. Je soutiens plutôt que la mort de Billy repose sur un renversement de son statut ontologique. Quand Sid, la marionnette à main, saute du bateau, emportant (naturellement) Billy avec lui, ce dernier réagit comme s'il était dans l'eau : «*Se tordant et haletant comme s'il se noyait... Mais il n'y a pas d'eau, seulement une scène*¹³» (*ibid.* : 19; souligné dans le texte). Confus, Billy se rend compte qu'il n'est pas dans l'océan. Il se trouve en fait dans un théâtre. Le bateau de croisière se dissout alors et devient un simple décor de bateau. La salle s'illumine pour laisser apparaître l'auditoire. Sid annonce alors une nouvelle production : «*En vedette... nul autre que toi-même! Le Billy Twinkle Show. Ta vie, condensée en miniature*¹⁴! » (*ibid.* : 20) Se hissant à nouveau sur scène, Billy et Sid trouvent un théâtre de marionnettes raffiné, rempli de marionnettes de Billy à différents âges ainsi que de diverses personnes significatives :

BILLY. Je ne sais pas ce que nous faisons.
SID. Mais tu l'as déjà fait, Billy. Prends-toi en main et souviens-toi.
BILLY. Me souvenir de quoi, Sid?
SID. D'un vrai petit garçon qui rêvait d'être marionnettiste¹⁵ (*ibid.* : 21).

Sautant du bateau et comprenant qu'il ne s'agit que d'une scène, Billy s'est effectivement jeté hors des limites de la théâtralité cloisonnant le monde du navire de croisière. Supprimer l'ordre inférieur d'un monde fictionnel force la reconfiguration de l'image mentale du monde,

11 «SID. Do you have any idea what it's like being stuck in the middle? / BILLY. Yes, Sid, I do! That's why I'm going to die. / SID. Oh no you're not! If anyone's dying around here, it's me! / BILLY. You're already dead! / SID. Half-dead! / BILLY. Whatever.»

12 Les parallèles avec le film *It's a Wonderful Life* (1946) de Frank Capra sont évidents. Comme Billy, George Bailey est sur le point de sauter d'un pont lorsqu'il est arrêté par un guide surnaturel. Comme Sid, Clarence, l'ange, lui fera faire un voyage autobiographique. Enfin, comme Sid, Clarence est à la recherche d'un salut. À la fin, en récompense pour l'aide apportée à George, Clarence obtient ses ailes.

13 «[...] *writhing and gasping as if drowning... But there is no water, only stage*».

14 «*Starring... you! The Billy Twinkle Show. Your life, condensed and in miniature!*»

15 «BILLY. I don't know what we're doing. / SID. But you've already done it, Billy. So, get a hold of yourself and remember. / BILLY. Remember what, Sid? / SID. A real live boy who dreamed of being a puppeteer.»

un nouveau monde intermédiaire y étant inséré. La pièce commençait avec Billy sur le pont d'un navire appartenant au monde^b – le premier monde fictionnel; le spectacle de cabaret de Billy appartenait, quant à lui, à un monde^c. Bien qu'en général, les limites entre les mondes fictionnels soient d'une manière ou d'une autre perméables à la migration, la frontière permettant le passage du monde^b au monde^a constitue une exception significative en ce qu'elle est imperméable. La réussite d'un déplacement entre le monde^b et le monde^a a pour effet d'effacer le premier degré du cadre fictionnel. Acteurs comme spectateurs sont laissés seuls, comme mystifiés, dans le monde^a, alors que l'événement théâtral dans son ensemble se dissipe. Puisque ce n'est pas ce qui se produit au moment où nous découvrons que Billy et Sid sont toujours des personnages fictionnels dans un théâtre, nous ajoutons un nouveau monde et redéfinissons les mondes que nous connaissions déjà. Ainsi, Ronnie Burkett et le public restent au-dessus de la mêlée dans le monde^a; le monde du théâtre contenant le bateau de croisière comme décor de théâtre se trouve maintenant dans le monde^b; Billy positionné sur le bateau de croisière est relégué au monde^c et ses petits personnages de cabaret vivent dans un monde^d, celui de la mise en abyme, de la fiction créée par un personnage de fiction. Dans cette nouvelle configuration, le Billy du bateau de croisière (Billy^c) possède un statut ontologique équivalent à celui des marionnettes, ce qui lui servira à mettre sa vie en récit. Dans la série des différents Billy que nous rencontrons – Billy à onze ans, Billy à quinze ans, Billy à vingt-cinq ans, Billy à quarante-cinq ans –, le Billy du bateau de croisière (quoique incarné par Burkett) est simplement son expression la plus récente. En fin de compte, ce Billy s'avère aussi une marionnette.

En tant que marionnette, Billy manifeste des qualités ontologiques similaires à celles d'une marionnette. À l'intérieur d'un monde fictionnel, les marionnettes expriment les mêmes qualités qu'un personnage fondé sur un être humain, possédant une existence réelle provisoire; à l'intérieur des limites du cadre fictionnel, leur monde est un vrai monde. Toutefois, dès leur retour au sein du monde réel, les marionnettes fonctionnent davantage comme des accessoires. Quand une pièce se termine, les acteurs de théâtre cessent de jouer leurs personnages fictifs et, pourtant, ils continuent à vivre. Les marionnettes, elles, ne possèdent pas cette existence autonome, antérieure et permanente. Ainsi, lorsqu'une marionnette saute un palier, laissant un monde d'un ordre inférieur pour un monde d'un ordre supérieur, elle cesse d'être animée, devient un non-être et retrouve son statut d'accessoire. C'est ce qui arrive à Billy. À cet égard, le suicide de Billy est réussi : il est mort à l'intérieur du cadre de la pièce¹⁶.

16 Il est intéressant de noter que, structurellement, *Billy Twinkle* inverse le cadre narratif habituel. Normalement, les mondes supérieurs enveloppent les mondes subordonnés – c'est la structure de la mise en abyme. Ces passages entre différents niveaux sont ordonnés séquentiellement dès le début : un premier monde supérieur permet de descendre progressivement vers des mondes subordonnés qui permettent de retourner, ensuite, dans le premier monde. *Billy Twinkle*, au contraire, commence dans un monde intermédiaire, effectue un mouvement ascendant en direction d'un lieu supranaturel pour mieux retourner, finalement, dans le monde subordonné initial.

Contrairement à celle des humains, la dichotomie des marionnettes est bidirectionnelle : le passage de la vie humaine à la mort est irréversible, alors que la marionnette va et vient entre le non-être et l'être. C'est dans ce contexte que Sid se moque de la volonté de Billy de se suicider unidirectionnellement en utilisant la voix même de Billy pour lui faire entendre le monologue vacillant de Hamlet : « Être ou ne pas être ». Plutôt que de sauter vers la mort, Billy saute vers un état liminal de non-être¹⁷. La formulation par laquelle Sid désigne Billy comme un « vrai petit garçon qui rêve d'être marionnettiste¹⁸ » (*idem*) évoque l'image de Pinocchio. Marionnette créée par Carlo Collodi et popularisée par Disney, Pinocchio est le célèbre pantin de bois qui, grâce à la magie, réussit à bouger et à parler par lui-même sans cesser d'être une marionnette. Son désir est de transcender son statut de marionnette et de devenir un « vrai petit garçon », ce qui correspond précisément au défi lancé à Billy : être réellement vivant, devenir plus qu'une simple marionnette animée. Billy, en tant que protagoniste autobiographique de sa vie de personnage de scène, a besoin d'accéder au niveau supérieur pour devenir un sujet autonome.

Avant de sauter du navire, Billy s'adresse à Dieu dans une prière : « Je suis invisible, d'âge avancé et sans aucun défi à relever¹⁹ » (*ibid.* : 13). Paradoxalement, dans sa pièce de cabaret pour marionnettes, Billy (incarné par Burkett) est très visible, performant aux côtés de ses marionnettes. Pourtant, il est très loin d'elles. Ce qu'il manque à Billy, à son âge et au milieu de sa carrière, ce sont des regards attentifs qui le rendraient vraiment visible et pleinement vivant. Ces regards représentent aussi ce que Billy refuse d'offrir à ses marionnettes. La question de la visibilité du marionnettiste et de sa relation appropriée avec ses marionnettes constitue ainsi le point philosophique central du débat entre Sid et Billy. La réponse à cette question est cruciale pour la rédemption de Billy. Sid croit à une connexion personnelle profonde entre la marionnette et le marionnettiste, au point où toutes les marionnettes constitueraient une réflexion autobiographique de l'artiste. Sid accuse Billy de vider ses marionnettes de réelles émotions ou pensées, les dotant uniquement

de l'intelligence et de la parodie... Tu es visible simplement pour le plaisir d'être vu, jeune homme²⁰! Ton attention est loin d'être sur les marionnettes, tu te tiens au-dessus d'elles, tu fais le pitre et tu agis comme un personnage de vaudeville poudré jouant à Dieu. On n'a

17 Plus tard, quand Billy apprendra la mort de Sid, il saura aussi que, lors de son dernier jour de vie, Sid « est sorti du lit, a empilé toutes les marionnettes dans la cour arrière et y a mis le feu » (« got out of bed, piled all the puppets in the backyard and set them on fire », Burkett, 2008 : 75). Seule une destruction totale des marionnettes pouvait tuer leur capacité à continuellement exister. De cette façon, Sid a accordé une mort « humaine » aux marionnettes, le non-être étant devenu leur fin ultime.

18 « [...] a real live boy who dreamed of being a puppeteer ».

19 « I'm invisible. Middle-aged and not even at a crossroads. »

20 L'ouverture du spectacle de Billy, *Stars in Miniature*, met en scène Billy lui-même. Se tenant d'abord dos au public, il lève son bras et tortille ses doigts pour, ensuite, se retourner et faire un clin d'œil aux spectateurs avant de tourner sur lui-même et de présenter la première marionnette.

pas besoin que tu sois Dieu... Il y a déjà un Dieu sur la scène, et ce n'est pas toi. C'est cette satanée marionnette²¹ (*ibid.* : 59)

Ce désaccord entre Sid et Billy à propos de la nature fondamentale de la marionnette est plus amplement développé par le théoricien et historien du théâtre de marionnettes Henryk Jurkowski. Celui-ci voit deux façons de comprendre la nature et la vie de la marionnette qui la distinguent de l'objet. Il affirme que «la marionnette en tant que telle possède *a priori* un caractère. Si le marionnettiste veut accomplir ce dessein, il doit se soumettre à la marionnette. En cela réside le modèle de la relation entre la marionnette "magique" et son marionnettiste. Le marionnettiste sert la marionnette – en d'autres mots, il sert sa magie» (Jurkowski, 1988 : 42). Voilà la philosophie des marionnettes à laquelle souscrit Sid quand il soutient qu'il y a une sorte de divinité dans la marionnette. Contrairement à la marionnette,

l'objet ne possède aucun dessein de jeu : l'interprète doit en inventer un provenant de sa propre imagination. Il ne sert donc pas l'objet, c'est l'objet qui sert l'imagination de l'interprète. C'est pourquoi certains marionnettistes contemporains veulent transformer leurs marionnettes en objets, ce qui prive celles-ci de leurs anciens pouvoirs magiques en les soumettant à l'acteur afin qu'il puisse être le seul créateur sur la scène du théâtre de marionnettes²² (*ibid.* : 41).

Les objets du théâtre de marionnettes peuvent être, en général, des objets courants, sans association directe avec le théâtre de marionnettes, mais l'absence de ressemblance avec l'humain ne constitue pas la limite de leur classification comme objets. Sans cette animation essentielle des marionnettes, ces dernières peuvent être réduites à des objets. C'est sans doute ce que fait Billy avec ses marionnettes. Il ne les traite pas comme si elles étaient vivantes; il les conçoit comme des accessoires. Dans son numéro de cabaret *Stars in Miniature*, Billy met continuellement l'accent sur les qualités matérielles des marionnettes, insistant humoristiquement sur les moments où l'objet entre en contradiction avec sa subjectivité animée. En effet, les marionnettes peuvent aisément faire des choses que les humains ne peuvent pas faire. Une marionnette peut voler, respirer sous l'eau et même retirer sa propre tête. Inversement, il est très difficile pour la marionnette, un pantin actionné par des fils dans ce cas-ci, d'effectuer des gestes humains très simples comme cligner des yeux, remuer la bouche, marcher, manger, boire, enlever ses vêtements ou encore jouer du piano. Les tentatives visant à surmonter ces deux classes d'actions disjointes – celles qui sont

21 «[...] cleverness and parody... You're visible simply for the sake of being seen, pretty boy! Your focus is nowhere near the puppets at all; standing above them, mugging and posturing like a powdered vaudevillian playing God. We don't need you to be God... There's already a God on the stage, and it's not you. It's the goddamn puppet!» George Speaight fait référence aux «dieux au bout des fils» dans le théâtre des mystères anglais datant du XIII^e siècle («gods on strings», Speaight, 1990 : 54).

22 «[...] the object holds no programme of acting: the performer must invent one from his own imagination. So he does not serve the object; it is the object which serves the imagination of the performer. That is why some contemporary puppeteers want to change their puppets into objects, depriving them of their ancient magic power and submitting them to the actor so that he may be the sole creator on the puppet stage.»

faciles pour une marionnette mais difficiles pour un être humain et inversement – fournissent la matière première du théâtre de marionnettes populaire, surtout dans l'esthétique du cabaret de variétés. Chacune des marionnettes du numéro de cabaret de Billy fonctionne précisément de cette façon. Pour ne prendre qu'un exemple, Rusty Knockers est une marionnette *strip-teaseuse* qui, lorsqu'elle retire ses vêtements, dévoile ses articulations et son étrange poitrine en bois. Là se trouve le cœur de la crise autobiographique. Les marionnettes ne vivent pas. Billy, étant devenu une marionnette-objet, ne vit pas lui non plus. Il a besoin de réapprendre la magie intérieure des marionnettes pour être en mesure de les voir comme des êtres vivants, de sorte qu'il puisse à son tour vivre et redevenir visible.

Bien que *Billy Twinkle* ait un aspect autobiographique, le spectacle ne présente aucun coup de théâtre – comme celui de manger un beignet aux pommes. En revanche, une intersubjectivité radicale déplaçant l'interprète autobiographique dans le domaine du vrai prend forme à partir d'une série d'interactions entre les mondes qui rendent graduellement Billy visible. Ce dernier fera trois rencontres avec des marionnettes, contacts qui rendront manifeste une ontologie divisée. Ces marionnettes transcendent leur statut fictionnel et entrent activement dans les mondes supérieurs. Or, fait peut-être plus important encore, Billy est capable de pénétrer dans leur monde. La première marionnette autonome de ce trio à pouvoir s'élever dans les mondes supérieurs est Juliet. Jouant la scène de sa mort, le personnage de Juliet incarne la capacité des marionnettes à osciller entre l'être et le non-être. Après avoir feint sa mort grâce à une potion induisant le sommeil, Juliet trouve à ses côtés Romeo mort empoisonné. Affligée par cette découverte, elle prend la dague de Romeo et se poignarde. Dans le théâtre de marionnettes de Billy, Juliet apparaissait d'abord comme un accessoire (monde^d) tenu par la marionnette Sid (monde^e). Elle se dédouble alors, se dévoilant dans une version agrandie, maintenant manipulée conjointement de haut par Sid et Billy. Ce changement d'échelle démontre un partage ontologique, une première (petite) Juliet étant dans un monde^d et une deuxième (grande Juliet), dans un autre monde^e. Tout en continuant à manipuler la petite Juliet accessoire, Sid assume le rôle de Romeo. Ce faisant, il fait lui aussi l'expérience d'un partage ontologique. Juliet joue alors la scène devant le cadavre de Romeo (monde^f) ainsi que devant « la marionnette sans vie d'un Sid en position assise²³ » (monde^e) (Burkett, 2008 : 69). Le changement d'échelle permet à Sid de devenir véritablement invisible et d'ainsi entrer dans le monde fictionnel inférieur. Sid participe à la scène en reconnaissant une égalité ontologique à sa propre marionnette. Non seulement Sid intervient-il dans la scène avec Juliet en jouant le rôle de Romeo, en s'intégrant donc lui-même dans son monde fictionnel, mais puisque Romeo est mort, Sid assume aussi le rôle du corps mort. Le Sid qui incarne Romeo est, en effet, « mort ». Il est même doublement mort : une première fois dans le monde relativement réel en tant que marionnette inerte et une deuxième fois dans le monde fictionnel au sein duquel Romeo

23 « [...] to the lifeless, seated Sid marionette ».

Billy Twinkle de Ronnie Burkett.
Sid manipule la petite Juliet ainsi
que Billy avec sa marionnette.
Photographie de Trudie Lee.



s'est empoisonné. Le vocabulaire métaphorique utilisé par les marionnettistes pour décrire le processus par lequel une marionnette devient vivante tourne autour de l'insaisissable, voire du spirituel. Ils parlent d'un regard ou d'une attention accordée à la marionnette qui permet de diriger l'écoute du public vers elle et de faire croire qu'elle est bien vivante. Dans chacun de ces gestes, quelque chose se transmet du marionnettiste à la marionnette. Ainsi, dans une démonstration extrême du don de soi du marionnettiste, le Sid marionnette donne sa vie pour que Juliet vive. Avec sa prestation d'auto-effacement littéral, Sid donne une leçon à Billy en lui montrant le chemin à prendre pour revenir à la vie.

La deuxième marionnette autonome du trio est Doreen Gray²⁴. Doreen est une passionnée de théâtre de marionnettes, souvent tournée en dérision par Sid et Billy. Sid l'a surnommée, de manière imagée, « l'obséquieuse dilettante²⁵ » (*ibid.* : 55) et « l'insupportable manipulatrice gantée²⁶ » (*ibid.* : 82). Doreen, avec sa marionnette à gaine verte représentant un Jésus crucifié et son tee-shirt « I ♥ Puppets », s'oppose à Billy. Alors que Billy perd son amour des marionnettes, Doreen affiche le sien sur son tee-shirt. Billy a du talent, mais pas d'amour; Doreen n'a aucun talent, mais beaucoup d'amour. Et malgré sa technique épouvantable, les marionnettes de Doreen sont bien vivantes, car elle leur donne de l'attention et les traite comme si elles étaient vraiment éveillées. Bien que Doreen soit elle-même une marionnette de l'échelle des marionnettes autobiographiques, elle se comporte comme une vraie personne et traite Billy comme son égal ontologique. Se tournant vers le haut et regardant à travers le cadre fictionnel, elle peut voir Billy se tenir au-dessus du théâtre miniature :

BILLY. Doreen, comment peux-tu me voir? Je ne suis pas une marionnette.

DOREEN. Mais bien sûr que tu n'en es pas une. Tu es une personne. Et tu sais pourquoi, Billy?

[...]

BILLY. Euh, parce que la Fée bleue m'a ramené à Geppetto et m'a transformé en vrai petit garçon?

DOREEN. Oh! toi mon Billy! Non, c'est parce que Jésus a donné sa vie pour que tu puisses avoir la tienne²⁷ (*ibid.* : 81).

24 Le nom de Doreen Gray est un hommage à Dorian Gray. On peut citer d'autres exemples de remaniements ingénieux de noms célèbres comme Uta Häagen-Daz (*Street of Blood*, 1999), Cleo Payne (*Happy*, 2000) ainsi que Blanche DuBaaa, la brebis (*Ten Days on Earth*, 2006). Ces détournements de noms sont caractéristiques des pièces de Burkett.

25 « [...] obsequious hobbyist ».

26 « [...] insufferable mitten-wiggling charlatan ».

27 « BILLY. Doreen, how can you see me? I'm not a puppet. / DOREEN. Well of course you're not. You're a person. And you know why, Billy? / [...] BILLY. Uh, because the Blue Fairy brought me back to Geppetto and turned me into a real live boy? / DOREEN. Oh silly Billy! No. It's because Jesus gave his life so you could have yours. »



Billy Twinkle de Ronnie Burkett.
Doreen Gray et sa marionnette
de Jésus sur la croix.
Photographie de Trudie Lee.

Doreen amalgame ici la théologie chrétienne et la théorie du théâtre de marionnettes. Tout comme le marionnettiste donne vie à la marionnette, Sid a donné sa vie pour que Juliet puisse vivre, se plongeant lui-même dans un monde subordonné. Il en est de même pour Jésus qui, passant du supranaturel à la forme humaine avant de retourner à sa forme originale, a donné sa vie pour Billy. Comme l'amour de la Fée bleue pour Pinocchio, l'amour de Jésus (l'amour de Doreen) transforme Billy en «vrai petit garçon».

Malgré leurs différences, tant en taille qu'en caractéristiques ontologiques, c'est paradoxalement Doreen, la marionnettiste, qui donnera une âme à la marionnette Billy avec son attention affectueuse. En raison de ses croyances chrétiennes, Doreen comprend déjà instinctivement le processus par lequel la vie est insufflée aux marionnettes. Elle est ouverte à la circulation de l'*anima*, du monde fictionnel dans le monde réel. Billy se plaint à Dieu d'être invisible; Doreen lui donne sa visibilité. Elle voit en lui une personne, ce qui en fait une personne. Plutôt que d'entrer dans le monde^b (où elle redeviendrait non-être), Doreen demeure une marionnette et l'existence de Billy est divisée entre deux niveaux. Comme pour Sid et Juliet, Billy agit en égal ontologique avec sa marionnette. Il n'est pas encore prêt à laisser tomber son statut supérieur et à intégrer son propre monde fictionnel. Doreen ira alors le chercher et le tirera vers elle.

La troisième et dernière marionnette autonome est Rocket. Dans la transition finale, l'éclairage retourne à celui d'un bateau de croisière la nuit, indiquant que le cadre du théâtre du monde^b a

été dissous et que Billy est retourné à sa position dans le monde^c. Tout en noir, jusqu'aux longs cheveux et aux longs cils, Rocket porte également de grandes ailes scintillantes d'un noir bleuté sur son dos. À l'instar de la marionnette à main Sid, l'apparence et la manipulation de Rocket semblent entièrement indépendantes de la volonté de Billy, ce dernier ne semblant pas savoir qu'il contrôle les mouvements et la voix de Rocket. Le jeune Rocket, aspirant à devenir marionnettiste, a convaincu ses parents de le laisser embarquer sur le navire pour qu'il puisse rencontrer Billy. Comme pour les autres dualités interfictionnelles, la relation entre Rocket et Billy est ambivalente. Sur le plan dramaturgique, Rocket et Billy ont un statut équivalent, les deux étant de vraies personnes dans le monde^c. Rocket, marionnette à fils courts de théâtre de cabaret, est toutefois la seule marionnette de *Billy Twinkle* à être entièrement indépendante. Bien que sa matérialité soit toujours affichée par ses fils, elle n'est pas reconnue; Billy traite Rocket comme s'il était un être pleinement vivant, comme s'il était entièrement autonome. Le dialogue entre Billy et Rocket est une répétition, avec des variations mineures, d'une scène précédente, où Billy rencontre pour la première fois Sid à l'âge de douze ans et le supplie de le prendre comme apprenti. Rocket s'avère ainsi une marionnette qui adhère à la théorie du théâtre autobiographique de marionnettes de Sid, à savoir que les marionnettes sont les avatars de Billy. Rocket est à la fois lui-même et une version améliorée de Billy. Dans ce moment d'intersubjectivité radicale, le temps se replie et la performance fictionnelle de Rocket permet à Billy d'accepter à nouveau le mentorat de Sid dans le temps présent. Alors qu'il avait été rendu visible par Doreen, Billy rend maintenant Rocket vivant. Billy n'a alors plus qu'une seule étape à franchir : laisser tomber sa *persona* du monde^c et retourner à son niveau supérieur^b.

En guise d'éloge funèbre, Billy récite pour Sid l'épilogue de Prospero dans *La tempête* de Shakespeare. Prospero s'apprête alors à quitter son île pour revenir à Naples, mais il est surtout sur le point de se transformer ontologiquement, prêt à laisser tomber son personnage fictionnel pour retourner dans le monde réel. L'île de Prospero correspond au bateau de croisière de Billy; la liberté se trouve sur la terre ferme. Billy est également prêt à faire ce voyage. Il termine donc son projet autobiographique et redevient un sujet singulier au temps présent. Sautant à nouveau hors du navire, Billy échappe au monde^c et se dirige vers son propre monde^b relativement réel, cette fois en réussissant la transition vers sa vie postautobiographique. Avec les applaudissements, les fils de Pinocchio sont coupés et il devient un « vrai petit garçon ».

BAIRD, Bil (1973), *The Art of the Puppet*, New York, Bonanza.

BENNETT, Susan (2006), «3-D A/B», dans Sherrill Grace et Jerry Wasserman (dir.), *Theatre and AutoBiography: Writing and Performing Lives in Theory and Practice*, Vancouver, Talonbooks, p. 33-48.

BURKETT, Ronnie (2008), *Billy Twinkle: Requiem for a Golden Boy*, Toronto, Playwrights Canada.

DOLAN, Jill (2005), *Utopia in Performance: Finding Hope at the Theatre*, Ann Arbor, Michigan University Press.

HUTCHINSON, Alex (2010), «The Puppet Master and the Apprentice», *The Walrus*, <http://www.thewalrus.ca>

JURKOWSKI, Henryk (1988), «Toward a Theatre of Objects», dans Penny Francis (dir.), *Aspects of Puppet Theatre*, Londres, Puppet Centre Trust, p. 37-44.

KNOWLES, Ric (2006), «Documemory, Autobiology, and the Utopian Performative in Canadian Autobiographical Solo Performance», dans Sherrill Grace et Jerry Wasserman (dir.), *Theatre and AutoBiography: Writing and Performing Lives in Theory and Practice*, Vancouver, Talonbooks, p. 49-71.

LATSHAW, George (1978), *Puppetry: The Ultimate Disguise*, New York, Richards Rosen Press.

LEJEUNE, Philippe (1989), «The Autobiographical Pact», dans *On Autobiography*, trad. Katherine Leavy, éd. Paul John Eakin, Minneapolis, Minnesota University Press, p. 3-30.

SPEAIGHT, George (1990 [1955]), *The History of the English Puppet Theatre*, 2^e édition, Carbondale, Southern Illinois Press.

Le projet Andersen de Robert Lepage : (trans-)figurations du soliste démiurgique ou le nouveau théâtre du merveilleux

GILBERT DAVID
Université de Montréal

MARIA STASINOPOULOU
Chercheuse autonome,
Athènes

Réaliser un solo constitue un défi de taille, même pour un artiste de la trempe de Robert Lepage, et ce d'autant plus lorsque ce solo déploie un univers multiple, peuplé de créatures fantastiques et de personnages contrastés¹. Pour *Le projet Andersen*², Lepage s'est inspiré librement de deux contes de Hans Christian Andersen, mais il y a aussi incorporé des éléments biographiques concernant Andersen lui-même sur fond de divers lieux parisiens de 1867 et de nos jours : il a ainsi créé un conte théâtral qui relate, notamment, le séjour parisien du Québécois Frédéric Lapointe, invité au Palais Garnier afin d'écrire le livret d'un théâtre musical pour enfants à partir d'un conte d'Andersen. Lepage assume l'interprétation de tous les personnages du spectacle : Andersen, Frédéric Lapointe, Arnaud (le directeur artistique du Palais Garnier), Rachid (un jeune Maghrébin) et une dryade libérée de son arbre.

1 Robert Lepage n'en était pas à son premier spectacle solo avec *Le projet Andersen*, loin s'en faut; mentionnons, par ordre chronologique, *Vinci* (1986), *Les aiguilles et l'opium* (1991), *Elseneur* (1995) et *La face cachée de la lune* (2000).

2 *Le projet Andersen* est né à l'initiative de la Fondation H. C. Andersen afin de souligner le bicentenaire de la naissance de l'écrivain danois; le spectacle a été créé le 24 février 2005 au Théâtre du Trident à Québec et a été présenté par la suite au cours d'une tournée mondiale. Soulignons ici que Lepage, avec ce spectacle solo, a obtenu, en 2005, le grand prix Hans-Christian-Andersen d'Odense, ville natale de l'écrivain (Lepage, 2007 : 8).

L'analyse du présent article s'appuiera sur deux captations du spectacle (Ex Machina, 2005; Ex Machina, 2006)³ ainsi que sur la version publiée en 2007⁴; nous tenterons de montrer de quelle façon Lepage a inventé un monde dont la partition verbale est en symbiose avec des «images multidimensionnelles qui, en suscitant des correspondances et des associations visuelles illimitées, donne[nt] la “parole” au regard du spectateur» (Hébert et Perelli-Contos, 2001 : 11). Dans un premier temps, nous nous intéresserons à la structure du spectacle et à la fable, de sa genèse à sa stabilisation entre 2005 et 2006. Dans cette optique, nous allons d'abord examiner comment *Le projet Andersen* construit un univers rempli de transferts et d'antithèses entre ombre et lumière, artifice et authenticité, amour et désamour. Dans un second temps, nous analyserons comment la conception de l'espace scénique a été fortement marquée par l'utilisation et les manipulations d'une conque en tirant parti de toutes les possibilités cinétiques de la scénographie. Nous étudierons, en particulier, les interactions entre les éléments visuels, musicaux et verbaux du



Le projet Andersen (versions 2005 et 2006). Le marronnier où vit la dryade, premier épisode du conte éponyme. Photographie d'Érik Labbé.

La dryade regardait du côté où,

- 3 Nous profitons de l'occasion pour remercier madame Micheline Beaulieu pour son assistance et ses précisions sur la dimension audiovisuelle du spectacle.
- 4 Le texte a été édité par Félix Dagenais, Marie Gignac et Ève-Alexandra St-Laurent (Lepage, 2007 : 12). Notons toutefois que le texte de cette publication est écrit dans un français plus châtié que celui des épisodes qui donnent la parole à Frédéric Lapointe, qui s'exprime parfois en français québécois de niveau familier; en outre, l'ordre de succession des tableaux n'est pas le même pour les séquences 13 à 17 dans le spectacle de 2006 et dans la publication de 2007. Nous retiendrons ici la succession que présente le spectacle de 2006.

spectacle, entre le corps de l'acteur et les lieux concrets ou projetés sur écran, toutes interactions qui favorisent des recoupements spatiaux et temporels entre les personnages. Par son approche interartistique, Lepage, pourtant seul en scène, est ainsi en mesure d'aborder la problématique complexe des comportements humains contradictoires à même un jeu de résonances croisées, susceptibles d'aiguiser la perception, voire l'intellection des défis que comporte la quête conjointe de la beauté, de la liberté et de l'amour, thèmes au cœur du spectacle.

GENÈSE ET STABILISATION DE LA FABLE

Dans la version du spectacle qui date de 2006, *Le projet Andersen* comprend vingt-sept séquences ou tableaux, y compris un prologue et un épilogue, presque tous identifiés par un nom de lieu qui s'inscrit sur le cadre de scène inférieur dès l'amorce d'une scène. L'argument de la fable a pour pivot le voyage de Frédéric Lapointe, parti de Montréal pour remplir un contrat auprès de l'Opéra national de France, lequel contrat a pour objectif de tirer d'un conte d'Andersen la matière d'un livret; «La dryade⁵» (Andersen, 2005a), le conte choisi par l'institution parisienne, fait l'objet de cinq tableaux distribués par intervalle (aux séquences 4, 6, 12, 19 et 23), dessinant la trajectoire de la jeune nymphe sylvestre, de sa vie en milieu bucolique jusqu'à sa mort à Paris. Dès son arrivée dans la capitale française, Frédéric fait la rencontre de Rachid (séquence 2^e), jeune homme d'origine maghrébine qui est préposé à l'entretien des cabines d'un commerce de *peep-show*, situé au rez-de-chaussée de l'immeuble au dernier étage duquel il doit loger à la suite d'un échange d'appartements avec son ami Didier Ravot, parti de son côté pour Montréal; de plus, ce dernier lui a laissé la garde de Fanny, sa chienne dysfonctionnelle (séquences 7, 15, 18 et 25).

Sur le plan personnel, après seize ans de vie commune, Frédéric vient de se séparer de Marie qui l'a laissé pour affirmer son indépendance financière, mais aussi parce qu'il a toujours refusé d'avoir des enfants (séquences 5 et 26). Sur le plan professionnel, Frédéric est périodiquement en contact avec Arnaud de la Guimbretière (séquences 3, 8 et 25), le responsable français de la

5 La jeune dryade vit heureuse à la campagne dans l'arbre qui l'abrite. Pourtant, elle veut découvrir et parcourir Paris qui, à ses yeux, est la Ville Lumière où logent toutes les beautés du vaste monde. Son désir ardent de devenir un être humain pourra s'accomplir, à condition que sa vie soit de courte durée : une seule nuit. La dryade accepte le pacte, visite Paris intensément et meurt à l'aube. Pour écrire le cadre du récit, Andersen s'est inspiré de l'Exposition universelle de Paris en 1867 que lui-même a visitée, alors qu'il était âgé de 62 ans. Quant à l'idée de la dryade, elle lui est venue lorsque, de son hôtel situé dans la capitale française, il a vu un marronnier être planté. Dans la mythologie grecque, les dryades étaient des déesses mineures liées aux arbres et elles étaient considérées comme des créatures très timides. Si on ose un rapprochement, on pourrait dire que c'est la timidité des dryades qui a inspiré Andersen et qu'à son tour, Lepage a été touché par la timidité de la dryade ainsi que par l'inconfort existentiel du conteur danois dans son propre pays en raison de son caractère étrange et de sa vie secrète – dont son onanisme invétéré, tel qu'attesté dans son journal, n'est pas le moindre élément.

6 Rachid est présent (invisible dans la séquence 8; visible à la fin de la séquence 14) dans deux autres tableaux où intervient Arnaud; il se manifeste aussi dans trois autres tableaux en tant que graffiteur : à la fin du prologue ainsi qu'aux séquences 21 et 24.

coproduction lyrique financée par diverses institutions d'Europe ainsi que par l'Opéra de Montréal; dans le sillage de ces relations hautement diplomatiques, Arnaud va confier à Frédéric le soin de convaincre les partenaires anglais de la pertinence du choix de «La dryade» en allant les rencontrer à sa place à Copenhague (séquence 9) – ce qu'il fait tant bien que mal, en profitant de l'occasion pour faire un saut au Musée Andersen (séquence 10). Trois autres séquences impliquent Frédéric : celles du prologue et de l'épilogue lorsqu'il s'adresse directement au public de la salle du Palais Garnier et celle où il téléphone à Rachid pour qu'il s'occupe de Fanny parce qu'il a dû troquer un vol depuis Copenhague pour un voyage en train, retardant ainsi son retour à Paris (séquence 11).



Le projet Andersen (versions 2005 et 2006). Avec Robert Lepage. Frédéric Lapointe promène la chienne Fanny. L'animal reste invisible et sa présence est suggérée par les secousses données à la laisse par un technicien en coulisses. Photographie d'Érik Labbé.

À cette intrigue centrale s'ajoutent les péripéties entourant les manigances d'Arnaud pour éjecter Frédéric, qu'il surnomme «l'albinos», de la coproduction (séquence 14) ou celles touchant sa vie privée : comme Frédéric, il est séparé de sa femme, Brigitte, avec laquelle il a eu une fille prénommée Yseult (à qui il lira «L'ombre» [Andersen, 2005b] à la séquence 16); il est, par ailleurs, aux prises avec un problème d'addiction à la pornographie sadomasochiste (séquences 8, 14, 20 et 22). Le schéma suivant permet de visualiser la constellation qui a pour noyau Frédéric :

Schéma des personnages présents / absents dans *Le projet Andersen* (2006)

Andersen

«des Anglais» à Copenhague		la dryade* (devenue femme)
Arnaud	Frédéric	« Rachid »
« <u>Nigel</u> , producteur anglais»		
« <u>Yseult</u> , 8 ans» / l' <u>ombre</u> *		la chienne Fanny [Didier, son propriétaire]
		«Marie»
[« <u>Brigitte</u> », ex-conjointe d'Arnaud et mère d'Yseult]		
		«psychothérapeute canine»

Les noms entre guillemets désignent des interlocuteurs muets, car on n'entend que les propos de Frédéric ou d'Arnaud adressés à quelqu'un qui est présent mais invisible ou à quelqu'un au téléphone. Les noms en gras indiquent les personnages joués par Lepage. Les noms entre crochets pointent des liens d'appartenance. L'astérisque réfère aux deux personnages tirés des contes d'Andersen. Les noms soulignés renvoient aux échanges qui ont lieu à l'insu de Frédéric.

Il est éclairant, à ce stade-ci, de comparer la version 2006 du spectacle à celle de 2005 afin d'y repérer les principaux changements concernant la fable⁷. La première modification d'importance concerne l'épilogue : dans la version de 2005, c'est Arnaud qui meurt dans l'incendie du *peep-show*, tandis que, dans la version de 2006, la victime en est Frédéric. En fait, dans ce tableau de clôture, ces deux personnages sont substitués sans pour autant que le déroulement du spectacle en soit vraiment modifié; au contraire, le sens de la fable s'en trouve changé. Bien qu'Arnaud et Frédéric partagent une situation affective similaire – la compagne de Frédéric l'a abandonné pour son meilleur ami comme l'a fait la femme d'Arnaud –, on peut penser que la mort de Frédéric est plus tragique : il périt de la manière même qu'Andersen avait pu naguère craindre au point de toujours emporter dans ses bagages, lors de ses nombreux voyages, une longue corde lui permettant de s'échapper d'un incendie à l'hôtel. La mort de Frédéric a une autre conséquence : d'où parle Frédéric dans le prologue et l'épilogue puisqu'il ne peut guère témoigner en chair et en os d'une fable théâtrale dans laquelle il a trouvé la mort? La seule solution

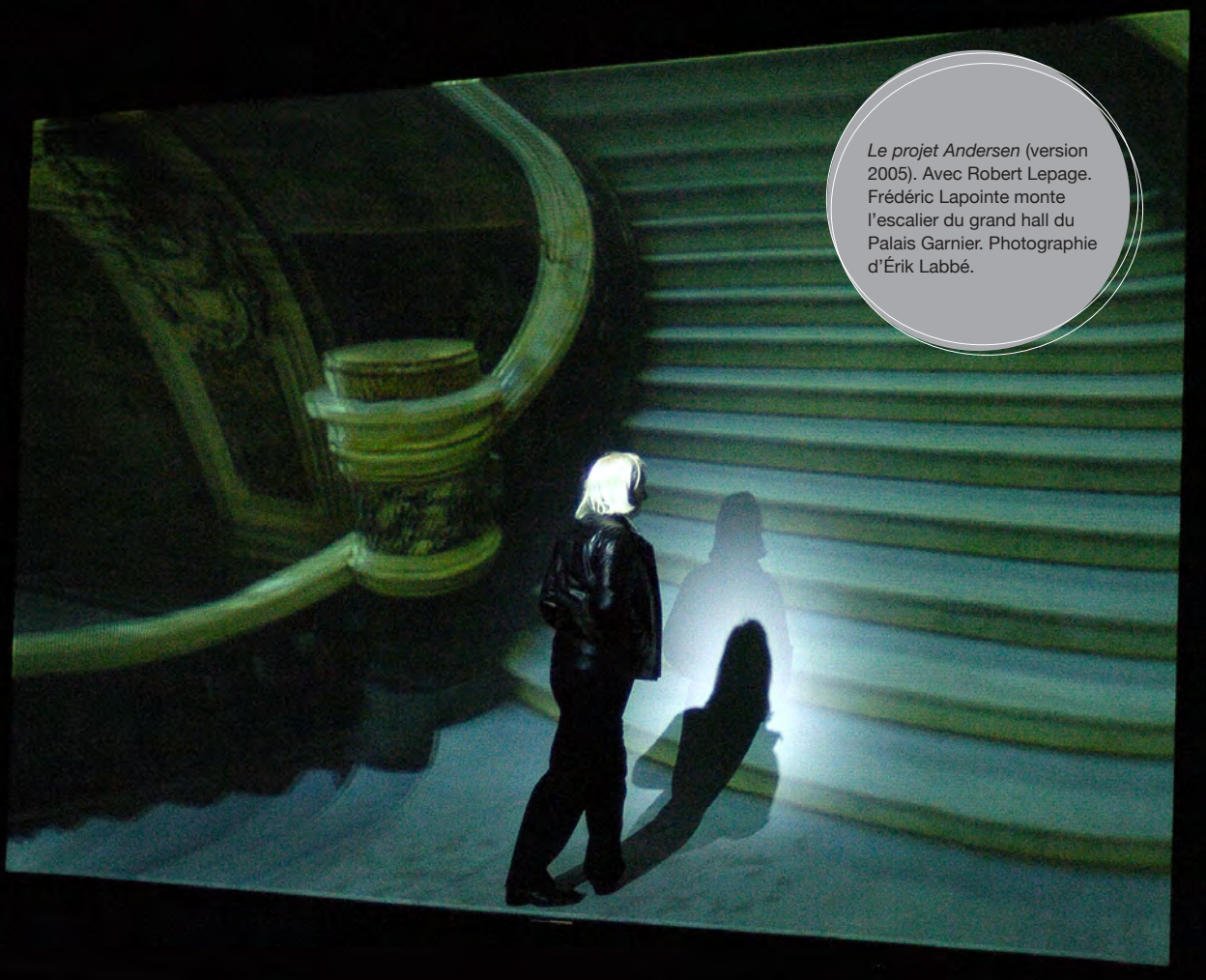
⁷ Bien que le spectacle représenté en 2006 soit d'une durée légèrement moindre que celui de 2005, il donne toutes les informations nécessaires à la compréhension d'un univers hétérogène – car il est en transformation continue – à partir de différentes figures associées à plusieurs personnages interdépendants. Nous retrouvons ainsi la trace du *work in progress* si caractéristique de la démarche créatrice de Robert Lepage, comme en font foi certaines permutations de personnages entre les deux versions.

interprétative possible consiste à considérer son rôle devenu extradiégétique comme un *fantôme de l'opéra*, ce que renforce l'image spectrale du gros plan de son visage qui s'imprime sur une vue de la salle du Palais Garnier où il harangue le public. De la sorte, Lepage fait d'une pierre deux coups : il évite de sanctionner Arnaud pour ses penchants par un feu infernal aux connotations forcément moralisatrices et fait plutôt mourir son *alter ego* (comme lui, auteur pour le théâtre), dont le seul crime, s'il en est un, aurait été d'avoir eu « de trop grands désirs ou de trop grandes ambitions » (Lepage, 2007 : 91), mais qui périt tout bêtement parce qu'il s'est trouvé, comme le veut le cliché, au mauvais endroit au mauvais moment (séquence 27). Il n'empêche que cette interprétation ne permet pas de comprendre comment Frédéric, en tant que sujet principal de la fable, a pu savoir ce que faisaient de leur côté Arnaud et Rachid. Nous y reviendrons dans la dernière partie de l'article.

Autre substitution significative : dans la version de 2006, c'est Arnaud qui prend la place de Frédéric dans le tableau qui représente le grand hall du Palais Garnier (séquence 20). On y voit un Arnaud nerveux qui est joint au téléphone par son ami thérapeute Vincent à qui il demande un rendez-vous dans les meilleurs délais, car il a rechuté en recommençant à fréquenter des *peep-shows*.

En ce qui concerne Andersen, sa présence en scène est quantitativement marginale, d'autant qu'on a supprimé de la version de 2006 le tableau de la version de 2005 intitulé « Rue du Temple, Paris 2 avril 1867 », séquence brève qui montrait l'écrivain danois à la recherche d'une partenaire dans un quartier de prostituées. Dans la version de 2006, Andersen n'est finalement incarné que dans le dixième tableau, situé dans le musée qui porte son nom : on voit d'abord des valises et des objets lui ayant appartenu, que commente une voix féminine au fort accent danois, puis l'action le fait valser avec un mannequin de couturière qui représente ses amours impossibles avec la cantatrice Jenny Lind – qu'un deuxième commentaire de la même voix off avait présentée auparavant. Ce changement met l'accent sur la solitude d'Andersen qui n'a jamais vécu une relation amoureuse partagée et qui a dû se rabattre sur la fiction... et sur le plaisir solitaire pour combler ce manque, comme Frédéric avait tenté de l'expliquer maladroitement à ses interlocuteurs anglais au tableau précédent : « Oui, je sais, *he never had sex in his life, but he had a lot of sex* dans sa tête, *because he did a lot of...* plaisir solitaire [...]. Non, j'invente pas ça... *in the journal* personnel, il y a des traces partout » (Lepage, 2007 : 39).

Un autre tableau de la version de 2005 dessine un rapport direct avec Andersen : on entend alors la lecture de « La Dryade » en danois avec des sous-titres français; le rythme et le timbre de cette voix off donnent l'impression qu'on accède à un autre monde par l'entremise d'une entité qui parle depuis une époque et un lieu indéterminés, sinon d'outre-tombe. Cette voix serait, suppose-t-on, celle d'Andersen lui-même, ce qui familiarise le spectateur avec la musicalité et l'étrangeté de l'écriture de l'écrivain danois. Helene Varopoulou considère à cet égard que la mise en valeur du



Le projet Andersen (version 2005). Avec Robert Lepage. Frédéric Lapointe monte l'escalier du grand hall du Palais Garnier. Photographie d'Érik Labbé.

rythme et de la tonalité des langues étrangères dans le théâtre postdramatique contribue à une perception fragmentée du spectacle : « Ce qui tout d'abord apparaît comme une provocation ou une rupture : l'irruption de consonances parlées incompréhensibles et étrangères gagne au-delà du niveau immédiat de la sémantique linguistique une qualité propre comme richesse musicale et découverte de combinaisons sonores inconnues » (Varopoulou, citée dans Lehmann, 2002 : 144). En fait, entendre une voix supposée être celle d'Andersen crée une fantasmagorie sonore qui fait émerger dans la matérialité du monde l'immatérialité du surnaturel. De cette façon, le regard et l'ouïe du spectateur sont solidairement sollicités afin que celui-ci puisse assimiler un ensemble de stimuli hétérogènes aux nettes implications interculturelles.

En fait, Andersen fournit à Lepage les figures d'un imaginaire qui sous-tend toute la fable, à commencer par la dryade dont le destin exemplifie la quête d'une libération d'un état de nature



Le projet Andersen (versions 2005 et 2006). Avec Robert Lepage. Hans Christian Andersen s'apprête à valser avec un mannequin de couturière qui représente la cantatrice Jenny Lind dont il s'était épris. Photographie d'Érik Labbé.

pour accéder, ne serait-ce qu'une nuit et au prix de la mort, à la liberté, à l'émerveillement et à la plénitude, pour ne pas dire à la jouissance absolue. On comprend sans peine en quoi ce conte valorise implicitement la nécessaire curiosité de tout artiste digne de ce nom. À cette vision illuminatrice qui trouve sa source dans les merveilles exposées lors de l'Exposition universelle de 1867 à Paris, le créateur québécois oppose « L'ombre⁸ », un autre conte d'Andersen qu'il intègre à son spectacle en 2006, plus précisément dans le tableau 16. Lepage, dans les deux contes, s'emploie à mettre au jour les forces contraires qui habitent l'âme humaine en évitant de verser

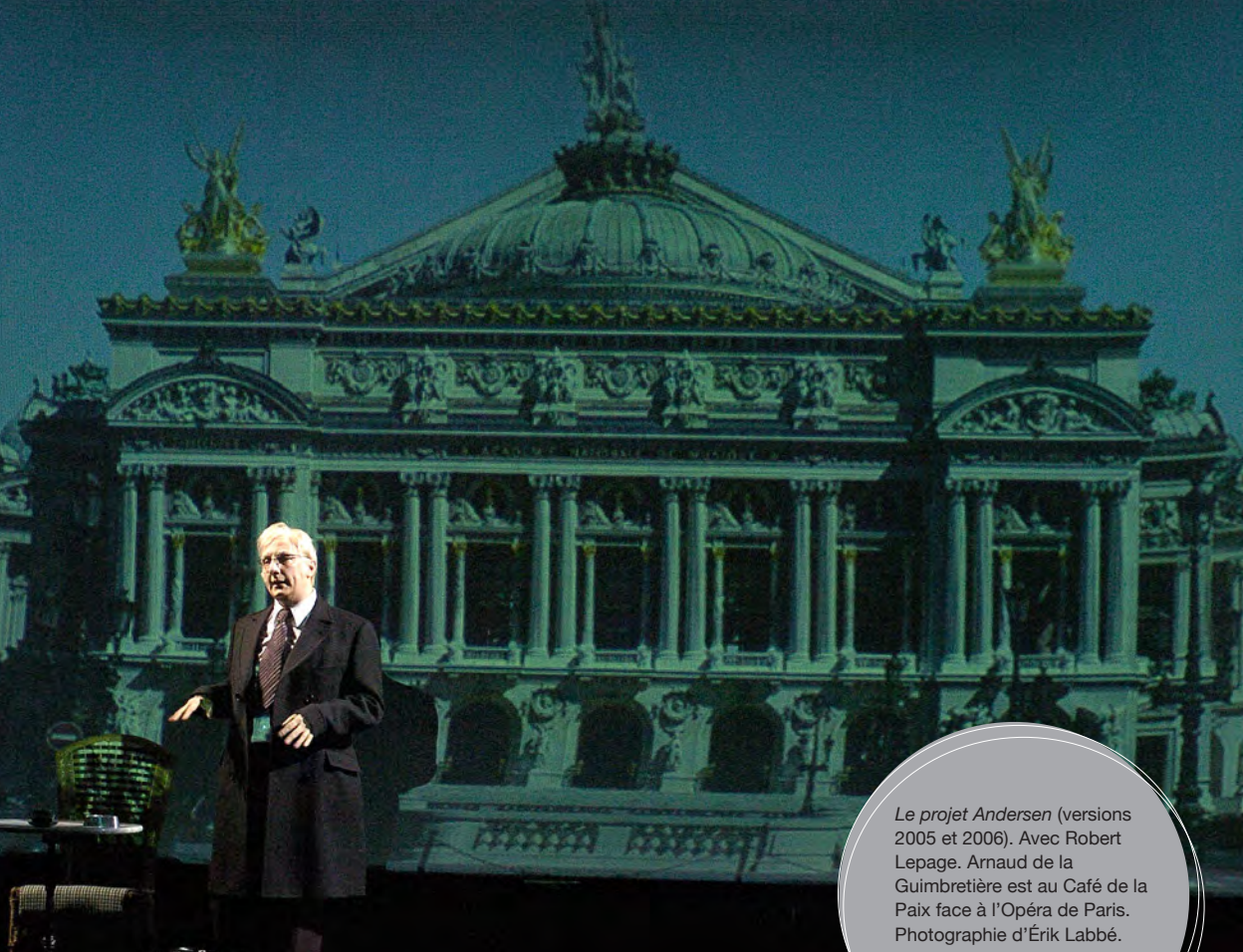
- 8 C'est l'histoire d'un savant qui s'en va découvrir le monde et qui fait le souhait que son ombre puisse se détacher de lui pour aller voir à sa place ce qui se passe derrière les portes closes. L'ombre exauce le souhait, mais elle ne revient près du savant que dix ans après le retour de voyage de celui-ci, alors qu'il est fatigué, comme usé par la vie, tandis qu'elle est en pleine forme, riche et ambitieuse. L'ombre rencontre ensuite une princesse qui en tombe amoureuse. Or la princesse pose à l'ombre des questions auxquelles celle-ci ne peut répondre. L'ombre lui présente alors le savant comme étant à l'origine d'elle-même et encourage la princesse à lui poser ses questions. La sagesse du savant impressionne la princesse qui décide de se marier avec l'ombre, car elle pense que l'ombre d'un homme aussi savant l'aidera à gouverner avec justice et intelligence. Ainsi, l'ombre se marie avec la princesse et propose un marché au savant : qu'il devienne l'ombre de son ombre. Le savant refuse, car il juge que cela constituerait une tricherie envers la princesse et son peuple, puis il en vient à menacer l'ombre de dénoncer son petit jeu, mais celle-ci réagit brutalement en exécutant le savant.

dans le manichéisme. Ainsi, dans la version de 2006, afin de focaliser davantage l'attention du spectateur sur cette opposition entre les côtés clair et obscur de l'existence, il confie à Arnaud la lecture de « L'ombre » à sa fille Yseult, qui le lui réclame avant de s'endormir; sa lecture faite, et à la demande de celle-ci, Arnaud en dégage la morale suivante : « J'imagine qu'Andersen tente de nous dire qu'il y a, en chacun de nous, une part d'ombre [qui], si nous la laissons nous dominer, finit par nous détruire » (Lepage, 2007 : 69). Pour le public qui connaît déjà l'obsession d'Arnaud pour la pornographie, cette scène le dévoile dans toute sa bienveillance paternelle et l'amène même à faire l'aveu indirect de sa propre part d'ombre – ce qui ne peut que nous le rendre plus sympathique à travers sa vulnérabilité.

Par ailleurs, il faut noter qu'Arnaud n'est pas particulièrement avenant dans ses rapports avec Frédéric. Dès leur première rencontre (séquence 3), Arnaud péroré jusqu'à plus soif devant un Frédéric qui ne parvient pas à placer un mot : la scène caricature à l'envi ce type d'homme d'appareil dans le monde culturel parisien, infatué de sa personne et qui se comporte en beau parleur arrogant. Toutefois, il faut noter un changement concernant ces deux protagonistes entre les deux versions du tableau « Café de la Paix⁹ ». En 2005, on assiste à une vive discussion entre Frédéric et Arnaud. Tout d'abord, Frédéric exprime franchement son amertume à propos du rejet de son livret par Arnaud, qui ne l'a même pas lu; il l'accuse ensuite d'être un « gestionnaire », un « commerçant » de l'art qui ne s'intéresse qu'à l'argent et qui sous-estime la culture; il lui demande enfin s'il croit en lui. Arnaud, sans détour, lui répond négativement et traite Frédéric de « paysan » et d'artiste « sans envergure ». Puis, il s'interroge à savoir pourquoi Frédéric est venu à Paris alors qu'au Québec, celui-ci jouit d'une certaine notoriété. Il lui sert aussitôt sa réponse à l'effet que Frédéric serait venu en Europe pour se ressourcer et pour se faire reconnaître, même si Arnaud concède que Paris n'est plus la capitale mondiale de la culture telle qu'elle l'a été au XIX^e siècle. Finalement, Arnaud rend son livret à Frédéric avec une dernière pointe d'ironie avant de quitter les lieux sans demander son reste.

Par comparaison, la version de 2006 propose une approche plus nuancée de cette ultime rencontre entre les deux hommes, bien qu'on ne voie pas Arnaud durant la scène. La séquence 25 débute sur l'image d'un grand panier dans lequel se trouvent les chiots de Fanny qu'Arnaud

9 Plusieurs scènes de la version de 2005, situées à cet endroit dans la fable, ont été supprimées dans la version de 2006; en voici le résumé : sous-titrée « 96, rue Saint-Denis », la scène présente d'abord Frédéric qui entre dans sa chambre un livre à la main et qui fait la lecture de la mort de la dryade. On sonne à sa porte et on lui remet une mallette et un message qu'il lit, puis il reprend sa lecture. Mais, cédant à la curiosité, il ouvre la mallette de laquelle émerge une lumière éblouissante qui agrandit son ombre. Frédéric inspecte le contenu de la mallette et y découvre un fouet parmi d'autres accessoires érotiques ainsi que l'enveloppe non décachetée qui contenait son texte destiné à Arnaud. Le noir se fait et on se retrouve au Café de la Paix : Frédéric adresse des reproches à Arnaud. Soudain le décor change : la scène de l'Opéra Garnier est éclairée par d'intenses feux de la rampe pendant qu'on entend un orchestre s'accorder. Noir, puis retour au Café de la Paix où, cette fois, c'est au tour d'Arnaud d'entamer un faux dialogue avec Frédéric.



Le projet Andersen (versions 2005 et 2006). Avec Robert Lepage. Arnaud de la Guimbretièrre est au Café de la Paix face à l'Opéra de Paris. Photographie d'Érik Labbé.

avait trouvée errante dans le bois de Boulogne lors de ses déambulations nocturnes au tableau précédent. Le retour de la chienne contribue à rapprocher positivement les deux hommes car, à la toute fin de la scène, Frédéric remercie sincèrement Arnaud avant de partir avec Fanny et ses petits. Plus important sans doute, Frédéric va s'adresser à Arnaud d'égal à égal : il affiche ici une solide confiance en lui-même, car non seulement il a découvert, dans la mallette oubliée par Arnaud au *peep-show*, que ce dernier n'avait même pas daigné lire son livret, l'enveloppe qui le contenait n'ayant pas été décachetée, mais il a vu clair dans le jeu du fonctionnaire culturel qui a préféré s'acoquiner avec des Américains de Broadway pour mener « son » projet Andersen à terme. Avec une lucidité acquise à la dure, Frédéric laisse tomber les remarques suivantes : « De toute façon, tout ça, c'est ma faute, parce que c'est moi qui suis venu à Paris pour les mauvaises raisons. Je suis venu ici pour me faire valider... Parce que c'est ça qu'on fait, nous, les Québécois. Quand on veut être pris au sérieux, on vient se faire valider en France¹⁰ » (Lepage, 2007 : 87).

10 Frédéric achève sa déclaration en affirmant que Paris n'a plus le pouvoir de consécration de naguère. Ainsi

Un autre personnage a gagné en importance par rapport à la version de 2005 : Rachid. Ce dernier qui est, comme on sait, chargé de nettoyer les cabines du *peep-show* où il rencontre Frédéric et Arnaud se manifeste autrement dès la fin du prologue, quoique de façon anonyme, en revêtant un manteau à capuchon, pendant que se fait entendre une chanson rap au ton abrasif : il dessine alors le portrait d'Andersen auquel il superpose en rouge, à l'aide d'une bombe aérosol, des cornes, un cœur et un phallus proéminent, en signant le tout d'un R majuscule – on le verra intervenir avec pareille signature à diverses occasions durant le spectacle, mais plus significativement au tableau 21 lorsqu'il graffite sous le nom de la station de métro Invalides les mots « mais pas sans valeur ». Par ses actes clandestins, Rachid proteste à l'évidence contre la marginalisation de toute une communauté d'origine maghrébine à Paris, forcée le plus souvent d'accepter de petits boulots peu valorisants et mal payés ou, pire encore, d'être réduite au chômage. Ce personnage sert de façon accrue, dans la version de 2006, de contrepoids symbolique par rapport à la culture élitaire et consacrée qu'Arnaud représente, ce qui préfigure le rejet de la supériorité symbolique du théâtre lyrique européen par Frédéric lors du dénouement. Soulignons que l'épilogue ne se clôt pas par un chant d'opéra, mais par la reprise du même rap associé à Rachid lors du prologue.

Au terme de cette revue des principaux changements qu'a apportés Lepage entre 2005 et 2006, nous pouvons constater que l'action du *Projet Andersen* est constituée par l'entrelacement de quatre quêtes, trois d'entre elles assumées par des personnages que l'on suit dans leur vécu contemporain – Frédéric, Arnaud et Rachid – et une quatrième qui touche la dryade à laquelle on ne peut qu'associer Andersen, son créateur. Par le recours à des situations variées qui se succèdent selon un ordre qui semble aléatoire et, par conséquent, imprévisible, Lepage entretient un véritable suspense qui tient le spectateur en haleine. La pluralité des destins ainsi convoqués admet bien des comparaisons et des recoupements, susceptibles d'enrichir l'expérience fictionnelle du public. Tenant davantage du scénario de film ou encore d'un *storyboard* qui arrime des images à des situations parlées ou non, le spectacle établit, par la juxtaposition de moments clés, un contrat paradigmatique fortement ludique qui puise dans le conte comme genre une grande partie de sa fraîcheur et de sa magie, et ce même si plusieurs scènes sont à première vue triviales ou anecdotiques; c'est en fin de compte la superposition continue des situations qui construit la fable globale. Comme toujours chez Lepage, le niveau terre à terre n'est qu'une première strate à partir de laquelle fabriquer de l'étonnement et faire surgir une dimension réflexive – souvent comique –, voire une impression qui touche parfois au sublime. Nous nous tournerons maintenant vers les moyens proprement scéniques qui, justement, exploitent les potentialités sensorielles et symboliques de la fable.

peut-on se demander ce qui alimente cette espèce de ressentiment ou d'amour-haine face à la métropole française, eu égard à la persistance de nombreux créateurs québécois (y compris Robert Lepage) à vouloir être joués (reconnus) en France (pas nécessairement à Paris). Il y aurait là matière à un examen plus approfondi, ce qui excède les limites du présent article.

Face à une mise en intrigue aux multiples rebondissements, le spectateur est à même de tirer un certain nombre d'interprétations. Par exemple, la posture artistique de Frédéric, qui est un musicien rock, consiste à trouver un juste milieu entre la culture haute (ou classique) et la musique de la marge comme le rap. Or cette tentative de conciliation est un échec, comme si les deux extrêmes ne savaient jamais reconnaître une légitimité au pôle contraire. En même temps, Frédéric s'est illusionné sur le sens à donner à son séjour parisien : il a voulu se faire valider par l'institution française alors qu'il n'aime pas les enfants auxquels est destiné son théâtre musical, et reste de la sorte en porte-à-faux jusqu'à son acte de lucidité qui, par un hasard d'une cruelle ironie, ne l'empêchera pas de partir en fumée.

L'ESPACE SCÉNIQUE : INTERACTIONS AU SEIN DU DISPOSITIF

Au commencement, il y a toujours le lieu chez Lepage. Le théâtre se limite, la plupart du temps, à un décor unique sinon à un plateau nu, à l'exception des pièces baroques, du vaudeville ou de l'opéra. Il est en tout cas étonnant, s'agissant d'un solo comme *Le projet Andersen*, d'y inventorier plus de vingt lieux différents, dont certains récurrents, qui constituent autant de matrices d'un espace voué aux métamorphoses à vue, car tous les changements sont montrés et participent ainsi de cet esprit propre à la boîte illusionniste du théâtre à l'italienne ou d'un castelet. Tous ces lieux servent évidemment de cadres aux différentes nécessités de l'intrigue, qui fait défiler, de nos jours à Paris, le Palais Garnier (salle et grand hall), le Café de la Paix, un commerce de *peep-show*, des stations de métro, un bureau des PTT, des parcs urbains, une chambre d'enfant et, à Copenhague, une salle de réunion, le Musée Andersen, un voyage en train, sans oublier les lieux propres à la dryade, depuis sa campagne natale jusqu'à sa venue à Paris et sa visite de l'Exposition universelle de 1867¹¹.

Une telle abondance de lieux nécessite un ensemble de techniques – et de techniciens en coulisses – pour assurer un rythme fluide qui permette de passer sans ennui d'un tableau à un autre. Toutefois, contrairement à ce que l'on affirme souvent quant à l'importance des nouvelles technologies dans un spectacle lepagien, la démarche du *Projet Andersen* est *organiquement artisanale*. Elle met fortement à contribution des praticables qui transitent sur des rails, des marionnettes, des costumes et des perruques, des mannequins et des accessoires, tous éléments d'une théâtralité basique, lesquels sont parfaitement intégrés aux projections fixes ou animées qui en garantissent ici l'aura. Il est vrai, en revanche, que cette production a impliqué la mise au point d'un support ingénieux, nommé conque¹²,

11 Il existe quelques exceptions à l'identification scripturale d'un tableau par un nom de lieu, mais on n'a aucune peine à identifier à chaque fois un lieu singulier, comme la chambre d'Yseult à la séquence 16, pourtant intitulée « L'ombre ».

12 Robert Lepage décrit la mise au point de la conque de la façon suivante : « ça nous intéressait moins, moi et l'équipe, de travailler avec des projections frontales sur une surface plate. Alors dans les tout premiers jours – c'était complètement par hasard –, on était dans la salle 2 de la Caserne Dalhousie à Québec où on développe nos spectacles [...], ça veut dire que la salle, à l'époque du moins, était dotée d'une conque [...],

qui s'intègre parfaitement à la scénographie et qui magnifie, par les images qu'on y projette, plusieurs lieux du spectacle.

Chantal Hébert, qui a suivi de près l'élaboration de ce spectacle en 2004-2005, précise que

[l]e texte spectaculaire s'appuie sur des matériaux autres que textuels : idées, images, objets, corps en jeu, improvisations. À la fois support de l'écriture scénique et matériau initial, le lieu, bien que pouvant convoquer la technique ou la technologie comme un des éléments de construction ou de composition du spectacle (par exemple, la conque dans *Le projet Andersen*), place l'acteur-créateur-metteur en scène au centre du dispositif. Celui-ci est néanmoins, il est important de le rappeler, en interaction constante avec les autres collaborateurs de l'équipe associés dans un projet artistique commun¹³ (Hébert, 2009 : 32).

Lepage compose ainsi un univers où la mobilité, la superposition et la complémentarité des éléments du dispositif favorisent un rapport dialectique entre le réel et l'imaginaire, le visible et l'invisible, le présent et le passé, le tout dans une approche où le cadrage est fondamental.

Ludovic Fouquet, pour sa part, avance à cet égard la remarque suivante :

L'analogie est forte entre la définition du cadrage et la conception de la scène comme espace à architecturer, à travers des éléments en volume qui sont autant de cadres. Le cadre condense de nombreuses références au castelet, à la boîte, au cadre de scène et à l'écran (Fouquet, 2005 : 145).

En cela réside l'un des secrets de la fascination qu'exercent les créations de Lepage auprès d'un vaste public, au Québec et un peu partout dans le monde. Le créateur s'y exprime d'abord en tant que conteur, mais il ne dédaigne ni les tours de prestidigitateur ni les jeux improvisés d'un acteur polyvalent et volontiers transformiste. Insistons : Lepage prend toujours un soin jaloux à maintenir une relation au public à l'échelle humaine. Le théâtre reste premier en tant qu'art en temps réel, propice à toutes les illusions.

Lepage y parvient, entre autres, par la médiation de citations visuelles qui sont autant de signes de la réalité immédiate (le quai d'une station de métro, par exemple) ou du monde psychique d'un personnage (Frédéric caressant la projection d'une statue de femme couchée dans un parc), ou qui servent d'index tournés vers le passé (les gravures d'époque de l'Exposition universelle que

une conque concave ce qui fait qu'on ne voit jamais la ligne d'horizon [...], ce qui fait qu'on a une espèce d'impression d'infini. Alors nous, on s'est mis à projeter des images 2D sur cette conque 3D et, tout à coup, ça donnait l'impression, quand on marchait, qu'on était à l'intérieur des images. Ça me permettait, un peu à la manière de la *laterna magica*, d'entrer et de sortir d'une image projetée (Lepage, 2007; notre transcription du commentaire « L'écran [la conque] » de Robert Lepage tiré du DVD « La création du *Projet Andersen* » qui accompagne la publication).

13 Selon Chantal Hébert, la phase d'élaboration du *Projet Andersen* a impliqué une quinzaine de collaborateurs, voire plus, « ce qui constitue somme toute une équipe assez considérable pour un spectacle solo » (Hébert, 2009 : 23).



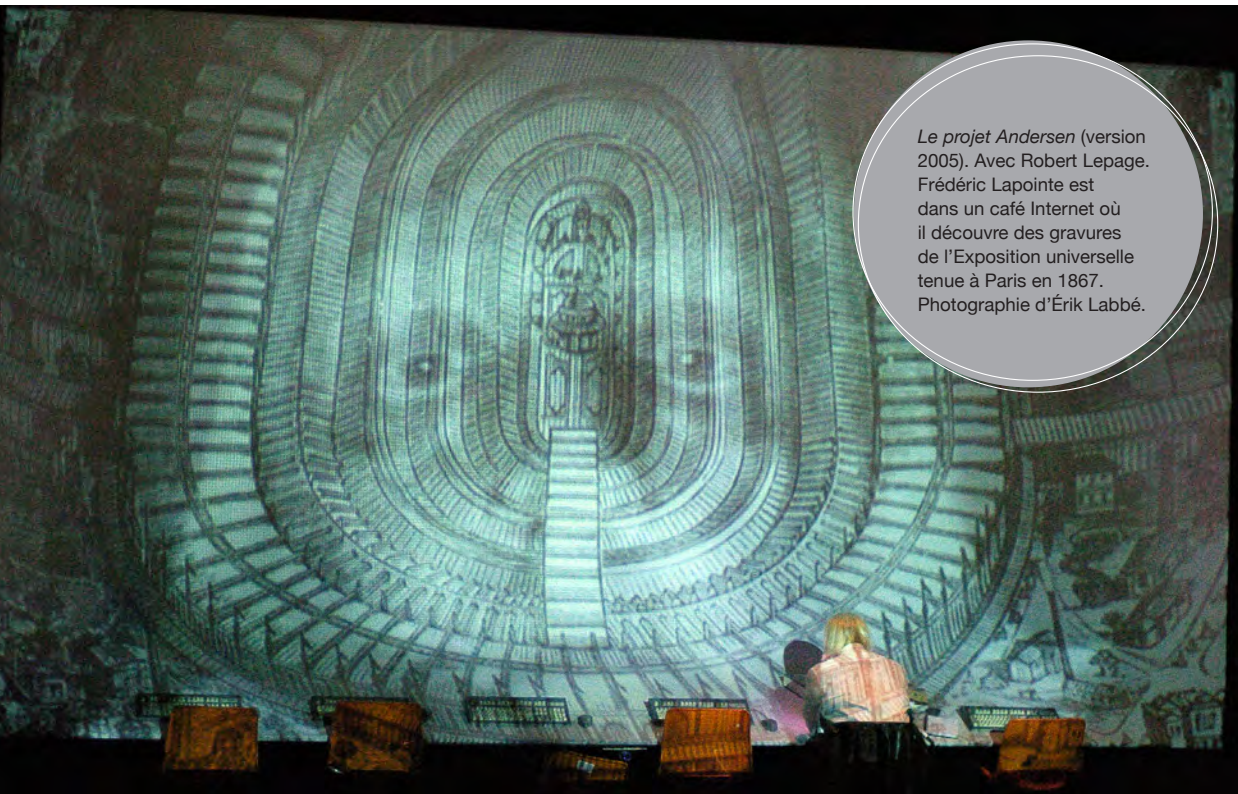
Le projet Andersen (versions 2005 et 2006). Avec Robert Lepage. Hans Christian Andersen est avec les valises et les autres accessoires de voyage qui sont conservés au musée qui porte son nom à Odense au Danemark. Photographie d'Érik Labbé.

visite la dryade en 1867). Selon Fouquet, l'image projetée n'est ainsi pas seulement de nature mimétique (au sens d'une reproduction du réel) :

Quel qu'en soit le format, la photographie chez Lepage ne cherche que très rarement à se faire oublier comme simulacre. Elle est fondamentalement la citation de formes croisées devant l'objectif, citation d'un pan de réel. Elle est citation qui se désigne comme citation, qui dénonce son statut énonciatif. Elle ne cherche pas à faire illusion. Lorsqu'il y a illusion, celle-ci est consciente. Lepage choisit de projeter des dessins, des peintures, des photos célèbres ou alors de travailler l'image décor dans un sens moins mimétique, jouant de la synecdoque, de l'agrandissement d'un détail (*ibid.* : 107).

Quelques exemples nous permettront maintenant d'examiner de plus près la stratégie audiovisuelle que déploie Lepage dans *Le projet Andersen*, car il ne lui suffit pas d'exhiber des images, il lui faut encore, si l'on peut dire, les faire « chanter » – pas forcément par le recours à la musique.

En effet, Lepage porte une attention constante à la sonorisation de l'espace : échos d'ébats sexuels de films pornographiques, bruits d'une rame de métro, pas d'un cheval sur le pavé, bourrasque de vent, aboiements, etc.; tous ces bruitages renforcent, certes, l'effet de réel, mais ils sollicitent aussi l'attention auditive du public et stimulent la fonction phatique de la représentation. Ce souci du détail sonore prend sa source dans le langage cinématographique,



Le projet Andersen (version 2005). Avec Robert Lepage. Frédéric Lapointe est dans un café Internet où il découvre des gravures de l'Exposition universelle tenue à Paris en 1867. Photographie d'Érik Labbé.

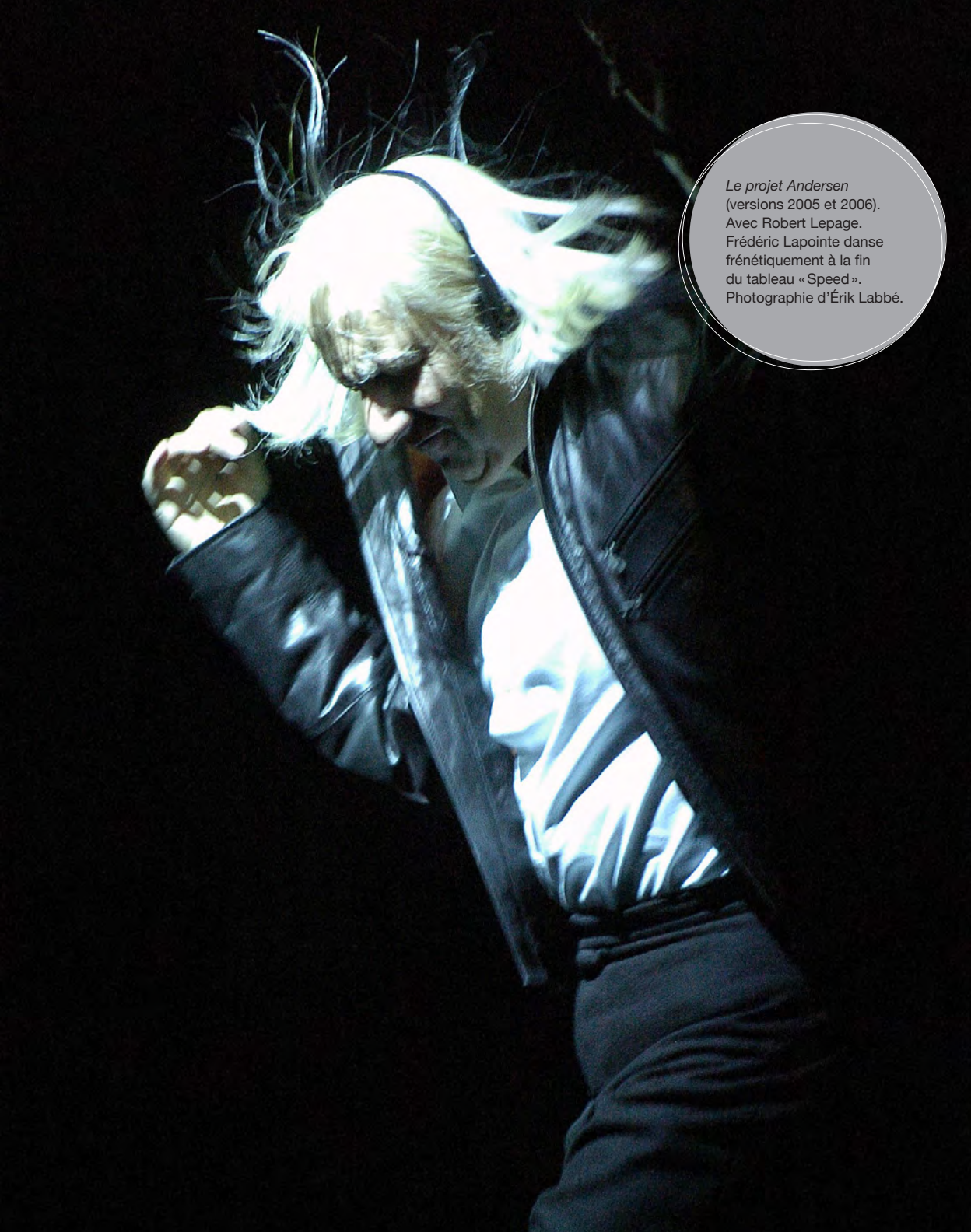
comme l'esthétique du montage qui structure la représentation en y intégrant, notamment, des fondus enchaînés¹⁴.

L'un des tableaux les plus saisissants, en termes de sonorisation (bruitage et musique), se produit au moment où Frédéric revient en train à Paris (séquence 11, intitulée « Speed »). Après avoir troqué la redingote d'Andersen pour son blouson de cuir, il « *grimpe dans l'écran [...]. Projection d'images en perspective d'un paysage qui défile, lentement d'abord puis de plus en plus vite* » (Lepage, 2007 : 43; souligné dans le texte). Il est alors assis sur les bagages d'Andersen et il est encadré par la vidéo d'un trajet en train qui est projetée sur la conque. Les valises et le voyage en train composent un espace où s'opère un transfert identitaire d'Andersen à Frédéric, de même que le passage d'hier à aujourd'hui, par le biais d'une espèce de machine à voyager dans le temps. Après avoir donné un coup de fil à Rachid, qui lui annonce avoir reçu la visite de *dealers* de drogue à la recherche de son ami Didier, Frédéric prend une pilule pendant que, derrière lui, le paysage défile de plus en plus vite jusqu'à ce qu'une musique techno retentisse à tue-tête et qu'il se mette à danser frénétiquement sous les éclairs d'un stroboscope. Le rapprochement entre la vitesse du train qui accélère et le *speed*, une drogue qui stimule le système nerveux de Frédéric et le pousse à se mettre en état de transe dansée, oblige le spectateur à tirer un constat sur le rythme effréné qu'impose la vie contemporaine et que tout un chacun cherche à exorciser – par des moyens artificiels, par la création... ou par les deux. Il est également possible de faire un lien avec la poursuite de sensations nouvelles qui anime la dryade au point de lui enlever la vie.

Dans *Le projet Andersen*, l'environnement sonore admet trois fonctions : il concilie le contraste entre l'expression publique et l'espace intime, il contribue à l'effet de démultiplication des personnages et il renforce la structure narrative. L'usage de micros favorise une atmosphère de familiarité entre Frédéric et les spectateurs, tout en donnant à entendre un échange privé. Par exemple, lorsque Frédéric visite l'Institut de psychologie canine de Paris, il s'adresse directement au spectateur en même temps qu'à la thérapeute, son interlocutrice immédiate.

Un extrait du faux dialogue qui s'ensuit permet de comprendre que Lepage-Frédéric parle pour ainsi dire par-dessus la tête de la thérapeute :

14 Un bon exemple de ce procédé se produit à la cinquième et dernière séquence consacrée à la dryade (séquence 23 de la version de 2006) : la scène est d'abord plongée dans l'obscurité, puis on voit apparaître l'image d'une blanche statue de femme nue couchée, pendant qu'un narrateur raconte la disparition de la nymphe; puis, le sous-titre « Jardin du musée d'Orsay » s'inscrit au bas du dispositif et l'on voit Frédéric, lampe de poche à la main, entrer et appeler Fanny en vain; à la vue de la statue, Frédéric s'en approche, la caresse et l'embrasse.



Le projet Andersen
(versions 2005 et 2006).
Avec Robert Lepage.
Frédéric Lapointe danse
frénétiquement à la fin
du tableau «Speed».
Photographie d'Érik Labbé.

Frédéric est assis dans un fauteuil placé dans l'écran, face au public, la laisse de Fanny dans les mains. [...]

Je dois vous avouer que j'ai jamais fait ça, moi, de la psycho canine... [...] Comment ça marche habituellement avec Didier? Vous posez des questions à la chienne pis c'est lui qui répond ou c'est dans l'autre sens? [...]

Non, non, elle est pas stressée du tout, du tout.

Moi, ça? Ah bon, pourquoi? Est-ce que j'ai l'air stressé ou...

Bah, peut-être un petit peu, oui... Mais c'est circonstanciel parce que, disons, je suis d'humeur assez égale, moi d'habitude.

[...]

Pis y a aussi un dépaysement. C'est pas mon milieu. Je travaille pour l'Opéra de Paris. J'ai beaucoup de difficulté à m'intégrer à ça, moi¹⁵ (*ibid.* : 49 et 50; souligné dans le texte).

Les spectateurs, qui ont été invités, dès le prologue, par Frédéric à «jouer» le rôle du public français convié initialement à la première de *La bohème*, mais qui, pour des raisons de force majeure, se voit offrir *Le projet Andersen* en remplacement, tiennent maintenant le rôle de la thérapeute psychocanine, ce qui réclame toute leur attention pour recueillir un vaste ensemble de confidences – le tableau dure plus de onze minutes. Dans cette scène (comme dans plusieurs autres au fil du spectacle), l'usage du micro favorise l'écoute du spectateur, car l'acteur n'a nul besoin d'élever la voix, en particulier lorsque la salle est très grande, comme c'est souvent le cas lors des tournées du créateur québécois. De la sorte, Lepage préserve la familiarité, sinon l'intimité, avec l'auditoire, tout en accentuant la solitude ontologique de ses personnages. En outre, les installations microphoniques de pointe contribuent à la démultiplication des personnages, car elles rendent auditivement clairs les changements de texture, de couleur, de timbre et d'accent des personnages auxquels Lepage prête inévitablement sa voix, de façon vraisemblable et convaincante pour le spectateur. Enfin, la partition sonore du spectacle contribue au renforcement de la structure narrative : d'une part, parce qu'elle accentue les caractéristiques des espaces représentés – par exemple, les râles de jouissance, entendus dans les tableaux qui se passent dans le *peep-show*, ajoutent au «réalisme» de ce lieu; d'autre part, parce qu'elle favorise le glissement d'un tableau vers le suivant, comme dans le cas du passage de l'Institut de psychologie canine au tableau de «L'ombre». À la fin de la séance psychocanine, les paroles de Frédéric sont graduellement couvertes par une musique lyrique, le rideau tombe et la musique se poursuit jusqu'à ce qu'on voie Arnaud au chevet de sa fille. La musique établit aussi une correspondance thématique assez contrastée, car ces deux tableaux portent sur des peurs profondes et sur la place des enfants : dans la première scène, Frédéric exprime ses peurs quant à l'avenir de sa relation de couple et à son rejet des enfants, tandis que, dans la seconde scène, Arnaud lit un

15 Nous avons modifié le texte publié en nous appuyant sur le texte proféré dans la vidéo de 2006; les blancs entre les segments reproduits sont là pour indiquer ce que «dit» la thérapeute sans qu'on entende sa voix.

conte épeurant d'Andersen, à la demande de sa fille, tout en manifestant beaucoup de tendresse envers elle. En somme, les interactions entre le visuel, le sonore et le verbal contribuent à la création d'un univers complexe, composé de multiples fragments dont la superposition et les interférences engendrent une dynamique particulièrement évocatrice et efficace auprès du public.

UN NOUVEAU THÉÂTRE DU MERVEILLEUX : À PROPOS DE L'*ETHOS* DÉMIURGIQUE DE LEPAGE

L'art ne naît de la vie qu'à travers un art antérieur.

André Malraux, *Les voix du silence*

Par le choix du conte «La dryade», Lepage ancre, comme on l'a vu, sa réflexion sur l'art et la vie dans l'histoire d'une nymphe des bois qui se détache de l'arbre qui l'abrite en forêt pour faire l'expérience risquée de la réalité sensuelle d'une ville mythique comme Paris lors de l'Exposition universelle de 1867. L'histoire de cette nymphe, qui recherche une vie *autre*, libre et épanouissante, est un sujet apte à toucher toute personne, puisque chacun fait face quotidiennement à ses limites et à diverses dépendances, en cherchant à échapper autant que faire se peut aux faiblesses et aux faux-fuyants de l'existence humaine, trop humaine. Ainsi Lepage établit-il une correspondance entre le manque qui affecte Frédéric au lendemain d'une soudaine rupture avec une conjointe de longue date et le voyage à Paris d'Andersen en 1867, alors que l'écrivain danois souffre de devoir s'en remettre depuis longtemps au plaisir solitaire pour combler son vide amoureux, une situation qu'il aurait transposée dans le conte «La dryade», selon Frédéric... ou selon Lepage?

Pour *Le projet Andersen*, comme d'ailleurs pour ses autres spectacles en solo, Lepage invente un univers qui procède autant de l'instinct créateur que de l'intelligence analytique. C'est pourquoi il nous semble plus juste d'attribuer à Lepage lui-même la responsabilité ultime de son solo, comme nous y invite le générique qui défile sur l'image de la salle du Palais Garnier dans le prologue : «Conception, mise en scène et interprétation : Robert Lepage¹⁶». Certes, Frédéric prend le relais de Lepage, comme ce dernier celui d'Andersen : ce triangle artistique endosse dès lors une fonction démiurgique en ce que l'imagination d'un double écrivain, l'art de l'écrivain de plateau et l'expressivité de l'acteur forment un tout insécable. Ces instances sont productrices d'êtres fictifs qui constituent les facettes d'un *ethos* à travers lequel se façonne le récit de soi de Lepage

16 La «conception» inclut, à notre avis, le scénario (y compris les personnages et leur partition verbale) ainsi que la scénographie. Ces aspects de l'œuvre ont ensuite leur ligne respective dans le générique pour désigner les principaux collaborateurs et assistants du soliste. Il est évident au visionnement des versions du spectacle que Lepage est l'auteur principal, auquel s'adjoignent des concepteurs de son, de musique, de costumes et d'éclairages. Notons aussi que le texte publié ne renvoie à aucune traduction en français des contes utilisés dans la production; il est vrai que Lepage et ses «collaborateurs à l'écriture» (Lepage, 2007 : 9) se sont approprié librement les deux contes d'Andersen.

lui-même, avec ses ambitions, ses rêves, ses désillusions et ses inquiétudes. Cela ne devrait pas nous étonner outre mesure : depuis toujours, les créateurs s'avancent masqués en pratiquant une autoanalyse. Comme l'écrit avec justesse Judith Butler,

raconter son histoire, c'est déjà agir, puisque raconter est une forme d'action que l'on présuppose être réalisée avec un allocutaire, qu'il soit singulier ou générique. C'est une action dirigée vers un autre tout autant qu'une action qui nécessite un autre, et au cours de laquelle un autre est présupposé. L'autre est ainsi présent dans mon acte de narration : il ne s'agit pas seulement de communiquer de l'information à un autre qui se trouve là, à côté de moi, attendant de savoir. Bien au contraire, la narration est l'accomplissement d'une action qui présuppose un Autre, positionne et construit l'autre, est donnée à l'autre, ou en raison de l'autre, avant qu'une quelconque information soit transmise (Butler, 2007 : 82; souligné dans le texte).

C'est précisément ce qui nous émeut dans les « confessions » de Lepage par personnages interposés. Le créateur scénique construit ses autres, qui se déclinent en figures et personnages fort différents, en favorisant une expérience protéiforme de l'altérité chez le spectateur. Qui plus est, son talent de conteur-concepteur scénique nous promène dans des sphères ouvertes où la découverte est toujours possible, pour ne pas dire certaine – à commencer par le voyage comme apprentissage du dépaysement et de l'inconnu.

Par ailleurs, l'univers lepagien se caractérise formellement par une conception cinématographique au sens large du terme, de la façon dont la définit Henri Bergson :

Nous prenons des vues quasi instantanées sur la réalité qui passe, et, comme elles sont caractéristiques de cette réalité, il nous suffit de les enfilez le long d'un devenir abstrait, uniforme, invisible, situé au fond de l'appareil de la connaissance, pour imiter ce qu'il y a de caractéristique au devenir lui-même [...]. Qu'il s'agisse de penser le devenir ou de l'exprimer, ou même de le percevoir, nous ne faisons guère autre chose qu'actionner une espèce de cinématographe intérieur. On résumerait donc [...] en disant que le mécanisme de notre connaissance usuelle est de nature cinématographique (Bergson, 1963 : 753).

Pour ses créations, Lepage met en œuvre une perception familière pour le spectateur qui est celle des « instantanés », où les personnages et les situations se succèdent et sont comme les particules colorées d'un kaléidoscope, caractéristique qui rappelle que l'œil et l'esprit humain saisissent les éléments épars et néanmoins les plus importants d'une réalité complexe, multiforme, qui est en constante transformation. À travers ce processus, le spectateur s'adonne à une sorte de « montage intérieur » afin de retracer les fils de connexion de trajectoires à la fois parallèles et en intersection, lesquelles génèrent des correspondances avec sa propre réalité. Mais ce montage n'obéit pas à une réalité conventionnelle, car il s'agit d'un film au déroulement changeant, dont les séquences représentent les moments saillants d'un voyage étrange et tout intérieur en dépit des apparences. Ainsi les rythmes du spectacle varient-ils selon les situations : on peut passer

d'un tempo au ralenti (lors de l'arrivée de la dryade à Paris dans le marronnier qu'on y transplante), où le récit participe du rêve éveillé, à des tableaux plus « mouvementés » (lorsqu'apparaissent Arnaud ou Frédéric), où le jeu se calque sur le tempo quotidien, tandis que, dans d'autres tableaux encore, le phrasé épouse le calme olympien d'un narrateur (lorsque se font entendre des extraits de « La dryade »). Diverses cadences structurent ainsi le spectacle, contribuent à lier les trames narratives, car chacune d'elles correspond à une forme de pensée et à une émotion que Lepage imprime à chaque situation dramatique, narrative ou lyrique. Le rythme discontinu et périodique (pour les tempi récurrents) constitue une particularité du jeu de Lepage qui lui permet de préciser instantanément, auprès du spectateur, qu'il s'agit de tel ou tel personnage. La cadence des changements, qui tient du tour de force dans un solo comme *Le projet Andersen*, introduit différents points de vue avec une vraisemblance qui favorise l'identification. En outre, les changements d'identités, la variété des êtres et l'abolition des limites spatiotemporelles – toutes les performances étant accomplies par un seul et même corps – s'influencent les uns les autres : Lepage est fasciné par le côté sombre d'Andersen, Frédéric a des affinités avec Arnaud, la naissance des chiots de Fanny aide Frédéric à dépasser sa peur d'avoir des enfants, etc.

Quant à la construction des personnages et des situations, Lepage les conçoit de façon cinématographique au sens figuré du terme, car c'est comme si, à partir d'un plan d'ensemble, il se focalisait progressivement sur les personnages et les histoires qui l'intéressent. Le mouvement de la « caméra abstraite » de la pensée humaine qui va « de l'infiniment grand » à « l'infiniment petit » (Caux et Gilbert, 2007 : 22) propose d'abord une vue d'ensemble qui atténue les particularités de temps et de lieu et qui aborde des préoccupations universelles propres à l'humanité depuis toujours. Puis, progressivement, lorsque Lepage se tourne vers « l'infiniment petit », il découvre que les questions existentielles ne s'expriment pas de la même façon chez chacun. Ces « prises de vue » constituent le point de départ d'un solo qui réclame ensuite une longue et patiente élaboration, que l'artiste québécois décrit de la façon suivante : « La douleur qui vient avec la création, avec la pensée, est similaire à celle des culturistes. La douleur d'une routine brisée est une douleur bienfaisante, et c'est tout aussi vrai pour les muscles du corps que pour les muscles imaginatifs et créatifs » (Charest, 1995 : 108).

Le grand nombre de personnages interprétés par Lepage, la construction progressive de leur identité par un jeu d'antithèses, sinon de contrastes, et le recours au faux dialogue (avec un interlocuteur absent ou présent, mais dont on n'entend pas les répliques) rendent *Le projet Andersen* captivant pour le spectateur. En effet, sont impressionnantes la rapidité du changement d'identité des personnages et la justesse du jeu, car le soliste y fait montre d'une aisance qui le distingue des autres artistes pratiquant ce type de spectacle. Dans *Le projet Andersen*, Lepage non seulement se transforme en Frédéric, Rachid, Arnaud, Andersen et la dryade, mais pour chacun d'eux, il incarne aussi avec justesse l'expressivité qui leur convient. C'est parce qu'il s'oublie que ces diverses identités se projettent en lui comme si son corps était un écran vierge qui les laissait émerger le moment voulu. Selon Edwige Perrot,

[l]es solos de Lepage offrent le reflet de cette identité dite « performative » d'une manière très efficace. Au-delà des thématiques que privilégie l'artiste (la solitude, le mal de vivre, le séjour à l'étranger qui prend les allures d'un parcours initiatique pour les personnages, etc.), c'est dans les procédés de représentation qu'il affectionne tout particulièrement que l'on peut voir se dessiner deux des aspects fondamentaux de l'identité en construction : l'ouverture à une multiplicité de devenirs possibles et le processus de transformation que ces devenirs impliquent (Perrot, 2008 : 130).

De telles caractéristiques sont encore accentuées par le fait que Lepage, dès le début du spectacle, informe le spectateur qu'il va lui raconter un conte moderne, en installant une ambiance à l'ancienne : le public actuel qui assiste au *Projet Andersen* se retrouve rapidement en terrain familier en regard des thèmes et des personnages reconnaissables, mais la scène n'a de cesse de faire travailler son imagination. Lepage se plaît ainsi à jouer avec le public, à ménager dans la trame relativement simple de la fable des surprises et des coups de théâtre, à la manière du premier théâtre du merveilleux¹⁷ au XIX^e siècle, qu'un Théophile Gautier a pu qualifier d'« opéra de l'œil » (cité dans Winter, 1962 : 177). Arnaud Rykner, qui a étudié cette production spectaculaire d'une autre époque, et plus particulièrement la pantomime, propose les observations suivantes qui nous semblent pouvoir s'appliquer au théâtre hybride de Lepage :

Entre théâtre et cinéma, les médiations, les transferts, les interactions sont évidemment multiples [...]. Un art ne se développe jamais de façon totalement autonome. La recherche du « propre » de chacun se heurte toujours à la porosité des concepts, des techniques, des imaginaires. Parler de la contiguïté sinon de la continuité existant entre pantomime et cinéma ne devrait dès lors pas pour autant faire oublier la multitude d'intermédiaires pouvant exister parallèlement, de la fantasmagorie au mélodrame, de la lanterne magique au théâtre d'ombres, du monodrame au café-concert [...], comme constituants fondamentaux d'un *milieu* propre à faire émerger de nouveaux dispositifs de représentation (Rykner, 2014 : 81; souligné dans le texte).

Le nouveau merveilleux qui nous intéresse dans le solo de Lepage, outre ses emprunts à divers modes et techniques de représentation, qualifie justement l'invention d'un dispositif qui se fonde sur l'ouverture à la multiplicité et sur un processus de transformation continu. Il y a là des sources de sensations ludiques qui permettent d'opérer le transfert entre les mondes intérieur et extérieur par des images tirées de l'inconscient – comme dans un rêve. Les personnages cherchent, par leurs actions, une issue à leur manque (Frédéric à travers la création artistique, Arnaud par le porno, Rachid par le graffiti), tandis que la polysémie des figures, des objets, des lieux et des actions renvoie aux pulsions les plus cachées en chacun de nous.

17 Précisons que ce théâtre du merveilleux incluait toutes sortes d'attractions (dances, féeries, animaux savants, pantomimes, acrobaties, etc.) et que, vers le milieu du XIX^e siècle – à l'époque où Andersen écrivait ses contes –, ce genre théâtral très prisé « en poussant très avant l'amour des contrastes [...] eut recours aux scènes réalistes intercalées dans la "fabrique exotique" » (Winter, 1962 : 178).

Dans ce solo, Lepage s'est inspiré d'un art antérieur (le conte) et d'un artiste du passé (Andersen) afin de raconter une histoire moderne. Il y propose une méditation tour à tour grave et enjouée sur la prégnance des fantasmes, sur la part d'ombre qui se dispute notre âme, sur le combat avec nos démons. À cet effet, Lepage cite en exemple Andersen qui, malgré ses souffrances personnelles, a réussi à trouver, dans la création artistique, un espace où se partagent les aspects lumineux et sombres de l'existence; grâce à son talent pour créer des histoires qui forcent l'attention, qui divertissent, qui éveillent la curiosité et qui stimulent l'imagination, l'écrivain danois a acquis la notoriété, sans y trouver un apaisement à son mal de vivre. Dans un « monde désenchanté » (Gauchet, 1985) comme le nôtre où l'individualisme fait loi, il n'est pas sans intérêt de revisiter un monde soi-disant révolu pour le confronter aux malaises actuels de la « société du spectacle » (Debord, 1992). Et ce n'est pas le moindre des paradoxes que l'aventure dans les images, les contes et les méandres au quotidien des créatures du *Projet Andersen* soit menée par un créateur profondément égotiste qui est pourtant en mesure d'inscrire sa réflexion sur l'être et le paraître dans la voie du réenchantement.

ANDERSEN, Hans Christian (2005a [1868]), « La dryade », *Contes et histoires*, trad. Marc Auchet, Paris, Le livre de poche, « La Pochothèque », p. 1373-1402.

ANDERSEN, Hans Christian (2005b [1847]), « L'ombre », *Contes et histoires*, trad. Marc Auchet, Paris, Le livre de poche, « La Pochothèque », p. 433-448.

BERGSON, Henri (1963), *Œuvres*, Paris, Presses universitaires de France.

BUTLER, Judith (2007), *Le récit de soi*, trad. Bruno Ambroise et Valérie Aucouturier, Paris, Presses universitaires de France.

CAUX, Patrick et Bernard GILBERT (2007), *EX MACHINA : chantiers d'écriture scénique*, Québec, Septentrion.

CHAREST, Rémi (1995), *Robert Lepage : quelques zones de liberté*, Québec, L'instant même.

DEBORD, Guy (1992 [1967]), *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, « Folio ».

FOUQUET, Ludovic (2005), *Robert Lepage, l'horizon en images*, Québec, L'instant même.

GAUCHET, Marcel (1985), *Le désenchantement du monde : une histoire politique de la religion*, Paris, Gallimard, « Folio/essais ».

GRANDJEAN, Sophie et Isabelle SCHWARTZ-GASTINE (2004), « Surtitrage : texte projeté, texte-image », dans Béatrice Picon-Vallin (dir.), *La scène et les images*, Paris, CNRS éditions, p. 231-255.

HÉBERT, Chantal (2009), « Le lieu de l'activité poétique de l'auteur scénique : à propos du *Projet Andersen* de Robert Lepage », *Voix et images*, vol. 102, n° 3, p. 21-40.

HÉBERT, Chantal et Irène PERELLI-CONTOS (2001), *La face cachée du théâtre de l'image*, Québec, Presses de l'Université Laval.

KOUSTAS, Jane (2014), « Robert Lepage : la mondialisation du théâtre et le théâtre mondial », dans Louis Patrick Leroux et Hervé Guay (dir.), *Le jeu des positions : discours du théâtre québécois*, Québec, Nota bene, p. 351-396.

LEHMANN, Hans-Thies (2002), *Le théâtre postdramatique*, trad. Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche.

LEPAGE, Robert (2007), *Le projet Andersen*, Québec, L'instant même.

MALRAUX, André (1951), *Les voix du silence*, Paris, Gallimard.

MANNONI, Laurent et Donata PESENTI CAMPAGNONI (2011), *Lanterne magique et film peint : 400 ans de cinéma*, Paris, La Martinière.

PERROT, Edwige (2008), « L'identité autrement dans les solos de Robert Lepage », *Jeu : revue de théâtre*, n° 127, p. 129-134.

PERROT, Edwige (2007), « Le solo ou la construction de l'identité comme reflet d'une époque dans les spectacles de Pol Pelletier et de Robert Lepage », mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal.

RYKNER, Arnaud (2014), *Corps obscènes : pantomime, tableau vivant et autres images pas sages*, Paris, Orizons, « Universités/Comparaisons ».

WINTER, Marian Hannah (1962), *Le théâtre du merveilleux*, Paris, Olivier Perrin.

Documents audiovisuels

EX MACHINA (2006), *Le projet Andersen*, captation vidéo, Montréal, Théâtre du Nouveau Monde, 13 mai, DVD, 2 h 07 min.

EX MACHINA (2005), *Le projet Andersen*, captation vidéo, Québec, Théâtre du Trident, 25 et 26 mars, DVD, 2 h 19 min.

Le solo-machine : incursion dans le travail scénique de Carole Nadeau

HERVÉ GUAY

Université du Québec
à Trois-Rivières

Les machines de théâtre sont parfois des acteurs.

Jean-Luc Courcoult,

Le grand répertoire : machines de spectacles

Les acteurs de ces nouveaux rôles, embusqués derrière leurs machines ont changé de peau... Sont-ils vraiment des créateurs ou bien, engoncés dans leur haute spécialité, sont-ils de nouveaux technocrates qui manipulent aveuglément les arcanes de la création?

Guylaine Massoutre,

« Mutations dans le théâtre électronique et les arts médiatiques »

La vogue des nouvelles technologies n'a pas épargné le solo contemporain comme elle n'a guère épargné l'expérience esthétique en général¹. Et cette « invasion » s'est étendue à la scène même si

1 Chris Salter est l'un des nombreux chercheurs à avoir observé cette mutation : « Avec le regain de travaux dans des domaines comme la composition musicale sur portable, les capteurs de réalité augmentée en danse, l'architecture réactive, la mise en scène saturée d'images vidéo, les robots organisés en réseaux et les espaces urbains performatifs, il semble que les nouvelles technologies aient soudainement créé un horizon d'attente sans précédent historique pour nombre d'expériences esthétiques » (« Yet with the spurt of work in areas such as laptop computer music, sensor-augmented dance, responsive architecture,

certaines critiques continuent de considérer le solo avant tout en tant que lieu de la virtuosité du jeu de l'acteur². Nombreux sont en effet les acteurs et les actrices seul(e)s en scène qui parviennent à tenir la salle en haleine par l'unicité de leur présence charnelle en recourant à peine à deux ou trois accessoires et à quelques éléments réduits de décor. Au Québec, qui n'a gardé en mémoire les prestations remarquables de Pol Pelletier dans *Joie*, *Océan* et *Or*, de Jean-Louis Millette dans *The Dragonfly of Chicoutimi* et de Paul Savoie dans *La promenade*, adaptation théâtrale du roman de Robert Walser? À côté de ces exploits réalisés avec des bouts de chandelle, tout aussi mémorables s'avèrent les *Vinci* de Robert Lepage, *Jimmy, créature de rêve* de Marie Brassard et *MeMyLee Miller* de Carole Nadeau. Cette seconde série d'exemples rend clair que la virtuosité du jeu de l'acteur n'est pas toujours seule en cause; ceux et celles qui ont vu ces spectacles conviendront que la technologie occupe une part non négligeable dans le charme de ces trois solos. En outre, la solitude de l'acteur en scène n'a plus ici la même densité. Dans ces solos, l'isolement du protagoniste propre au solo manque à l'appel, semble relatif ou, pour reprendre le beau titre du roman de Bohumil Hrabal, est remplacé, à tout le moins, par «[u]ne trop bruyante solitude³» (Hrabal, 1989). Bruyante, oui, car c'est celle de l'homme ou de la femme d'aujourd'hui entouré(e) d'appareils électroniques et de technologies visibles et audibles avec plus ou moins d'intensité et de constance. L'«environnement technique» (Sermon et Ryngaert, 2012 : 159) peuple la scène et l'habite à présent au même titre que l'interprète. Il devient même un partenaire de jeu pour l'acteur et soumet son corps et sa voix à des contraintes bien différentes de celles qu'impose un solo centré avant tout sur la parole et sur une incarnation corporelle de tous les instants. Julie Sermon y voit une marionnettisation du jeu. C'est pourquoi je propose de désigner par le terme de solo-machine⁴ ce dialogue de l'être humain et de la machine – que cette machine

video-saturated mise-en-scène, network-controlled robots, and performative urban spaces, it sounds like new technologies have suddenly created a horizon of aesthetic experiences with no previous historical precedent», Salter, 2010 : xxi). (Toutes les citations en anglais de cet article ont été traduites par nos soins.)

- 2 Le solo théâtral ressemble sur ce point aux autres formes de solo que l'on rencontre dans les arts de la scène, tout particulièrement la musique et la danse, où le solo permet à un interprète d'avoir la scène à lui tout seul dans une partie plus ou moins longue du concert ou de la représentation.
- 3 Au Québec, *Une trop bruyante solitude* a fourni la matière d'un solo théâtral présenté en 2006 au Théâtre Prospero qui mettait en vedette Claude Lemieux. Le comédien incarnait Hanta qui, sous le régime communiste, passe le plus clair de son temps en compagnie d'une machine qui sert à pilonner les livres dont le héros de ce roman est un fervent amateur.
- 4 J'aurais également pu opter pour la désignation «solo techno» que j'ai repoussée dans la mesure où il n'est pratiquement plus de représentation théâtrale qui ne fasse appel à des technologies d'une manière ou d'une autre. Il aurait alors fallu distinguer entre solo *low tech* et *high tech*, ce qui aurait gommé la spécificité que je m'efforce de mettre en relief dans cette étude, à savoir une écriture scénique dont le dialogisme repose sur l'interaction entre l'humain et la machine, modifiant ainsi les règles de la spectation. Une autre solution existait : celle de parler de solo intermédial, ce qui aurait mis l'accent sur une dimension non négligeable de ce genre de spectacles. Mais elle avait le désavantage d'oblitérer en partie le caractère souvent mécanique de la machine tout en focalisant davantage sur le type de technologie que sur le jeu qui s'instaure entre l'acteur et ce partenaire de jeu singulier. Le solo-machine est aussi à distinguer de l'expression «théâtre-machine» que Nicole Fayard emploie pour parler des productions de Stéphane Braunschweig. Elle n'invente rien, puisqu'il s'agit du nom de la compagnie fondée par le metteur en scène en 1984. Or le théâtre-machine renvoie davantage chez Fayard à la maîtrise de l'espace scénique qu'à la présence réelle de machines sur

soit une ou multiple, du reste. Le nombre de machines n'est assurément pas ce qui a de la valeur ici. Ce qui compte, c'est que le régime fictionnel et scénique s'organise autour du couple humain-machine, établissant du coup une relation inédite avec le spectateur, ne serait-ce qu'en raison de l'oscillation qu'il est appelé à observer entre jeu organique et jeu non organique, présence charnelle et virtuelle, manipulation à vue ou non de la technique, etc.

Pour rendre acceptable le syntagme solo-machine, il faut entendre le terme « machine » différemment de Pierre Sonrel qui décrivait celle-ci comme « une construction mobile quelconque où des acteurs peuvent prendre place si besoin est et qui apporte au cours de la représentation un effet nouveau » (Sonrel, 1943 : 177). Or, depuis les années 1940, la gamme des technologies employées au théâtre s'est considérablement accrue. D'ailleurs, les machines les plus performatives, scéniquement parlant, ne sont pas forcément les plus imposantes ni les plus avancées technologiquement. On n'a qu'à penser aux premiers solos de Lepage. C'est pourquoi j'invite le lecteur, dans le cadre de cet article, à comprendre le mot « machine » comme un ensemble d'appareils et de technologies susceptibles d'être utilisés au cours de la représentation de manière à produire des effets scéniques singuliers agissant sur la cognition du spectateur, non sans parfois contribuer de manière notable à l'élaboration de la fable et à la structuration du plateau, notamment en fixant des limites observables au jeu de l'acteur. Le solo-machine est donc un spectacle à un interprète au cours duquel l'acteur interagit régulièrement avec des appareils en tous genres, la machinerie devenant en quelque sorte son principal partenaire de jeu. Le solo-machine repose sur une relation triangulaire interprète-machine-spectateur qui accompagne la médiatisation de la relation théâtrale, invitant le spectateur à porter une attention spéciale aux interactions entre le performeur et les machines, à leur matérialité, ainsi qu'à leur incidence sur la dramaturgie et l'esthétique de la représentation.

Dans cette perspective, le rôle de la machine sera examiné au sein du solo théâtral ainsi que quelques-unes de ses fonctions dans la mise en place d'un régime scénique qui distingue ce type de solo d'un « monologue » axé sur la parole et sur la « pure » présence de l'acteur. Ceci impliquera d'étudier le dialogisme humain-machine dans ses particularités performatives et de porter attention à la manière dont la présence de l'acteur est modifiée par son interaction avec la machine et par les caractéristiques de ces technologies. Le cadrage du corps, y compris celui de la voix, importe aussi beaucoup et influe sur la perception de l'interprète qui doit interagir avec certaines machines dans l'espace scénique, espace scénique dont il faudra aussi observer comment il se modifie et se transforme grâce à l'apport des technologies retenues. Je dégagerai

scène, même si Braunschweig fait parfois usage des arts médiatiques dans ses mises en scène : « Son théâtre-machine organise l'espace grâce aux forces générées par la tension entre le vertical et l'horizontal, l'harmonie et la perturbation – deux principes fondamentaux de l'architecture qui imposent une géométrie stricte ordonnant l'espace » (« His theatre-machine organizes space through the forces generated by the tensions between vertical and horizontal, harmony and disruption – two fundamental axes of architecture that impose a strict geometrical ordering of space », 2005 : 135).

enfin le rapport de l'être humain avec les technologies auquel nous convie le metteur en scène. En ce sens, je m'intéresserai à la vision du théâtre véhiculée par les solos-machines. En d'autres mots, je me demanderai «ce que la machine fait au solo», pour paraphraser le titre d'un célèbre essai de Nathalie Heinich (1998). À cette fin, je procéderai à l'analyse du fonctionnement de deux solos de Carole Nadeau créés à dix ans d'intervalle : *MeMyLee Miller* (2000) et *Le mobile* (2010). Ces analyses de la représentation prendront appui tant sur l'esthétique théâtrale que sur l'histoire culturelle et la théorie de la réception de manière à mettre en lumière le fonctionnement du régime scénique propre à ce type particulier de solo, tout en l'inscrivant dans la tradition spectaculaire et en soulignant les apports de ce dialogisme au renouvellement de la relation avec le spectateur.

CONSIDÉRATIONS SUR LA MACHINE ET LES TECHNOLOGIES AU THÉÂTRE

La dernière décennie a donné lieu à une intensification de l'usage de la technologie sur la scène à laquelle n'a pas échappé le solo, en particulier depuis l'avènement du théâtre postdramatique. Il n'en demeure pas moins que l'inclusion de machines dans un *one-(wo)man-show* ne va pas de soi et que la présence du numérique ne manque pas de modifier l'expérience esthétique. Au lieu de s'adresser en priorité à l'oreille du spectateur, le soliste sollicite, dès lors qu'il admet la présence de machines, d'autres sens (ou, tout au moins, ajoute de nouvelles «pistes» à sa composition⁵), puisque, le plus souvent, «[l']utilisation de la machine est le signe d'un intérêt de la dramaturgie pour l'image et le plaisir de l'œil» (Vincent, 2004 : 135). Incidemment, cette propension à l'endroit du visuel, d'un spectaculaire axé sur l'image, est, selon Catherine Bouko, une caractéristique du théâtre «postdramatique⁶» (Lehmann, 2002). «L'image postdramatique, écrit-elle, sollicite toutes les fonctions sensorielles. Elle implique un nouveau rapport aux sens» (Bouko, 2010 : 74). Et Jean-Louis Perrier d'ajouter au sujet des spectacles de Romeo Castellucci emblématiques de ce mouvement : «Même le son est image» (Perrier, cité dans Bouko : *ibid.*). Quoi qu'il en soit, le partage de l'attention du spectateur entre diverses composantes de la représentation, qui est entraîné par la multiplication des technologies, ressemble à certains égards à la vigilance nécessaire au public désireux de suivre le fil d'une histoire où évoluent de nombreux personnages. À la différence près que, dans un solo-machine, la technologie ne fait pas nécessairement diminuer le nombre d'interlocuteurs... virtuels, car la machine elle-même sert souvent à introduire des personnages, voire des silhouettes supplémentaires, avec lesquels le

5 Bien qu'on ait beaucoup insisté sur les images projetées à la scène, l'environnement sonore de la représentation s'est aussi fortement transformé. Le résultat est que les effets sonores et vocaux n'ont pas manqué de faire concurrence au seul jeu de l'acteur pour les spectateurs qui assistent à la représentation, d'où l'impact décisif du solo-machine sur les habitudes du public qui a dû apprendre à composer avec de nombreux stimuli d'origines multiples.

6 Bouko en explique les conséquences sur l'activité du spectateur : «Si les signes visuels sont privilégiés, la "dramaturgie visuelle" se révèle en réalité multisensorielle. La multisensorialité postdramatique donne lieu à une profusion de signes à l'attention du spectateur» (Bouko, 2010 : 73).

spectateur doit aussi composer en sus du dialogisme performeur-machine qui instaure quant à lui une *mixis*⁷. À la virtuosité de l'acteur qu'appelle le solo s'ajoute alors celle de la machine dont les pouvoirs peuvent captiver le spectateur au même titre que l'interprète du solo. Une double virtuosité est alors à l'œuvre : l'une apparaît de nature humaine et l'autre, plus technique, mais due elle aussi, pour peu qu'on y songe, au génie humain. En cela, le solo-machine redouble à un autre niveau ce qui existait déjà dans la performativité caractéristique de la pièce pour un seul interprète, à savoir sa qualité de spectacle, sa concrétude de prouesse charnelle, en un mot, sa spectacularité. La prouesse technique rejoint la prouesse physique et le solo jouit ainsi de leurs éclats réciproques. Un dernier point me paraît devoir être souligné à propos du solo-machine : le fait que son élaboration s'inscrive idéalement dans un processus d'écriture scénique, c'est-à-dire, comme l'affirment Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos, « que le travail de composition s'effectue d'abord et avant tout dans l'espace scénique » (Hébert et Perelli-Contos, 2001 : 9). Très tôt, l'emploi de machines incite manifestement les créateurs engagés dans le solo à « tester » leur fonctionnement et à vérifier sur place les particularités de l'interaction qui s'établit avec l'interprète, ne serait-ce que pour s'assurer d'une réception appropriée par le spectateur. En somme, non seulement ces machines appellent la « mixité scénique » et, partant, le concours de spécialistes, mais il devient vite indispensable de disposer d'une salle de répétition capable d'accueillir l'environnement technique⁸ nécessaire à l'élaboration du spectacle. Un bon exemple est *Le projet Andersen* de Robert Lepage où le « prototype scénographique » (Hébert, 2009 : 25) est apparu très tôt dans les répétitions. En effet, les possibilités de la conque autour de laquelle le solo était conçu demandaient à être explorées, raison pour laquelle « il [était] fondamental d'intégrer les éléments technologiques et scénographiques le plus tôt possible dans le processus de création » (*idem*).

DES MACHINES ET DES SOLOS

À l'instar des solos lepagiens, les pièces pour femme seule de Carole Nadeau font appel à des dispositifs scéniques complexes – autant dans leur conception que dans leur utilisation – et elles intègrent des machines avec lesquelles l'interprète interagit. Or ces machines sont à ce point centrales dans l'élaboration du spectacle que l'auteure, metteuse en scène et actrice ne peut faire

7 J'emprunte le terme à Chantal Hébert qui signale que le théâtre d'images tient à la fois « de la *mimesis* et de la *mixis* » (Hébert et Perelli-Contos, 1997 : 38). Si elle ne définit pas le sens qu'elle accorde à ce vocable, elle l'associe à l'idée de réseaux « qui ouvre[nt] la possibilité à toutes sortes de jeux d'associations, de mixages d'éléments, de fragments, de références à d'autres arts [...] et à d'autres cultures » (*ibid.* : 37).

8 L'emploi d'une machinerie scénique, même sommaire, suppose son intégration dans un dispositif scénique plus complexe. Car si l'on peut dire que l'acteur évolue dans un dispositif scénique donné, il doit, comme interprète, adapter son jeu aux particularités de toutes les machines qui font partie de ce dispositif. Pour plus de détails sur la notion de dispositif, on consultera avec profit l'article « Du dispositif et de son usage au théâtre » (Rykner, 2008).

autrement que de choisir machines et environnements physiques en fonction des possibilités spectaculaires qu'elle désire exploiter. Comme l'a fait observer Félix Guattari, toute machine pose des questions « non pas à propos de son autonomie vitale – ce n'est pas un animal – mais au sujet de la singularité de son *pouvoir d'énonciation*⁹ » (Guattari, cité dans Salter, 2010 : xxxiii; souligné dans le texte). C'est pourquoi chacun des solos de Nadeau instaure une *mixis* qui lui est propre en raison des machines choisies, de leurs potentialités, de leur agencement et de la position qu'elles occupent sur le plateau. En d'autres mots, l'écriture scénique est surdéterminée par les choix scénographiques opérés qui laissent déjà entrevoir les interactions qui auront lieu au cours de la représentation.

Production du Pont Bridge, *MeMyLee Miller* fut créée au bar Le Hors-Bord à Montréal en 2000. Le spectacle *Le mobile* a, quant à lui, été représenté à l'automne 2010, à l'Espace Libre, mais il avait été précédé d'une étape préparatoire présentée sous forme d'installation l'année précédente dans le cadre de l'événement Microclimats accueilli par la Société des arts contemporains durant le Festival TransAmériques. *Le mobile* n'est pas un solo *stricto sensu*, puisque des personnages secondaires (médecin, infirmière, policier) sont interprétés par les artistes qui collaborent avec Nadeau. Toutefois, comme ces derniers appartiennent à l'équipe de conception et que l'actrice et metteuse en scène occupe seule le centre de la scène pendant plus de 90% de la représentation, je me suis permis de l'inclure dans cette étude. Dans *MeMyLee Miller*, la femme de théâtre brosse, comme le titre l'indique, un portrait très personnel de la photographe américaine proche des surréalistes. S'amusant avec les codes propres au roman policier, Nadeau évoque, dans *Le mobile*, un accident de la route inexplicable qui survient alors qu'elle roulait avec sa mère sur des routes de campagne et qui plonge la conductrice dans le coma. Dans les deux solos, l'artiste laisse planer des doutes quant à la teneur plus ou moins autobiographique de ses œuvres. Elle se montre, par exemple, en train de travailler à la préparation de sa biographie de Lee Miller (1907-1977) dans le premier solo; elle n'interdit pas non plus qu'on assimile le personnage à la performeuse dans *Le mobile*, puisque rien ne permet vraiment de les distinguer. *A priori*, sur le plan narratif, aucun des deux récits ne requiert la présence de machines ou d'une scénographie complexe. Il est toutefois difficile de raconter la vie d'une photographe sans montrer ses clichés ou de faire allusion à une balade en voiture et à un accident de la route, au théâtre, sans faire défiler des images, spécialement quand le seul personnage auquel nous avons accès est plongé dans le coma et virtuellement privé de sa capacité de s'exprimer verbalement.

MeMyLee Miller : portrait bidule d'une femme photographe (je souligne) affirme, par le deuxième terme de son sous-titre qui participe à la description du spectacle à l'intention du public, la dimension machinique du solo. Le mot « bidule » fait cependant entrevoir que la machinerie employée sera plus près du bricolage que de la technologie de pointe, de l'artisanat inventif que des derniers développements scientifiques, tandis que les termes « portrait » et « photographe »

9 « [...] not about its vital autonomy – it's not an animal – but about its singular *power of enunciation* ».

indiquent que l'accent sera mis sur l'image, voire sur le visage. Et effectivement, l'artiste évolue surtout avec trois « machines » : un écran horizontal qui structure, de jardin à cour, l'étroite scène du Hors-Bord¹⁰ munie de quelques marches qui permettent de circuler de chaque côté de la surface de projection; un projecteur qui fait défiler des images fixes ou en mouvement sur un « petit cadre tubulaire en métal avec un tulle noir pour capter l'image et un plastique par-dessus qui crée l'impression "vitre"¹¹ »; une étrange lentille sur roulettes dans laquelle l'artiste peut prendre place comme si elle était à l'intérieur d'un appareil photographique¹². On voit aussi Nadeau en Lee Miller dans une chambre noire en train de développer des photos, ce qui ne nécessite nulle machinerie, mais renvoie clairement à l'art photographique.

En dépit d'un titre bref, *Le mobile* exhibe sa dimension machinique d'entrée de jeu. Par ce titre, Nadeau met surtout en évidence l'une des machines qui structure le spectacle, c'est-à-dire un jeu de poulies, de câbles, de treuils et de contrepoids qui force l'actrice à rester suspendue dans les airs pendant toute la durée de la représentation tout en lui permettant de flotter à l'horizontale au-dessus de la scène et même d'avancer au-dessus des spectateurs. Ce système de câbles et de poulies est le principal « partenaire de jeu » de l'actrice. De plus, cette scénographie offre à la vue des écrans sur lesquels des images sont projetées. Ces écrans géants sont formés par les deux pans de mur qui encadrent le « mobile » et permettent au public d'apercevoir en contrebas, côté jardin, l'autre machine et ses manipulateurs. Ce faisant, Nadeau oblige les spectateurs à percevoir la différence entre les images fabriquées sous leurs yeux et celles qui représentent la vie sous une forme à jamais fixe. Elle invite ainsi à distinguer les machines qui font une place au vivant dans le présent de la scène en ne reproduisant jamais exactement la même chose d'un spectacle à l'autre de celles qui, contrairement au jeu de l'acteur en scène qui est en perpétuel mouvement, captent les images de manière définitive. Nadeau recourt tout au long de la représentation à une grande variété d'images. Certaines sont préenregistrées et plus naturalistes comme les feuilles multicolores des arbres à l'automne; d'autres sont réalisées sur place et à vue par Louis Hudon et Martine Crispo à même la surface d'un rétroprojecteur. Ces images rappellent celles des peintres s'adonnant à l'abstraction lyrique pour qui la trace du geste s'avère essentielle. La manipulation à vue souligne amplement la spontanéité des improvisations picturales, dont les coloris très expressifs teintent le suspense policier. Le procédé vise cependant avant tout à « mettre en lumière et [à] faire comprendre les vrais moyens grâce auxquels les signes, images ou "simulations" sont produits » (Fiebach, 1994 : 78). Le spectateur est ainsi invité à « une prise de distance avec

10 La salle du bar Le Hors-Bord – situé sur le boulevard Saint-Laurent – où était présenté le spectacle est longue, basse et étroite. Or la taille de l'écran choisi ne jurait pas avec l'exiguïté de la scène et n'éclipsait pas non plus le corps de l'actrice et performeuse. Dans ce contexte, la relation entre l'écran et l'interprète est plutôt d'ordre fusionnel, s'apparentant à celle qui unit le corps et le cerveau.

11 Extrait d'un courriel (13 avril 2011) de Carole Nadeau à Hervé Guay dans lequel elle décrit la scénographie du spectacle.

12 Selon Carole Nadeau, c'est cette machine qui a été « l'élément déclencheur scénographique » auquel les autres se sont greffés. Extrait d'un courriel (13 avril 2011) de Carole Nadeau à Hervé Guay.

l'illusion visuelle » (*idem*), alors que la prégnance de l'environnement sonore qui accompagne ces tableaux « vivants » ainsi que la présence du corps de l'actrice dans l'espace du public concourent paradoxalement à créer un espace immersif. Distance critique, abandon des sens à un espace onirique et ludisme du dessin improvisé en direct sollicitent tour à tour les spectateurs au cours de la représentation par le truchement de ces toiles en perpétuel mouvement. À ces dernières fait écho le jeu de câbles et de poulies, constitué de manière à ce que le corps de l'actrice doive s'ajuster à des mouvements plus ou moins soudains. Même si les conditions dans lesquelles ces déséquilibres surviennent s'avèrent très paramétrées et donnent seulement lieu à des perturbations contrôlées, il n'en demeure pas moins qu'elles obligent le spectateur à enregistrer un *emmêlement* de présence organique et de présence technique¹³, ce qui rappelle le déploiement technique que l'on constate autour d'un malade lorsqu'on entre dans une chambre d'hôpital.

CADRAGE DE L'ACTEUR ET « LIEU MENTAL »

Pour ce qui est du corps de l'actrice, *MeMyLee Miller* joue principalement sur deux types de cadrage qui instaurent plusieurs niveaux de fiction dans le portrait que brosse Nadeau de la



MeMyLee Miller de Carole Nadeau. Avec Carole Nadeau. Une mise en scène de Carole Nadeau. Une production du Pont Bridge présentée en 2000. Photographie de Jean-Sébastien Baillat.

13 Chris Salter utilise le participe passé « emmêlé » (*entangled*) pour décrire l'effet principal du déploiement de la technologie sur la scène et ailleurs. Il souligne ainsi une modification de l'activité du spectateur qui consiste à vouloir, en quelque sorte, démêler ce qui appartient à l'humain et à la technique. Salter est cependant d'avis que ces distinctions sont futiles, puisque les catégories d'humain, de non-humain, d'animé et d'inanimé sont pour lui inopérantes et appartiennent à un autre âge.

photographe. Ce cadrage est assuré par les dimensions du petit cadre tubulaire qui sert à la fois de surface de projection et de mesure du corps de l'actrice. Alors que la surface de projection est d'échelle variable en fonction des images qui y sont projetées, le cadre de cet écran conserve à l'interprète une présence scénique tangible en raison de son caractère horizontal et bas – guère plus haut que la taille de l'interprète elle-même – et parfois intensifiée, lorsque Nadeau se retrouve derrière cet écran sous des lumières qui isolent son corps et en font ressortir le caractère charnel. Dès lors, plusieurs degrés de réalité et de présence se côtoient, certains reposant sur la performance de l'actrice et sur ses artifices (accents, costume d'époque, accessoires, etc.); d'autres, émanant d'images projetées, entraînent le spectateur dans un jeu mémoriel fondé sur un va-et-vient entre diverses époques et plusieurs registres¹⁴. L'encyclopédie du spectateur¹⁵ sollicité par ces images est très vaste : regard parodique porté sur le mouvement surréaliste, en particulier sur le rôle qu'y jouent les femmes, par le biais d'images dépeignant avant l'heure André Breton et d'autres surréalistes à la manière des Têtes à claques¹⁶. L'actrice mêle aussi des images de la Seconde Guerre mondiale que Miller a photographiées – et qui défilent à un rythme accéléré – à un court métrage doté d'une texture de « film amateur » où l'on voit Nadeau se promener dans les rues de Québec avec, à la main, la biographie dont elle s'est inspirée pour concevoir le spectacle. Non seulement les machines au sein desquelles la femme de théâtre évolue lui donnent-elles plusieurs corps, mais ces corps s'accompagnent-ils de presque autant de voix, à savoir, celle de Miller, celle de la performeuse elle-même en train de se jouer et celle, enregistrée et travaillée, de l'actrice en train de jouer tous les autres personnages qu'elle convoque pour faire revivre la photographe américaine. En ce sens, le solo-machine, ancré comme il l'est souvent dans un environnement médiatique, permet divers degrés de présence et en arrive ainsi, comme le souligne Ophélie Landrin, à « redéfinir un champ de la présence-absence extrêmement varié et toujours ouvert » (Landrin, 2008 : 61).

En plus des métamorphoses qu'y subissent corps et voix, les solos font pénétrer le spectateur dans les méandres de la pensée des héroïnes dépeintes par le biais des images projetées. Ceci permet de « retranscrire en direct, de donner à voir, ce qui, sur scène, ne pourrait *a priori* pas être vu du spectateur » (Le Pors, 2008 : 47). Et ce qui ne peut pas être vu des spectateurs,

14 Le metteur en scène français Jean-François Peyret voit principalement dans l'emploi scénique des technologies un moyen de jouer avec le temps et la discontinuité du récit : « Le recours aux technologies, audio ou visuelles, en temps réel ou en temps différé, sert plutôt à casser la linéarité d'un éventuel récit » (Peyret et Valero, 2008 : 98). Sandrine Le Pors signale en outre que la vidéo employée au théâtre « favorise un enchevêtrement des espaces et des temporalités » (Le Pors, 2008 : 47).

15 Umberto Eco (1979 : 93) se sert de ce concept dans son ouvrage *Lector in fabula*. Pour lui, l'encyclopédie regroupe pratiquement l'ensemble des connaissances dont dispose le lecteur avant de se mettre à la lecture d'une œuvre.

16 Les Têtes à claques sont des personnages d'un site Internet humoristique créés par l'ex-publicitaire Michel Beaudet en 2006. Les personnages de ce dessin animé satirique sont dotés d'un physique peu avantageux et tiennent des propos irrévérencieux. Ces personnages étaient connus de tous au Québec à l'époque de la création du *Mobile*.



Le mobile de Carole Nadeau. Avec Carole Nadeau. Un texte et une mise en scène de Carole Nadeau. Une production du Mois Multi présentée en 2010. Photographie de Jean-François Gravel.

c'est ici le fonctionnement de la pensée. Fonctionnement de la pensée d'autant mieux mis en évidence qu'il s'ajoute au langage verbal et non-verbal d'un corps qui ne se fait pas oublier. Cette conjugaison des trois niveaux opère particulièrement bien par le truchement d'un détail qui a son importance : dans les deux cas, le spectateur observe, durant un long moment, voire pendant l'entièreté du spectacle, une protagoniste en position couchée. Dans *MeMyLee Miller*, Nadeau / Miller est allongée sur un divan, son allongement connotant la psychanalyse et les associations libres, tandis que, pour évoquer son état comateux, l'héroïne du *Mobile* est placée en apesanteur, tantôt à la verticale, tantôt à l'horizontale, position où elle flotte littéralement au-dessus des spectateurs. Les images qui défilent dans les deux solos construisent de la sorte la même représentation du cerveau, celle d'un organe bombardé par un flux constant d'informations. La metteuse en scène y parvient en multipliant les effets de montage. Or Joseph Danan précise que ces effets sont primordiaux dans l'instauration d'un théâtre de la pensée. Cette succession rapide d'images de sources diverses nous transporte à la vitesse de l'éclair d'une séquence à l'autre, voire d'un stimulus à l'autre. Ce cinéma intérieur amplifie tour à tour les aspects chaotique ou très organisé du fonctionnement du cerveau, conformément aux trois états dramatiques dans lesquels la protagoniste semble plongée : qu'elle s'abandonne au processus créateur, qu'elle soit en train de démêler ses souvenirs ou encore qu'elle repose dans un état comateux. D'ailleurs, l'une des caractéristiques du montage chez Nadeau est d'amener le spectateur à constater à quel point le fonctionnement du cerveau comporte des similitudes avec le processus créateur, notamment dans le traitement qu'effectue le créateur des informations qui traversent son propre cerveau. La

mixité de moyens qui se déploient dans l'espace scénique dépeint dès lors l'être humain dans toute sa complexité, non seulement des pieds à la tête en passant par les multiples discours tenus sur et par lui, mais aussi en faisant pénétrer le spectateur dans la fabrication de la création, dans diverses manières de penser et de créer. Sans qu'interviennent d'autres interprètes – ou très peu –, c'est l'entière d'un être plus ou moins fictif qu'accueille la scène. Le physique, le discours et la pensée de ces femmes y évoluent en conjonction avec une machinerie scénique qui, non contente de servir d'interlocutrice privilégiée à la performeuse, en démultiplie la présence. Le spectateur est ainsi amené à naviguer dans un espace où s'enchevêtrent l'humain et la technologie de même qu'à s'attarder à des degrés de présence sonore ou visuelle. Au fil du spectacle, son regard transite de l'ombre à la chair magnifiée par la lumière, du corps au repos à l'intensité de la réaction physique et son ouïe est amenée à enregistrer des chuchotements, des dialogues et des sons – pour partie en direct, pour partie en différé – d'un environnement sonore prenant qui ne manque pas d'agir sur sa perception de la situation scénique. Le spectateur est aussi confronté à de nombreux effets de brouillage. Dans *Le mobile*, Louis Hudon participait par des interventions sonores en direct, trace du vivant que le spectateur pouvait ressentir, sans nécessairement en deviner la source. L'identification de la source visuelle et sonore devient, dans ce contexte, l'une des activités réceptives¹⁷ importantes du spectateur, pour qu'il puisse, par exemple, suivre la fiction en cours. Est-il en présence de références extrathéâtrales ou métathéâtrales? La technologie est-elle visible ou cachée et pourquoi? À quelles fins certaines images sont-elles exagérément remédiées? Mitrailé de questions, le spectateur des solos ne peut faire autrement que d'y trouver ses propres réponses, d'y déceler ses propres repères et d'ajuster en conséquence son cadre cognitif et culturel à l'expérience proposée par Nadeau. En mêlant intellection et sensations et en superposant l'environnement scénique de même que le dehors et le dedans de ses protagonistes dans ses solos, il me semble que Nadeau cherche à troubler la perception des spectateurs et à se jouer de leurs réflexes cognitifs en les prédisposant à mettre sur un plan différent ce qui relève de l'humain et ce qui relève de son environnement¹⁸. Elle épouse du même coup une vision subjective du réel qu'il devient difficile d'associer au personnage, à l'auteure scénique ou à un va-et-vient continu entre les deux.

Dans *Le mobile*, Nadeau opère aussi d'une autre manière pour transformer la scène en un lieu mental. Elle propose une scénographie découpée en trois zones distinctes, dont l'une est partagée par l'actrice et les spectateurs. Cette dernière zone est celle où le corps de l'actrice

17 J'ai suggéré une quinzaine de paramètres jouant sur l'activité réceptive du spectateur au terme de mon article «L'expérience du spectateur d'*En français comme en anglais, it's easy to criticize*» paru dans la revue *Degrés* (Guay, 2014).

18 Si l'on suit ce que Bruce McConachie rapporte des recherches les plus récentes en neurosciences, l'individu tend à traiter différemment, sur le plan cognitif, ce qui relève de l'humain et de l'environnement. D'une part, il accorde plus d'attention au mouvement qu'au paysage; d'autre part, il ne traite pas de la même façon ce qui survient en direct et en différé. Ceci viendrait de ce que notre cerveau sépare les perceptions visuelles des perceptions visuomotrices (McConachie, 2008 : 56-63).

est suspendu dans les airs et régi grâce à un système de treuils et de poulies, mécanisme qui devient en quelque sorte une métaphore du coma dont l'héroïne est prisonnière. L'instabilité de la situation et la fragilité de cette femme sont données à voir par les déséquilibres momentanés qui la frappent et l'obligent ponctuellement à retrouver l'équilibre en présence des spectateurs, perturbations que les spectateurs ressentent vivement en raison de la proximité et de la position du corps de l'actrice. En clair, ce corps enregistre au fil de la représentation les mouvements de la pensée qui l'agite en même temps que nous pouvons suivre les images qui le traversent grâce aux projections qui apparaissent sur les deux murs devant lesquels l'actrice est soulevée. La machine aide ici à dépeindre un corps fracturé, captif du coma, reposant entre la vie et la mort. Cette installation est similaire à celle du cerveau comateux auquel Nadeau tente de donner une consistance scénique en reproduisant le flux d'images, de sons et de pensées qui l'assaillent, les images sonores et visuelles prenant le pas, surtout au début du solo, sur la partition verbale qui s'énonce par bribes presque incohérentes. Les images sont plutôt répétitives et misent sur des motifs récurrents, tels que le feuillage des arbres, des explosions de couleurs plus ou moins sombres selon l'instant et un environnement sonore généralement inquiétant, voire anxiogène¹⁹. Le solo exhibe ainsi un corps qui baigne dans un environnement auquel il est indifférent et sur lequel il n'exerce plus aucun contrôle²⁰, ce qui rappelle la situation de la protagoniste qui n'a plus de prise sur sa propre existence. Cette image est redoublée par l'évocation vocale de l'équipe médicale qui prend soin d'elle et entre les mains de laquelle sa vie repose. Enfin, à cause de la hauteur à laquelle le corps de Nadeau est immobilisé, celui-ci n'est pas directement dans l'angle de vue des spectateurs rassemblés sur les gradins, ce qui les oblige à s'arquer le cou s'ils veulent suivre ses mouvements. Ceci les force à ressentir physiquement la zone scénique inhabituelle qui est ainsi créée. Il en va de même des deux murs-écrans qui s'élèvent derrière elle et servent de surface aux projections. On ne sait trop si ces projections rappellent la promenade en voiture avec la mère ou l'extérieur sur lequel donnerait une éventuelle fenêtre de l'hôpital, le tout dépendant de l'interprétation que le récepteur se fait de ce qui occupe le cerveau de la performeuse. Chose certaine, le fait que le regard se focalise à ce point sur cet enregistrement presque sismographique de l'état de santé de la femme suspendue contribue à faire de ce solo un monodrame. La présence dérangeante du système de treuils et de poulies qui la soutient ne

19 Pour ce qui est de la dimension sonore, Carole Nadeau aime bien emprunter au climat des films de genre. Elle avait fait, par exemple, dans sa mise en scène de *Provincetown Playhouse* de Normand Charette créée au bar Le Hors-Bord en 2003, puis reprise au Théâtre d'Aujourd'hui en 2009, de multiples clins d'œil aux films d'horreur.

20 Cet effet est renforcé par les quelques scènes où d'autres personnages apparaissent dans *Le mobile*, laissant planer le doute sur la possibilité que l'accidentée puisse avoir conscience des discussions abordant sa situation médicale ou suggérant qu'elle pourrait être sous l'effet de drogues puissantes. Les séquences en question, très brèves, font entendre des médecins portant des sarraus et parlant anglais ou entrevoir des « personnages à têtes d'animaux » (Bouchard, 2010 : 63), incarnés, non sans ironie, par les deux manipulateurs du rétroprojecteur. Ce dernier épisode achève de convaincre le public, s'il ne l'était pas déjà, du caractère irréel, voire incongru, de la scène, d'autant plus qu'à cause des effets d'échelle, les personnages qui évoluent en fond de scène semblent plus petits que la protagoniste.

manque toutefois pas de signaler que la fabrication de ce qui habite son cerveau est en grande partie produite par un ensemble d'appareils hétérogènes, les uns responsables des projections et l'autre situé au sol, côté jardin, dans une zone moins éclairée du plateau. La tension entre ce rétroprojecteur et les pouvoirs démiurgiques déployés dans les projections est perceptible et n'est pas sans renvoyer, d'une certaine manière, à la tension entre le physique et l'esprit qui définit le corps comateux en attente d'un éventuel éveil. Or, comme la protagoniste est pratiquement privée du langage verbal, ces machines réussissent l'exploit d'étaler l'intense activité cérébrale déployée par une personne accidentée, laquelle contraste avec son apparente immobilité, tout en exhibant, non sans virtuosité, la capacité de la technique à se spécialiser et à simuler, ensemble ou séparément, de multiples aspects de la vie humaine.

MONODRAME ET REPRÉSENTATION DE LA TECHNOLOGIE

La machinerie scénique qu'emploie Nadeau dans *MeMyLee Miller* et *Le mobile* prépare, dans les deux cas, à l'écoute de monodrames, c'est-à-dire de drames dont, traditionnellement, le point de vue présenté est celui d'un seul être. À côté du corps – libre ou corseté – qui habite l'espace scénique, première trace d'une subjectivité à l'œuvre, ces machines donnent accès à l'activité mentale et perceptive du personnage qui tend parfois à se confondre, comme dans la performance, avec celle de l'interprète et auteure. L'extériorité des corps se double ici d'un intérieur porteur de sensations multiples, comparable à celui d'un spectateur plongé dans un espace immersif. Grâce à ces machines et particulièrement aux images visuelles et sonores qu'elles sont à même de produire, on assiste à l'intériorisation de l'action scénique, qui se déplace du « grand théâtre du monde » au « petit théâtre du moi », non sans que le théâtre intime ne parvienne, comme l'a noté Jean-Pierre Sarrazac, à réintégrer – à sa manière – le théâtre du monde (Sarrazac, 1989 : 113). Les deux solos font ainsi se rencontrer de part et d'autre de la scène des êtres en train de percevoir ce qui les entoure : actrice et spectateurs usent d'une subjectivité déteignant sur la perception qu'ils peuvent avoir de leur environnement.

Les solos de Carole Nadeau parviennent à cette plongée dans l'intime en s'adonnant à ce que Joseph Danan désigne par l'appellation « théâtre de la pensée », que l'on pourrait tout aussi bien qualifier d'écritures scéniques qui, comme leur nom le laisse entendre, tentent de traquer le mouvement d'une pensée qui prend forme dans le bousclement des sensations. Cette esthétique dérive évidemment du monologue intérieur pratiqué par Édouard Dujardin et James Joyce. Danan distingue deux modèles principaux de théâtre de la pensée : le monodrame et l'interface. Selon lui, le *monodrame* « fait de la scène un lieu mental » (Danan, 1995 : 336), tandis que la formulation la plus exacte de l'*interface* se trouve dans le film qui offre « un ruban se déroulant dans le temps » (*ibid.* : 337). Il note d'ailleurs que les deux modèles ne s'excluent pas l'un l'autre. Dans *Le théâtre de la pensée*, Danan focalise avant tout son attention sur l'écriture dramatique,

même s'il signale judicieusement à quel point elle a été influencée par le montage et l'écriture cinématographique. En revanche, Danan n'a pas spéculé sur ce qui permettrait de conjuguer ces deux modèles dans une même mise en scène. Force est de reconnaître que c'est justement ce que fait Nadeau dans ses solos, que l'on peut, par surcroît, qualifier de postdramatiques dans la mesure où le texte dramatique n'est pas au centre de ceux-ci, le corps et ses sensations de même que les autres arts mettant sans cesse à mal la primauté de la fable et du verbe.

Il se dégage des liens entre la machine et l'humain qui se déploient dans les solos de Carole Nadeau une représentation de la technologie qui n'est ni unidimensionnelle ni manichéenne. Ainsi, dans *MeMyLee Miller*, les technologies productrices d'images, tel l'appareil photo, sont associées à l'émancipation de l'artiste. Carole Nadeau montre l'artiste comme étant capable de s'ériger en sujet dans la mesure où elle montre Lee Miller en train de découvrir son propre regard, cette dernière collant son œil au viseur de la caméra après avoir été objet du regard de Man Ray dont elle a été l'amante et le modèle en raison, entre autres, de son éblouissante beauté. Toutefois, à la fin du spectacle, le flux visuel qui assaille la protagoniste indique aussi le danger du flot d'images produit par les machines : Miller est dépeinte affectée par l'âge, pouvant difficilement faire le tri entre tous les clichés hantant les replis de sa mémoire. Une même versatilité à l'égard des technologies est mise au jour dans *Le mobile*, où l'environnement sonore installe un climat anxiogène pour le spectateur et où la machine emprisonne le corps dans un corset dont il ne peut plus sortir par lui-même. Si cette image est au premier plan, nul n'oublie cependant que l'encéphalogramme auquel il est fait allusion est indispensable pour prodiguer à la malade les soins dont elle a besoin. Connotation plus positive encore, la machine est montrée dans ce spectacle comme capable d'exprimer l'inexprimable, à savoir ce qui se produit dans la tête d'une comateuse dans un luxe de couleurs et de sons célébrant, en quelque sorte, la vivacité du cerveau humain. S'il faut toutefois trouver une dominante, je dirais que la machine est d'abord et avant tout présentée par Nadeau comme un outil qu'il est possible d'utiliser pour libérer l'imagination et pour rendre compte de l'expressivité humaine dans ses dimensions psychiques et corporelles.

PERFORMATIVITÉ DES MACHINES, DES INTERPRÈTES ET DES TECHNICIENS

Que font ces machines au solo théâtral ? Dans quelles directions entraînent-elles les *one-woman-show* de la directrice du Pont Bridge ? Je dirais que l'interaction machine-humain, tout au moins dans les solos de Carole Nadeau, tend à déplacer l'accent mis sur le vivant et sur le performatif de l'acteur au technicien, au manipulateur ou à la machine, ainsi que du spectacle à son processus. Le spectateur est d'abord amené à reconnaître à l'interprète et à la machine une certaine performativité et une certaine interdépendance, puisque toute machine laisse des traces de ses effets, ne serait-ce qu'en raison de l'usage de la manipulation à vue et du rapport

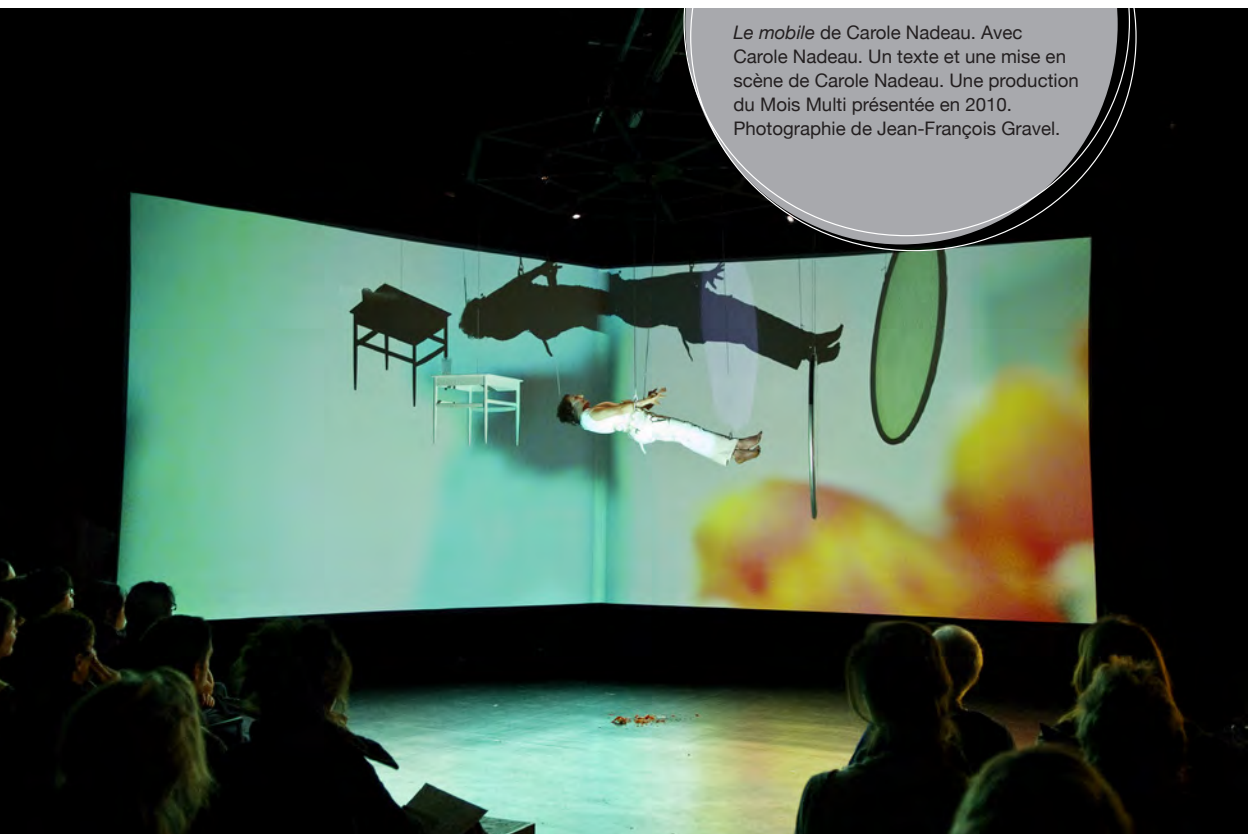
de causalité évident qu'il sous-entend – par exemple, pas d'image projetée sans projecteur! Le spectateur ne peut pas non plus manquer d'observer le phénomène. Il peut aussi noter que, tout comme la machine, le spectacle est l'objet d'une fabrication, fabrication non dénuée d'artisanat et de bricolage, ce par quoi le public est porté à attribuer un mérite égal, pour peu qu'il l'admette, à l'ingéniosité de la metteuse en scène et à la virtuosité de l'interprète, qui ne sont qu'une même personne, dans les solos. Il est aussi clair que tout solo fait appel à d'autres collaborateurs. Si certains deviennent momentanément visibles lors de la manipulation à vue, la présence ostensible de la régie, des techniciens et du matériel technique, surtout dans *Le mobile*, souligne aussi leur prestation dans ces solos. En comparaison, le texte dramatique fait pâle figure dans de telles configurations. Il est vrai que les solos de Nadeau captent davantage l'attention des spectateurs en créant une atmosphère multisensorielle qu'en misant sur la parole, marqués qu'ils sont, comme l'ensemble du théâtre des XX^e et XXI^e siècles, par une ouverture aux autres arts et, plus généralement, par « la "filmisation" de [leurs] structure[s] de représentation ou de dramaturgie, voire les deux » (Fiebach, 1994 : 71).

Venons-en maintenant au jeu de l'acteur. Déjà, l'acteur de solo-machine paraît en scène presque autant sous sa forme spectrale qu'en chair et en os. Il partage en quelque sorte le plateau avec sa propre image relayée par la machine. Ce que le spectateur voit est en partie produit durant le processus de création et en partie performé sur scène, de telle sorte que la durée de la prestation en direct est réduite²¹. Cependant, l'acteur doit compenser cette perte de présence directe par une précision gestuelle et spatiale parfois digne d'une chorégraphie en raison de l'exactitude que réclame souvent le jeu avec la machine. Ainsi, le solo-machine « place l'acteur dans une situation où le cinéma et l'art des tréteaux s'échangent principes et modes de fonctionnement » (Deslauriers, 2007 : 116). Et il en va de même des apprentissages technologiques de tous ordres auxquels l'acteur doit consentir en fonction du type de machines²². Le tout nécessite une forme d'entraînement technique qui, selon Rosaline Deslauriers, « peut s'apparenter au travail avec l'objet ou le masque qui font souvent partie de l'apprentissage technique auquel doit se livrer un acteur » (*idem*). Quant à la transformation momentanée du manipulateur en interprète, ce trait se vérifie davantage dans *Le mobile* que dans *MeMyLee Miller*. Mais il est déjà en germe dans le « portrait bidule » de Nadeau par le truchement des interventions sonores qu'y effectue en direct Louis Hudon. Seulement, elles ne se font pas à vue. En fait, on ne peut deviner la présence de

21 Rosaline Deslauriers se demande même si ce qu'elle appelle « les machinations » d'une compagnie comme Les Deux Mondes « ne traceraient pas les contours d'un nouvel *Art du théâtre* où les acteurs prendraient part uniquement au processus de création d'un spectacle » (Deslauriers, 2007 : 115; souligné dans le texte).

22 Cette adaptation de l'acteur aux technologies scéniques de son époque n'est pas nouvelle. Le phénomène prend de l'ampleur dès le XVIII^e siècle : « dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, la machine devient une sorte de personnage avec laquelle les acteurs doivent composer, en fonction de laquelle ils doivent adapter leurs techniques et leur répertoire » (« but in the second half of the eighteenth century the Machine became a kind of dramatis persona itself, for whom the players had to make their way, and to whom they had to learn to adapt their own techniques and repertoires », Gray, 1982 : 107).

Louis Hudon aux côtés de l'actrice durant la représentation qu'au moment du salut où il vient s'incliner devant les spectateurs en compagnie de Nadeau. En effet, la machine peut seulement être opérée par le soliste, mais, le plus souvent, comme il y en a plusieurs, d'autres techniciens sont nécessaires à leur opération, ce qui peut ou ne peut pas être exploité sur le plan performatif. Que ce le soit ou non, la machine (ou les techniciens) peu(ven)t entrer en concurrence avec le soliste, installer une certaine porosité performative, sans toutefois réduire le sentiment de la prouesse, car la machine demande toujours au performeur d'ajuster son jeu à sa présence, ce qui n'est pas sans renforcer le sentiment de virtuosité, notamment quand le comédien partage le plateau avec sa propre image! Règle générale, le rapport humain-machine amplifie presque toujours le côté spectaculaire de la représentation et, quand les nouvelles technologies sont utilisées judicieusement, ce spectaculaire ne fait pas ombrage à la prestation de l'acteur; il montre au contraire son habileté à composer avec la machine, que l'interprète doive pour cela s'y soumettre, évoluer en sa compagnie ou lui imprimer un mouvement qui confère alors à la matière quelque chose de vivant et d'humain, une « vitalité non organique » (Buci-Glucksmann, 1999 : 22).



Le mobile de Carole Nadeau. Avec Carole Nadeau. Un texte et une mise en scène de Carole Nadeau. Une production du Mois Multi présentée en 2010. Photographie de Jean-François Gravel.

D'où vient alors que le solo-machine occupe un espace si considérable dans le théâtre contemporain? Est-ce parce qu'il allie «une surexposition du corps en même temps que sa dissolution» (Ludovic Fouquet, cité dans Vigeant, 2003 : 92)? Cette présence indique-t-elle un besoin de spectaculaire susceptible de permettre au théâtre de lutter à armes égales avec les autres formes de divertissement? Je propose de répondre à ces questions grâce à deux éclairages, soit la réflexion d'Isabelle Barbéris sur le «vivant» dans le théâtre contemporain et la critique de la machine dans les sociétés postindustrielles formulée par un Heiner Müller ou un Joachim Fiebach qui se plaignent qu'elle enchaîne l'homme.

Selon Isabelle Barbéris, «la scène se nourrit d'un "mythe du vivant" et d'un "mythe du réel" qui lui permettent de délimiter un hors scène face aux valeurs dominantes des sociétés postindustrielles» (Barbéris, 2010 : 12-13). À l'opposé d'un théâtre fondé sur l'humain paraît se situer celui «de la grande forme, de l'écriture scénique, du théâtre d'images synesthésiques, de l'œuvre intermédiaire, du choc esthétique valant épreuve...» (*ibid.* : 191) Selon elle, «ces pratiques expérientielles minoritaires» excluent «du public une certaine catégorie de travailleurs» (*ibid.* : 192) et perpétuent les valeurs de l'*entertainment*. Les critiques de la machine, pour leur part, lui reprochent de réduire le contact corporel à néant «par le biais d'un environnement technicisé, inorganique, désincarné, personnifié par la machine, les gadgets mécaniques et électroniques qui vous excluent, vous encadrent et vous submergent dans leurs images et leurs sons» (Fiebach, 1994 : 73).

Dans ces deux perspectives, le théâtre est perçu comme le lieu de l'humain. Il s'opposerait en cela à la déshumanisation et à la «société du spectacle» propres à l'ère postindustrielle. Or la confrontation de l'humain et de la machine sur scène ne relève pas que de l'idéologie et s'avère difficilement réductible au seul contexte économique, ne serait-ce que parce qu'il est possible que les arts de la scène deviennent le lieu où la scène virtuelle trouve son «indispensable miroir critique, sa nécessaire déconstruction, sa dissection scénique» (Bauchard, 2003-2004 : 131). La scène peut encore, si ses artisans le souhaitent, mettre en évidence ce qui différencie la chair et le métal, le corps réel et l'image fictive, en un mot, l'imperfection du vivant et la prévisibilité de la machine. Après tout, ce n'est pas en ignorant la technologie qu'on en étudiera les effets sur l'homme ni en excluant le spectaculaire de la représentation qu'on ramènera les travailleurs au théâtre. En se montrant littéralement aux prises avec des machines sur le plateau, Nadeau, comme bien d'autres, ne fait pourtant, à mon sens, qu'exposer une évidence à laquelle elle sensibilise du coup le public : quelle que soit la *mixis* privilégiée, nulle esthétique, nulle création ne peut désormais se concevoir sans sa dimension technique, qu'on adopte la *technè* d'hier, celle de demain ou un enchevêtrement des deux.

AYACHE, Solange (2010), «Utopie et pathologie : le théâtre contemporain à la conquête de l'«espace mental»», *Agôn*, n° 3, http://agon.ens-lyon.fr/docannexe/file/1306/utopie_et_pathologie_solange_ayache_pdf

BARBÉRIS, Isabelle (2010), *Théâtres contemporains : mythes et idéologies*, Paris, Presses universitaires de France.

BAUCHARD, Franck (2003-2004), «Esthétiques des mutations scéniques», *Études théâtrales*, n°s 28-29, p. 131-138.

BOUCHARD, Jacqueline (2010), «Le mobile et l'invisible», *Spirale*, n° 233, p. 63-65.

BOUKO, Catherine (2010), *Théâtre et perception : le spectateur postdramatique*, Bruxelles, Peter Lang.

BUCCI-GLUCKSMANN, Christine (1999), *L'art à l'époque du virtuel : les frontières esthétiques de l'art*, Paris, L'Harmattan.

COURCOULT, Jean-Luc (2003), *Le grand répertoire : machines de spectacles*, Arles, Actes Sud.

DANAN, Joseph (1995), *Le théâtre de la pensée*, Rouen, Médianes.

DESLAURIERS, Rosaline (2007), «Quand l'homme et l'image se disputent le plateau : la compagnie de théâtre Les Deux Mondes et ses machinations», *L'Annuaire théâtral*, n° 42, p. 107-122.

ECO, Umberto (1979), *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset.

FAYARD, Nicole (2005), «Stéphane Braunschweig's Theatre Machine Structuring Space on the Contemporary French Stage», *The Drama Review*, vol. 49, n° 1, p. 134-152.

FIEBACH, Joachim (1994), «Médias audiovisuels et théâtre», *L'Annuaire théâtral*, n° 15, p. 71-80.

GRAY, James (1982), «The Machine as Dramatis Persona in the Age of Garrick», *Mosaic*, vol. 15, n° 4, p. 107-125.

GUAY, Hervé (2014), «L'expérience du spectateur d'*En français comme en anglais*, it's easy to criticize», *Degrés*, n° 160, p. g1-g14.

HÉBERT, Chantal (2009), «Le lieu de l'activité poétique de l'auteur scénique : à propos du *Projet Andersen* de Robert Lepage», *Voix et images*, vol. 34, n° 3, p. 21-40.

HÉBERT, Chantal et Irène PERELLI-CONTOS (2001), *La face cachée du théâtre de l'image*, Québec, Presses de l'Université Laval.

HÉBERT, Chantal et Irène PERELLI-CONTOS (1997), *Théâtre, multidisciplinarité et multiculturalisme*, Québec, Nuit blanche éditeur.

HEINICH, Nathalie (1998), *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, Minuit.

HRABAL, Bohumil (1989), *Une trop bruyante solitude*, trad. Max Keller, Paris, Seuil, «Points».

LANDRIN, Ophélie (2008), «La présence-absence et la médiation technologique dans les travaux du Big Art Group et du Wooster Group», *Registres*, n° 13, p. 51-61.

LEHMANN, Hans-Thies (2002), *Le théâtre postdramatique*, trad. Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche.

- LE PORS, Sandrine (2008), « Les technologies de l'image en Allemagne : une entrée en scène contrastée », *Registres*, n° 13, p. 46-50.
- MASSOUTRE, Guylaine (1995), « Mutations dans le théâtre électronique et les arts médiatiques », *Jeu : revue de théâtre*, n° 77, p. 152-157.
- MCCONACHIE, Bruce (2008), *Engaging Audiences: A Cognitive Approach to Spectating in the Theatre*, New York, Palgrave Macmillan.
- PERRIER, Jean-Louis (2005), « Romeo Castellucci : traverser les portes du visible », *Alternatives théâtrales*, n° 85-86, p. 55-60.
- PEYRET, Jean-François et Julie VALERO (2008), « Jean-François Peyret ou la stratégie de l'invitation », *Registres*, n° 13, p. 93-99.
- RYKNER, Arnaud (2008), « Du dispositif et de son usage au théâtre », *Tangence*, n° 88, p. 91-103.
- SALTER, Chris (2010), *Entangled: Technology and the Transformation of Performance*, Cambridge, MIT Press.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (1989), *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud, « Le temps du théâtre ».
- SERMON, Julie et Jean-Pierre RYNGAERT (2012), *Théâtres du XXI^e siècle : commencements*, Paris, Armand Colin.
- SONREL, Pierre (1943), *Traité de scénographie*, Paris, Odette Lieutier.
- VIGEANT, Louise (2003), « La paradoxale rencontre du virtuel et du réel », *Jeu : revue de théâtre*, n° 108, p. 88-92.
- VINCENT, Jean-Luc (2004), *Trois questions de dramaturgie*, Paris, Gallimard.



PRATIQUES ET TRAVAUX



Le pouvoir de consommer : le spectateur comme enjeu et acteur de l'économie du théâtre musical¹

LAURA MACDONALD

Université de Portsmouth

Devant la sortie des artistes du Gershwin Theatre à New York, le 13 février 2013, une femme et sa fille attendaient l'actrice qui venait d'interpréter Elphaba dans la comédie musicale *Wicked*. « J'étais enceinte de ma fille la première fois que j'ai vu *Wicked* », a dit la mère. L'actrice s'est gentiment prêtée à une séance de photos, reconnaissant probablement que la mère et sa fille faisaient partie des clientes permettant de garder *Wicked* à l'affiche à Broadway. Ayant été formée comme spectatrice de *Wicked* avant même d'être née, cette dernière incarne parfaitement le rêve des producteurs de *Wicked*. Comme l'explique le philosophe Louis Althusser, « [a]vant de naître, l'enfant est donc toujours-déjà sujet, assigné à l'être dans et par la configuration idéologique familiale spécifique dans laquelle il est "attendu" après avoir été conçu » (Althusser, 1976 : 51). Cette famille postée devant la sortie des artistes destine, comme tant d'autres, ses enfants à devenir des sujets-spectateurs du même spectacle et s'engage ainsi dans une relation à long terme avec *Wicked*, relation maintenue par les visites renouvelées au Gershwin Theatre. Notre article pose entre autres l'hypothèse que ce sont les relations de ce genre – établies par transmission familiale ou liant des amateurs à des comédies musicales pour lesquelles ils ressentent une affection

1 Nous tenons à remercier Florence Berland, Hervé Guay et Catherine Bouko pour leurs commentaires et conseils judicieux lors de la préparation de cet article.

particulière – qui sont responsables du succès des comédies musicales et de leur présentation à long terme. Au-delà des billets achetés par une même famille, c'est aussi le rôle d'une comédie musicale que de devenir un objet significatif dans la vie de ses sujets-spectateurs. La durée de sa présence dans leur vie est d'ailleurs précisément ce qui aide certains producteurs à augmenter le nombre de représentations à New York ou à Londres.

Jusqu'au milieu des années 1960, le succès de la plupart des comédies musicales de Broadway à l'affiche pour de longues périodes était dû à la présence de leurs chansons à la radio, à la renommée d'auteurs tels que Richard Rodgers et Oscar Hammerstein et à la célébrité des stars, comme Ethel Merman ou Mary Martin, qui y brillaient. Or la popularité croissante du rock'n'roll a réduit le temps d'antenne dévolu aux airs issus des comédies musicales à la radio. Les acteurs de la scène ont commencé à trouver des emplois plus lucratifs à Hollywood, à la télévision et au cinéma. À compter du milieu des années 1960, les producteurs ont travaillé avec la presse et les agences de publicité pour commercialiser énergiquement leurs spectacles en utilisant de nouvelles formes de publicité et des techniques de marketing plus sophistiquées – campagnes de publicité, logos emblématiques et messages publicitaires télévisés. Marvin Carlson parvient même à ce constat : « Le public moderne, face à un étonnant éventail d'activités possibles, est extrêmement dépendant de la publicité pour découvrir quelles sont ses options et pour choisir entre elles² » (Carlson, 1989 : 91-92). Avant même d'entrer dans un théâtre de Broadway, les consommateurs sont ciblés et attirés par une image mettant en évidence l'expérience qu'ils peuvent se procurer, une image soulignant la façon dont cette expérience se distingue d'autres options que lui offre la culture populaire. Drew Hodges, directeur créatif de la firme de publicité Broadway SpotCo, explique comment les marques du théâtre musical constituent « une promesse émotionnelle, donnant aux consommateurs une idée de ce à quoi l'expérience [des comédies musicales] ressemble... Vous devriez être en mesure de regarder mon annonce et de sentir à quoi correspondra l'expérience de votre soirée au théâtre³ » (Hodges, cité dans Meyers, 2005 : 56).

Cet article, qui s'inscrit dans un projet de recherche plus vaste⁴, étudie comment certains spectateurs ont pu être convaincus d'assister à des comédies musicales et comment leur comportement est susceptible de contribuer à garder des spectacles à l'affiche durant de très longues périodes. Alors que la comédie musicale d'avant-garde *Oklahoma!* (1943) a connu 2 212 représentations en cinq ans à ses débuts sur Broadway, *The Lion King*, créé en 1997, continue d'attirer les spectateurs et a enregistré plus de 7 000 représentations au cours des dix-sept dernières années.

2 « Modern audiences, faced with a bewildering selection of possible activities, are extremely dependent upon publicity to discover what these alternatives are and to select among them. » (Toutes les citations en anglais de cet article ont été traduites par nos soins.)

3 « [...] an emotional promise, giving consumers a sense of what [shows] will feel like... You should be able to look at my ad and feel something that matches the experience of an evening at the theatre. »

4 L'ouvrage *Still Here: The Making and Marketing of Long-Running Broadway Musicals* est, par exemple, en préparation.

Gerald Bordman se montre critique à l'égard de ce succès : « Le fait que les comédies musicales soient à l'affiche pour de longues périodes a beau témoigner de leur acception par le public, il ne permet pas d'établir vraiment la valeur d'une œuvre, qui se manifeste avec le passage du temps⁵ » (Bordman, 1982 : 190). Bordman semble donner un sens étroit au mot « valeur », ignorant du coup l'immense bénéfice que représentent matériellement des productions d'une telle durée en offrant une stabilité d'emploi aux artistes et autres professionnels qui assurent le fonctionnement quotidien de la comédie musicale sur Broadway. Il ignore également l'impact économique de cette activité pour un site de production comme New York. Les relations d'interdépendance de la ville avec Broadway sont une manifestation clé de la consommation active de théâtre musical par les spectateurs. La ville et l'industrie du théâtre musical dépendent chacune de l'argent dépensé par les spectateurs, et ce sont les comédies musicales à l'affiche pour de longues périodes qui attirent de tels spectateurs à New York.

LA MARQUE DE LA COMÉDIE MUSICALE ET LE RÊVE DU SPECTATEUR

En effet, la valeur qu'un public intéressé et amusé accorde aux comédies musicales ne peut pas seulement être comptabilisée en dollars déboursés. Au-delà du prix du billet, certaines comédies musicales ont été en mesure de captiver l'imagination et, à plus long terme, de profiter de cette fascination du public. S'appuyant sur les théories d'interpellation de Louis Althusser, ce processus de recrutement, ou pratique sociale, peut être lu comme la formation d'acheteurs de billets en tant que sujets. L'acheteur potentiel « devient *sujet*. Pourquoi? Parce qu'il a reconnu que l'interpellation s'adressait "bien" à lui, et que "c'était *bien lui* qui était interpellé" (et pas un autre) » (Althusser, 1976 : 49; souligné dans le texte). Les publicités des comédies musicales expliquent comment acheter des billets, souvent en s'adressant à un « tu » spectateur au sujet de son potentiel de spectateur et / ou en présentant des images des personnages de la comédie musicale mis en scène de telle sorte qu'ils puissent établir un contact visuel avec les yeux des spectateurs. Aussitôt qu'un individu se met à réfléchir au sujet d'un spectacle, il commence une relation avec ledit spectacle et confirme, en achetant un billet, qu'il s'est senti interpellé. Les individus sont ciblés par le langage du marketing et des médias et intégrés dans une communauté de spectateurs, unis par le divertissement partagé et la reconnaissance qu'ils consomment le spectacle ensemble. La reproduction constante de ce comportement, que ce soit en s'adressant à de nouveaux consommateurs ou en maintenant des amateurs fidèles dans la position de sujet-consommateur, est ce qui permet, selon nous, le maintien de la comédie musicale dans un marché dominé par la musique populaire, le cinéma et la télévision.

5 « While long runs do indicate public acceptance, they do not really establish the value of a work, which becomes apparent with the passing of time. »

Ce désir d'acheter des billets s'explique peut-être partiellement par le potentiel de transformation personnelle que représente une comédie musicale. Les chansons de type « Je veux » (*I want*) expriment les buts et les rêves des personnages des comédies musicales auxquels les spectateurs s'identifient souvent. Raymond Knapp suggère qu'en apparence, chanter les airs des comédies musicales et s'identifier avec les stars de Broadway permettrait une autonomisation et un *empowerment* des spectateurs :

Mais ce genre de renforcement et de réalisation projetée est beaucoup plus profond que l'identification avec la célébrité et se situe au niveau le plus fondamental de ce que cela signifie d'être humain. À ce niveau, les comédies musicales américaines enseignent aux gens avec des moyens puissants de qui et de quoi se soucier, et comment se soucier d'eux-mêmes. Et elles enseignent ces choses d'autant plus efficacement qu'elle donnent au public l'occasion de découvrir – presque de goûter – ce que c'est de le faire⁶ (Knapp, 2005 : 283).

Les spectateurs se pressent donc d'aller assister aux comédies musicales qui tiennent longtemps l'affiche, et ce, en partie pour combler leur désir de consommer le potentiel offert par les histoires de gens qui poursuivent, et souvent réalisent, leurs rêves en chantant et en dansant. Les agriculteurs et les cow-boys d'*Oklahoma!* célèbrent l'accession de leur territoire aux États-Unis. Les travailleurs d'usine de pyjamas de *The Pajama Game* gagnent une augmentation de salaire. Les résidents de Washington Heights développent leurs entreprises, renforcent leur communauté, voire gagnent à la loterie dans *In the Heights*. Les comédies musicales racontent des histoires de possibilités. En ce sens, elles vendent ce dont les gens ont besoin, à savoir une promesse de réalisation de soi. Quand un personnage de comédie musicale concrétise un rêve en chantant la dernière mélodie du spectacle, le spectateur devient témoin de la réalisation d'un but, ayant observé *comment* cet objectif a été atteint. Puisque ce dessein est, la plupart du temps, accompli par des comédiens chantant et dansant qui jouent sans nécessairement montrer leurs efforts, le spectateur se sent aussi capable de réaliser ses plus grands rêves. En outre, les spectateurs ont assisté à des représentations de productions américaines telles que *Hair*, *Man of La Mancha*, *A Chorus Line* et *Annie* en raison du potentiel de transformation personnelle que ces spectacles leur promettaient, et ce, bien avant que le producteur Cameron Mackintosh n'ait importé aux États-Unis le modèle des méga-comédies musicales britanniques dans les années 1980, comme *Cats* et *The Phantom of the Opera*.

Maurya Wickstrom estime que, malgré notre conscience du pouvoir limité des marques, elles nous séduisent toujours grâce à l'espoir qu'elles font naître en nous :

6 « But this kind of reinforcement and projected embodiment reaches much deeper than celebrity identification, engaging on the most fundamental level with what it means to be human. On this level, American musicals teach people in powerful ways what and whom to care about, and how to go about caring about them. And they teach these things all the more effectively for giving audiences the opportunity to experience – almost, to taste – what it is like to do so. »

Nous savons que l'achat et la consommation de produits commercialisés sous des noms de marques vont changer peu de chose dans une vie que nous souhaiterions probablement différente. Mais nous nous fions néanmoins à elles, en cherchant le plaisir de matérialiser la promesse de transformation dont cette marque est porteuse comme s'il s'agissait de nous⁷ (Wickstrom, 2006 : 3).

Quand les comédies musicales de Broadway ont commencé à tenir très longtemps l'affiche à partir des années 1960, elles l'ont fait, selon nous, grâce à la création du produit dérivé qu'est la réponse du public, le « bouche à oreille ». Comme l'a proposé Daniel Le Beuan dans son intervention au colloque « L'engagement du spectateur », « le spectateur est celui qui rappelle le théâtre » et ce souvenir, « l'après » de la performance, est précieux (Le Beuan, 2014). Wickstrom précise que « [l]a vie affective du "client" est ciblée comme un lieu de production, un champ profond propice à l'invention de souvenirs, d'associations et d'affinités. Ici, la marque peut être formée, modifiée et manifestée, et sa valeur en post-production extraite ou récoltée par la société lorsque le moment est venu⁸ » (Wickstrom, 2006 : 14). S'ils sont positifs, ces souvenirs et associations, dès lors qu'ils sont transmis, communiqués ou racontés, contribuent à accroître le nombre de représentations d'une comédie musicale au-delà de l'expérience personnelle du spectateur individuel qui a assisté à l'événement en direct. La discussion d'une comédie musicale aide à vendre des billets à de nouveaux spectateurs, encouragés par les recommandations d'un ami, et garde la production présente dans la vie du spectateur original, comme un ami qui pourrait être visité à nouveau. Les producteurs de comédies musicales ont depuis longtemps imaginé de telles discussions entre spectateurs, reconnaissant leur pouvoir d'augmenter le nombre de billets vendus. Ils ont même fait l'effort de rappeler à leurs spectateurs que le théâtre est non seulement une expérience à vivre en communauté, mais aussi une expérience qui mérite d'être discutée⁹.

L'IMPOSSIBLE RÊVE D'UNE COMÉDIE MUSICALE COMPLÈTE

Pendant des décennies, de nouvelles comédies musicales de Broadway ont été mises à l'essai hors de New York de manière à ce que les réactions du public et de la critique soient prises en compte avant la première new-yorkaise. En août 1957, par exemple, *West Side Story* a été présenté à Washington, puis à Philadelphie. Devant le guichet de l'Erlanger Theatre à Philadelphie, les clients ont été nombreux à faire la queue pour assister à la comédie musicale. Ces scènes de

7 « We know that buying and consuming branded products will change little in lives we most likely wish could be different... But we nevertheless flock to them, desiring the pleasure of materializing the brand's transformative promise as if it were our own. »

8 « The emotional life of the "customer" is targeted as a place of production, a deep field for the invention of memories, associations and affinities. Here the brand can be shaped, evolved, and manifested, its post-production value extracted or reaped by the corporation when the time is right. »

9 Pensons, notamment, aux discussions d'après-spectacle animées sur les médias sociaux par les équipes marketing, voire par les producteurs eux-mêmes – par exemple, Jordan Roth sur Twitter.

longue attente ont souvent été documentées par des photos conservées dans les archives (Myers, 1957 : 29). Ces files se formaient généralement le matin suivant la soirée d'ouverture sur Broadway, aussitôt que les critiques avaient été publiées. La file d'attente illustre non seulement le désir des consommateurs, mais constitue aussi une image forte représentative d'une véritable communauté de spectateurs, communauté que pouvait rejoindre, en achetant un billet, un piéton passant devant le théâtre, ou encore un lecteur voyant la photo de la file d'attente dans le journal. Des producteurs habiles, à l'instar de David Merrick, ont souvent délibérément provoqué l'apparition de semblables files d'attente, même si les ventes n'étaient pas très élevées, en insistant pour qu'un seul guichet soit ouvert pour la vente des billets, ce qui forçait les acheteurs à patienter plus longtemps.

Mais la file d'attente de *West Side Story* à Philadelphie en août 1957 était d'une nature différente, puisque la comédie musicale n'avait pas encore été présentée dans cette ville. Le grand public ne connaissait alors ce spectacle que grâce aux préventes et à la couverture assurée par la presse de Washington. Comme s'ils avaient ressenti le besoin de rappeler la réussite du spectacle à Washington, les producteurs ont disposé des photos des spectateurs de Washington à l'extérieur de l'Erlanger Theatre à Philadelphie. Alors que les piétons pouvaient être attirés comme sujets-spectateurs de *West Side Story* par l'apparition de la file d'attente devant le théâtre, les consommateurs de la file pouvaient contempler au même moment les spectateurs de Washington en train d'acheter leurs billets. De ce fait, il semble possible d'affirmer que l'argent dépensé à court terme pour l'achat de billets, que ce soit à Washington ou à Philadelphie, s'avère, dans une certaine mesure, sans importance ou, en tout cas, moins important que les images et les relations qui prolongent la vie de *West Side Story*. En effet, bien après qu'un spectateur ait assisté à une production, il peut continuer à en parler avec ses amis ou collègues et tenter de matérialiser l'expérience abstraite qui a été sienne.

Le 23 octobre 1957, un mois après les débuts de *West Side Story* à Broadway, le parolier Stephen Sondheim écrivait à son collaborateur, le compositeur Leonard Bernstein, qui était alors en tournée orchestrale en Israël, pour le tenir au courant de la production. Après un rapport sur la santé physique et vocale de la distribution ainsi qu'un résumé de la réception critique des magazines, Sondheim révélait que *West Side Story* affichait complet pour les quatre prochains mois et que la caisse serait examinée par le commissaire à la licence (*Licence Commissioner*¹⁰), ce qui, « Hal Prince me l'assure, est le signe d'un véritable *blockbuster*, cette inspection ayant eu lieu pour *My Fair Lady* et *South Pacific*¹¹ » (Sondheim, 1957 : n.p.). Dans sa lettre, Sondheim

10 À l'époque où les producteurs de Broadway devaient encore demander une autorisation pour mettre en scène un spectacle, le *Licence Commissioner* était l'autorité municipale en charge de superviser le bon fonctionnement des théâtres de New York, y compris la comptabilité.

11 « [...] Hal Prince assures me, is the sign of a genuine blockbuster – it happened on *My Fair Lady* and *South Pacific* ».

décrit aussi le soupçon d'un « glaçage du guichet » (*box office ice*) qui est, selon Thomas Gale Moore, « à proprement parler, un pot de vin versé au guichet pour qu'il fournisse des billets¹² » (Moore, 1968 : xi). Sondheim et Prince ont rapidement reconnu qu'en générant une telle demande de billets, *West Side Story* suivrait les pas de certains grands spectacles précédemment présentés sur Broadway. Or une comédie musicale qui affiche complet met les guichetiers du théâtre dans une position risquée : ces derniers pourraient être tentés d'accepter un pot de vin (*ice*) contre un billet. Les enquêtes du commissaire à la licence révèlent que le « glaçage » a été une pratique courante dans les caisses de vente de billets de comédies musicales longtemps à l'affiche. Certains producteurs tel Harold Prince accueillaient favorablement cette attention médiatique qui devenait, en quelque sorte, de la publicité gratuite permettant de faire connaître la grande demande du public pour le spectacle. Sondheim conclut son passage sur la disponibilité de billets en déclarant : « Art ou pas, nous allons faire de l'argent pendant un certain temps¹³ » (Sondheim, 1957 : n.p.). Encore une fois, à l'instar des consommateurs faisant la file à Washington ou à Philadelphie, ce qui apparaît important n'est pas le profit immédiat, mais plutôt le fait d'assurer de nombreuses représentations à la comédie musicale en créant une masse critique de consommateurs désireux de se procurer le produit (performance à Broadway ou en tournée) ou un de ses dérivés (l'album, le film à partir de sa sortie en 1961, etc.).

Comédie musicale révolutionnaire, notamment grâce à son traitement de l'enjeu de la discorde raciale et grâce à ses innovations formelles en danse et en musique qu'on doit à Jerome Robbins et à Leonard Bernstein, *West Side Story* a connu une série de 732 représentations, puis une nouvelle de 249 au cours d'une tournée nationale. Sa réussite ne se compare toutefois pas à l'un des plus grands succès commerciaux de la fin des années 1950, *My Fair Lady*, qui a enregistré 2 717 représentations. Avec le recul, Harold Prince est ainsi devenu d'avis que ses partenaires de production et lui ont fait une erreur dans leur gestion de *West Side Story* alors que la comédie musicale était encore présentée à Broadway :

Nous avons calculé que nous avions épuisé notre public de sorte que, dans un ultime effort pour continuer [à vendre] jusqu'à ce que la tournée nationale ait commencé, nous avons réduit les prix et mis en œuvre une politique de « deux pour le prix d'un ». Immédiatement, le spectacle fut complet; nous avons raté un public pour en trouver un autre. Les prix des billets étaient trop élevés, même alors, pour une partie importante du public susceptible d'aller au théâtre¹⁴ (Prince, 1974 : 39-40).

12 « [...] strictly speaking, a bribe to the box office for supplying tickets ».

13 « Art or no, we'll be making money for a while. »

14 « We calculated we had run out of our audience, so in a last-ditch effort to keep going until the road tour started, we lowered prices and initiated a two-for-the-price-of-one policy. Immediately we sold out; we had run out of one audience and into another. Ticket prices were too high even then for a substantial segment of our audience which indeed is interested in going to the theatre. »

La fixation des prix, croit-il, doit manifester une prise en compte des différents publics de spectacles afin de permettre à une comédie musicale de rester longtemps à l'affiche. Trop tard, Prince reconnaît la nécessité d'offrir des billets à tarifs réduits pour attirer un groupe différent de spectateurs potentiels. Les observations de Prince sont reprises dans un article récent du *New York Times* intitulé «Ticket Pricing Puts *Lion King* atop Broadway's Circle of Life». Dans cet article, le journaliste Patrick Healy explique comment Disney Theatrical Productions a mis au point un algorithme informatique en 2011 servant à «recommander les prix des billets les plus élevés que les spectateurs seraient susceptibles de payer pour chacun des 1 700 sièges à chaque représentation¹⁵» (Healy, 2014). Disney évalue non seulement la capacité de payer des spectateurs, mais aussi, grâce à son site Internet sensible à la géolocalisation des utilisateurs, la garantie que la plus proche production du *Roi lion* soit accessible à ces mêmes spectateurs. De cette façon, Disney peut ajuster les prix en fonction de la période de l'année, de la concurrence des autres comédies musicales ou de tout autre facteur propre à un site de performance spécifique, notamment les vacances scolaires des enfants locaux ou la mauvaise température. «Achetez vos billets maintenant; Retrouvez-nous sur Facebook; See it Now; Remember it Forever», intime Disney aux consommateurs. Dans l'esprit des producteurs, les comédies musicales sont destinées à faire constamment partie de la vie de leurs spectateurs. Et c'est en effet souvent le cas, comme le montre l'exemple de la spectatrice de *Wicked* évoqué au début de l'article.

Disney n'est pas le premier producteur à utiliser le mode verbal impératif et le vocabulaire de l'urgence afin d'encourager l'achat de billets. Créé en 1965, *Man of the Mancha* a été présenté 2 328 fois à Broadway et a passé les quinze années suivantes en tournée. Malgré de multiples visites dans les mêmes villes, cette comédie musicale a continué de multiplier les profits. Les spectateurs sont retournés voir *L'homme de la Mancha* à plusieurs reprises¹⁶, encouragés par une campagne de publicité simple et directe laissant entendre que cette comédie musicale pouvait jouer un rôle récurrent dans la vie quotidienne américaine. «Quoi? Vous n'avez vu *L'homme de la Mancha* qu'une seule fois?», exhortaient les brochures et les affiches afin d'inviter les consommateurs américains contemporains à adhérer à la sensibilité utopique du *musical*, du rêve américain, de la réalisation de soi pour tous.

Fredric Jameson étudie la commercialisation des rêves et croit que la gestion du désir des consommateurs par l'industrie de la culture populaire «stimule stratégiquement la dimension imaginaire dans des structures de confinement symbolique minutieusement définies qui la désamorcent, ne satisfaisant des désirs intolérables, irréalisables, à proprement parler

15 «[...] recommend the highest ticket prices that audiences would be likely to pay for each of the 1 700 seats at every performance».

16 Les journalistes et critiques ont été nombreux à décrire les campagnes de publicité entourant la reprise de certaines comédies musicales tout comme leurs propres visites de retour. Voir Calt, 1967 ou encore McKinnon, 1978.

inextinguibles que dans la mesure où ils peuvent à nouveau être mis au repos¹⁷ » (Jameson, 1979 : 141). Le caractère éphémère de la comédie musicale a pour effet que tous les désirs irréalisables sont éveillés pendant approximativement trois heures. La mémoire de ce désir éveillé, puis mis au repos, alimente le bouche à oreille des consommateurs, ce qui rend le contenu de rêves irréalisables des comédies musicales essentiel à leur promotion. De plus, le bouche à oreille reproduit, selon Marx, les conditions de leur production et sert, selon Althusser, à interpeller à nouveau plus de spectateurs : « C'est la base qui détermine en dernière instance tout l'édifice », note Althusser en référence à Marx (Althusser, 1976 : 14). Constituant la base de tout spectacle, les spectateurs déterminent aussi l'édifice, qui correspond à la durée du temps d'affiche d'une comédie musicale. Ils agissent comme des agents de la production; plus efficaces ils sont dans leur bouche à oreille, plus nombreuses seront les représentations d'un même spectacle : « Comme le disait Marx, un enfant lui-même sait que si une formation sociale ne reproduit pas les conditions de la production en même temps qu'elle produit, elle ne survivra pas une année » (*ibid.* : 6). Alors que les historiens de théâtre ont déjà fait le récit de l'histoire des comédies musicales en plus d'explorer la question de l'engagement du spectateur – surtout en ce qui concerne la science de la cognition –, les liens qui existent entre l'engagement des spectateurs et le succès des comédies musicales n'ont pas encore été approfondis. Ces relations allongent, selon nous, la vie d'une comédie musicale.

LES VISITES DE RETOUR

Le critique Clive Barnes est retourné voir *L'homme de la Mancha* en 1967, deux ans après la création, et invoque, dans son article, la campagne énergique des producteurs comme principale raison de son retour : « Vaincu par les publicités dénigrant les gens qui n'ont pas vu *L'homme de la Mancha* deux fois... j'y suis retourné hier après-midi¹⁸ » (Barnes, 1967 : 61). Il poursuit en décrivant le jeu du Don Quichotte de l'époque, interprété par David Atkinson : « Il est dommage que [...] M. Atkinson ait été soit encouragé, soit même autorisé à fonder ses inflexions vocales sur M. Kiley. Ce genre d'imitation des performances originales (sans doute destinée à satisfaire les propriétaires de l'album 33 tours) est la malédiction de la comédie musicale à New York¹⁹ » (*idem*). S'il arrive fréquemment que les critiques reviennent voir un même spectacle pour évaluer les acteurs-remplaçants, les observations de Barnes soulignent non seulement l'importance de la

17 « [...] strategically arouses fantasy content within careful symbolic containment structures which defuse it, gratifying intolerable, unrealizable, properly imperishable desires only to the degree to which they can again be laid to rest ».

18 « Worn down by advertisements deprecating people who haven't seen *Man of La Mancha* twice... I went again yesterday afternoon. »

19 « It seems a pity [...] that Mr. Atkinson has been either encouraged or even permitted to base his vocal inflections on Mr. Kiley. This kind of parroting of original performances (presumably to satisfy owners of the LP album) is the curse of the New York musical. »

force et de l'originalité de la campagne de publicité, mais aussi la façon dont le jeu des interprètes peut être perçu par de nombreux membres du public. Le fait de retourner voir une comédie musicale, en particulier une comédie musicale comme *L'homme de la Mancha*, indique, selon notre hypothèse, le désir des consommateurs de rêver un « impossible rêve », de vivre encore et encore l'expérience de la quête, de la promesse non réalisée de l'accomplissement de soi. La façon dont Barnes mentionne la familiarité des spectateurs avec l'album de la comédie musicale témoigne encore plus directement du désir des consommateurs d'être en mesure de répéter plusieurs fois la même expérience, assurant par le fait même une plus longue durée de vie à un spectacle, et ce, quel que soit l'acteur incarnant Don Quichotte.

Le virulent critique du *New York Magazine*, John Simon, a intitulé l'article qu'il a rédigé au sujet de la troisième reprise de *L'homme de la Mancha* à Broadway « Dim Quixote » en plus de comparer l'ensemble des reprises de ce spectacle aux certitudes désagréables que sont la mort et les impôts :

Pourquoi la populace, d'ici aux antipodes, a-t-elle embrassé [ce spectacle] avec autant de ferveur que s'il s'agissait d'une denrée essentielle à la vie? Eh bien, il n'y a rien de tel qu'une comédie musicale qui digère pour vous l'un de ces grands classiques mondiaux que personne ne lit et l'habille avec quelque chose qui plaise à chacun – un peu de viol collectif chorégraphié, beaucoup de flatterie pour la troupe gériatrique (qui fournit de plus en plus les principaux piliers des théâtres de Broadway), une bonne dose de proto-humour folklorique, ethnique... Vous quittez le théâtre essuyant quelques larmes proprement pleurées et gonflé de faux bien-être comme une dinde juste avant l'Action de grâce²⁰ (Simon, 1977 : 78).

Simon dresse la liste des structures de confinement que Jameson associe à l'assouvissement contrôlé des désirs des consommateurs. Simon semble dérouter par le fait que les amateurs de théâtre aient embrassé le spectacle comme ses producteurs le leur ont vendu, c'est-à-dire comme une « denrée de base essentielle à la vie ».

Quand *L'homme de la Mancha* a été repris en 1978 (treize ans après la première), une publicité télévisée a été créée pour tenter de vendre à nouveau cet « impossible rêve ». Malgré de mauvaises critiques, la comédie musicale a battu des records à Boston. Les 4 200 sièges du Music Hall étaient occupés et un guichet supplémentaire ainsi que vingt lignes téléphoniques ont dû être installés pour répondre à la demande. On pouvait fréquemment voir plus d'une centaine de personnes faire la queue devant le théâtre pour acheter des billets. Les femmes âgées de 18 à 45 ans constituaient le principal public visé par la publicité, diffusée le plus

20 « Why have the great unwashed, from here to the antipodes, clasped it to their bosoms as fervently as if it were a bar of much needed soap? Well, there is nothing like a musical that digests one of the world's great unread classics for you and equips it with something for everyone – a bit of a choreographed gang rape, a lot of flattery of the geriatric set (more and more the main pillars of Broadway houses), a good deal of folksy, ethnic proto-humor... You leave the theatre brushing away a few tidily jerked tears and as puffed up with spurious well-being as a turkey just before Thanksgiving. »

souvent pendant les temps d'antenne réservés aux informations locales ainsi qu'aux émissions de jour comme les feuilleteurs. Exceptionnellement, la publicité a également été projetée sous forme de bande-annonce dans les salles de cinéma²¹.

Cette publicité montrait d'abord Richard Kiley chantant, et ce, afin de souligner son statut de créateur du rôle-titre de *L'homme de la Mancha* – il faut savoir que les tournées subséquentes de la comédie musicale mettaient en vedette d'autres artistes de moindre niveau. Puis, des spectateurs étaient interrogés à leur sortie du théâtre new-yorkais avant que l'échantillon ne soit réduit à quatre spectateurs offrant à la caméra des avis remplis d'émotions. «L'impression que dégage la publicité est d'un romantisme pur. La dame qui espère que son mascara va tenir pourrait bien devenir un cliché contemporain²²», a rapporté, en ce sens, un journaliste (Knopf, 1979 : 10). La publicité était si mémorable que le critique Kevin Kelly a estimé qu'il fallait l'analyser au même titre que la mise en scène. La diffusion de publicités à la télévision, surtout celles mettant en scène des spectateurs, semble confirmer l'intuition de Moore selon laquelle «les critiques peuvent difficilement être considérés comme ayant un effet majeur sur les bénéfices; il ne semble même pas qu'ils soient un reflet très précis des préférences du public²³» (Moore, 1968 : 13).

I LOVE NEW YORK

Grâce à la diffusion de publicités à la télévision dans les années 1970, les producteurs ont pu entreprendre des études démographiques pour identifier leurs spectateurs cibles. Ils voulaient notamment savoir quelles étaient les habitudes de consommation médiatique de leur public, de manière à ce que les annonces dans les journaux et à la télévision puissent être placées stratégiquement afin d'atteindre le plus grand nombre d'acheteurs potentiels de billets. «Le Broadway que nous connaissons aujourd'hui a commencé dans les années 1970²⁴», note Nancy Coyne, une des fondatrices de la firme de marketing Broadway Serino Coyne qui a créé des publicités pour plusieurs anciens spectacles de Broadway (Coyne, citée dans Robertson, 2006). La ville de New York, comme plusieurs des grandes métropoles d'Amérique du Nord, a d'ailleurs survécu à la crise urbaine des années 1970 en s'associant avec l'industrie théâtrale pour essayer d'attirer de nouveaux touristes et amateurs de théâtre à Times Square. Le graphiste Milton Glaser s'est vu engager à cette époque pour lancer la campagne désormais emblématique du «I Love New York». Plusieurs publicités télévisées ont alors été produites avec des acteurs des comédies musicales de Broadway chantant ce slogan. Comme l'adresse directe à la deuxième personne et

21 Pour plus de détails, voir McKinnon, 1978.

22 «The feel of the commercial is pure romanticism. The lady who hopes her mascara will hold up might just become a contemporary cliché.»

23 «[R]eviewers can hardly be said to have a major effect on profits; it does not even appear that they are a very accurate reflection of public preferences.»

24 «Broadway as we know it today began in the 70's.»

l'urgence que suggère la campagne de *La Mancha*, les publicités, en assujettissant les spectateurs potentiels, les invitaient à se joindre à l'expérience d'adorer New York en assistant à une comédie musicale de Broadway. La diffusion annuelle des *Tony Awards* (les prix accordés par l'American Theatre Wing pour saluer l'excellence de certaines productions théâtrales de Broadway) a aussi servi, depuis 1967, de vitrine aux comédies musicales disponibles à New York (et, plus tard, en tournée) en offrant d'alléchants extraits visuels. Cette remise de prix a été de plus en plus diffusée et visionnée à l'étranger, ce qui a eu pour conséquence d'ouvrir d'autres marchés de spectateurs-touristes que la mondialisation croissante aiderait à faire venir à New York.

Quand New York a une fois de plus lutté pour attirer des visiteurs après les événements du 11 septembre 2001, une nouvelle publicité a été diffusée, utilisant cette fois la célèbre chanson de John Kander et Fred Ebb intitulée « New York, New York » et surtout les paroles « It's up to you, New York, New York ». À l'instar des publicités des années 1970, les acteurs des comédies musicales de Broadway se sont directement adressés aux consommateurs par l'intermédiaire de la télévision : « Venez à New York et continuons le spectacle²⁵ » (Jimenez, 2007), ordonnait presque le comédien Nathan Lane en insistant sur la nécessaire présence du sujet-spectateur pour le succès des arts de la scène. Les spectateurs ont répondu à l'appel et les comédies musicales récemment créées (*The Producers*; *Mamma Mia*) ont pu demeurer à l'affiche très longtemps. Moore l'avait noté en 1968, mais cela semble continuer à être le cas aujourd'hui, « plus un spectacle reste à l'affiche, moins les spectateurs sont dépendants des critiques et plus ils comptent sur le bouche à oreille pour le choix des spectacles²⁶ » (Moore, 1968 : 13). À titre d'exemple, les adeptes des films de Mel Brooks desquels la comédie musicale *The Producers* a été inspirée, ou encore les passionnés de la musique d'ABBA sur laquelle est basée la production *Mamma Mia*, n'attendent pas de lire des critiques pour faire leur choix. Ils prendront plutôt les conseils de leurs amis, collègues, voire d'anonymes rencontrés sur Internet qui partagent leur passion.

Mais le public ne peut pas toujours être trouvé. En témoigne notamment la difficile vente de la production *Dreamgirls* : « Le bouche à oreille positif s'est évidemment transformé en dollars. Pourquoi ce bon bouche à oreille n'a pas atteint un auditoire noir potentiellement vaste, ou, s'il l'a fait, qu'est-ce qui retient ce public d'acheter des places²⁷? » (Nelsen, 1982 : 51) L'auteur de la comédie musicale, Don Nelsen, avait cru que ce spectacle, inspiré par le groupe de musique féminin The Supremes, qui raconte l'histoire d'un groupe de filles noires s'élevant dans les palmarès de la musique pop, serait populaire auprès d'un public noir. Mettant en

25 « Come to New York and let's go on with the show. »

26 « [T]he longer a play runs, the less and less theatregoers depend on the notices and the more they rely on word-of-mouth for choosing shows. »

27 « Good word of mouth has evidently translated into dollars... why hasn't this good word reached a potentially large black audience, or, if it has, what is keeping that audience from buying seats? »

scène des Noirs qui réussissent dans un pays dominé par les Blancs sans avoir recours à des stéréotypes, *Dreamgirls* avait tout pour plaire, mais a néanmoins été une production difficile à vendre. Créé dans les années 1980 en pleine récession économique et sans vedettes célèbres, *Dreamgirls* a forcé les producteurs à orienter différemment leurs publicités afin d'atteindre les sujets-spectateurs noirs. Les producteurs reconnaissent par le fait même la nécessité de faire participer activement les spectateurs à la vie d'une comédie musicale.

La commercialisation, les publicités et la couverture de presse des comédies musicales ne leur ajoutent pas de valeur en soi, mais construisent plutôt le désir des consommateurs. Alors que l'achat d'un billet marque l'engagement de l'amateur de théâtre dans la consommation de la comédie musicale, l'expérience de la représentation en direct ne met pas fin à cette consommation par le sujet-spectateur. Après la représentation, le spectateur peut partager ses souvenirs soit par la bouche à oreille, soit à travers les médias sociaux. Ces messages fonctionnent comme autant de publicités gratuites réitérant les idées véhiculées par les publicités officielles et par les producteurs de la comédie musicale. Cette réponse du public est déterminante pour l'augmentation de billets achetés ainsi que pour la vente de produits dérivés (tee-shirts, disques, programmes, etc.) (Sims, 2013), d'où l'intégration de commentaires de spectateurs dans certaines publicités télévisées – mentionnons, par exemple, la publicité de *L'homme de la Mancha* dans les années 1970 ou encore l'intégration publicitaire plus récente de commentaires Twitter (#LOVEMORMON) des spectateurs de *The Book of Mormon*. À mesure que les méthodes de vente des comédies musicales de Broadway sont devenues plus sophistiquées à partir des années 1960, la consommation par le public est aussi devenue plus complexe. La vente informatisée des billets, la promotion de Broadway à la télévision ou encore la diffusion des *Tony Awards* ont rendu la marque Broadway plus visible que jamais et ont conséquemment facilité l'accès au public. Cette évolution préfigure la transformation majeure entraînée par la mondialisation dans les années 1980 qui a accéléré l'afflux de consommateurs.

- ALTHUSSER, Louis (1976 [1970]), « Idéologie et appareils idéologiques d'État (notes pour une recherche) », *Positions (1964-1975)*, Paris, Les éditions sociales, p. 67-125.
- BARNES, Clive (1967), « Theatre: A Reappraisal; What! You've Seen *La Mancha* Twice and Liked It Better the First Time? », *New York Times*, 24 novembre, p. 61.
- BORDMAN, Gerald (1982), *American Musical Comedy: From Adonis to Dreamgirls*, New York, Oxford University Press.
- CALTA, Louis (1967), « Actors at Phones Help *La Mancha*: Seven on Information Staff Offer Unusual Service », *New York Times*, 25 décembre, p. 31.
- CARLSON, Marvin (1989), « Theatre Audiences and the Reading of Performance », dans Thomas Postlewait et Bruce McConachie (dir.), *Interpreting the Theatrical Past: Essays in the Historiography of Performance*, Iowa City, Iowa University Press, p. 82-98.
- HEALY, Patrick (2014), « Ticket Pricing Puts *Lion King* atop Broadway's Circle of Life », *New York Times*, 17 mars, <http://www.nytimes.com/2014/03/17/theater/ticket-pricing-puts-lion-king-atop-broadways-circle-of-life.html>
- JAMESON, Fredric (1979), « Reification and Utopia in Mass Culture », *Social Text*, vol. 1, p. 130-148.
- JIMENEZ, Angel (2007), « I Love New York (Broadway Commercial) », *YouTube*, mise en ligne le 9 juin, <https://www.youtube.com/watch?v=VeaynBVxiOM>
- KNAPP, Raymond (2005), *The American Musical and the Formation of National Identity*, Princeton, Princeton University Press.
- KNOPF, Terry Ann (1979), « Mitch Leigh Uses TV to Sell the Impossible Dream », *The Boston Globe: Calendar*, 21 septembre, p. 10.
- LE BEUAN, Daniel (2014), « Ce qui retourne dehors », communication donnée dans le cadre du colloque L'engagement du spectateur, Musée québécois de culture populaire, Trois-Rivières, 20 mai.
- MCKINNON, George (1978), « *La Mancha* May Be Held Over as Box Office Is Besieged », *The Boston Globe*, 21 juillet, s.p.
- MEYERS, Tiffany (2005), « Turning Broadway into Brands », *Step Inside Design*, p. 52-59.
- MOORE, Thomas Gale (1968), *The Economics of the American Theatre*, Durham, Duke University Press.
- MYERS, Charles (1957), « Fine Box Office Music », *Philadelphia Daily News*, 4 septembre, p. 29.
- NELSEN, Don (1982), « *Dreamgirls* and the Missing Black Audience », *New York Daily News*, 31 mars, p. 51.
- PRINCE, Harold (1974), *Contradictions: Notes on Twenty-Six Years in the Theatre*, New York, Mead & Company.
- ROBERTSON, Campbell (2006), « Broadway, the Land of the Long-Running Sure Thing », *The New York Times*, 10 septembre, http://www.nytimes.com/2006/09/10/theater/10robe.html?_r=0
- SIMON, John (1977), « Dim Quixote », *New York Magazine*, 3 octobre, p. 78.
- SIMS, James (2013), « Wondering How to Inspire (and Harness) Social Media Chatter? », *The Jealous Strategist*, 6 avril, <http://jealousstrategist.tumblr.com/post/47275470481/wondering-how-to-inspire-and-harness-social>
- SONDHEIM, Stephen (1957), « Letter to Leonard Bernstein », 23 octobre, Washington, Bibliothèque du Congrès, Collection Leonard Bernstein.
- WICKSTROM, Maurya (2006), *Performing Consumers: Global Capital and its Theatrical Seductions*, New York, Routledge.



Le théâtre du réel : une nouvelle vague flamande entre fiction et non-fiction

NELE WYNANTS

Université libre de Bruxelles –
Université d'Anvers

VAGUES FLAMANDES

Peut-on vraiment parler d'une vague flamande? C'est l'une des questions abordées par Marianne Van Kerkhoven au sein d'un article paru en 1987 dans *Etcetera*, revue dédiée aux arts du spectacle en Flandre. Van Kerkhoven, dramaturge renommée et influente, y effectue une analyse du phénomène à l'aide d'entretiens avec des metteurs en scène et des acteurs flamands. À cette époque, la Flandre fait soudainement son apparition sur la scène mondiale du théâtre et de la danse. Les créations des metteurs en scène et chorégraphes flamands, aujourd'hui identifiés un peu partout comme les figures de proue de la « vague flamande », sont appréciées par la presse internationale pour leur « grand pouvoir d'évocation » ou leur « caractère fortement visuel » (Gielen et Laermans, 1998 : 331). De Keersmaeker, Fabre, Vandekeybus, Lauwers, Decorte, Cassiers, Perceval, van Hove, Platel, etc., nous les connaissons tous maintenant. Ils occupent actuellement des positions importantes dans les maisons de théâtre et compagnies internationales. Cet article a pour projet de remettre en question la notion de « vague » dominante, parce que l'adjectif flamand suggère une homogénéité qui n'existe pas. La première partie de l'article repose sur la réception critique du théâtre flamand au cours des années 1980. La deuxième expose le travail de quelques jeunes créateurs flamands contemporains qui, tout comme leurs prédécesseurs influents, sont

à la recherche d'un langage théâtral qui leur est propre. Ancrés dans la réalité historique, sociale et politique, les projets de Elly Van Eeghem, de Thomas Bellinck et des frères Chokri et Zouzou Ben Chikha tentent de nouer des rapports explicites avec cette réalité en privilégiant le dialogue entre fiction et non-fiction. Ainsi, cet article présente deux générations de créateurs de théâtre en Flandre dont l'esthétique et le rapport au réel diffèrent fondamentalement.

LE THÉÂTRE FLAMAND DES ANNÉES 1980

On ignore aujourd'hui par qui et à quel moment la métaphore de la vague a été lancée pour la première fois, mais il est certain que l'idée d'une soi-disant « vague flamande », née au cours des années 1980, vient initialement des Pays-Bas. À cette époque, les productions flamandes étaient nombreuses à être programmées aux Pays-Bas et y obtenaient un franc succès. Pour la saison 1986-1987, le jury du premier Festival de théâtre d'expression néerlandaise a mis en nomination pas moins de cinq spectacles flamands sur un total de neuf. En outre, nombre de créateurs flamands talentueux travaillaient à cette époque aux Pays-Bas où les conditions de travail étaient présumées meilleures¹. Le public et les critiques néerlandais voyaient dans le théâtre flamand un art débordant d'émotions, doté d'une grande puissance d'expression et interprété par des acteurs qui s'exprimaient dans un langage concret et comique.

En 1985, le critique néerlandais Robert Steijn a recouru à la métaphore orgasmique pour décrire le dynamisme énergétique du renouvellement théâtral en Flandre en comparaison avec ce qu'il observait dans son propre pays. D'après le critique, le théâtre néerlandais de cette époque était avant tout un théâtre de tête : « la tête sans corps s'étonne de l'abondance d'interprétations du réel et se perd dans la toile de ses propres associations² » (Steijn, cité dans Van Den Berg et Hillaert, 2009). Rien de tel en Flandre où une génération de créateurs, après la faillite du drame classique, a fait de la réalité du corps son cheval de bataille. Ces créateurs se concentrèrent sur de nouvelles formes de théâtre caractérisées par la force de l'imagination et par une grande sensorialité. D'après Steijn, une production flamande ressemblait à une expérience physique où la tête et le cœur se battaient contre l'univers impitoyable de la scène pour finir par céder à la puissance de l'extase : « Dans le corps du spectateur, les irritations, l'incompréhension et les

1 Les chiffres relatifs à l'échange culturel néerlandais-flamand dans le domaine théâtral sont éloquentes. Dans le numéro cité d'*Etcetera*, Marianne Van Kerkhoven dresse le bilan suivant : en 1986, les compagnies de théâtre flamand ont monté environ 120 spectacles aux Pays-Bas ; les troupes de théâtre pour enfants n'ont présenté que 13 spectacles. En 1987, les compagnies néerlandaises de théâtre pour adultes ont monté près de 35 spectacles en Flandre ; la même année, les compagnies de théâtre pour enfants ont réalisé environ 110 spectacles en Flandre. Le recensement ne tient pas compte des comédies musicales, de la danse ou du cabaret (Van Kerkhoven, 1987 : 5).

2 « Verwondert het ontlijdde hoofd [...] zich over de overvloed aan interpretaties van de werkelijkheid en raakt verstrikt in het web van de eigen associaties. » (Toutes les citations en néerlandais et en anglais de cet article ont été traduites par nos soins.)

fausses émotions explosent pour se détourner de la représentation. Progressivement, le corps se rend et le spectateur atteint un état d'extase physique³ » (*idem*).

Fidèles à leur nature modeste, les critiques flamands estimaient que l'engouement des Hollandais serait de nature passagère et qu'il disparaîtrait rapidement : « Cette vague ne tiendra pas deux ans⁴ », annonçait l'actrice Viviane De Muynck (citée dans Van Kerkhoven, 1987 : 5). Le metteur en scène Luk Perceval était, quant à lui, persuadé que, pour l'essentiel, cet effet s'expliquait par le fait que les créateurs flamands étaient inconnus aux Pays-Bas et que leur langage comique y générait un effet d'aliénation considéré comme fort sympathique. L'on s'accordait pour relativiser l'établissement d'une « tendance », car en Flandre, personne n'osait se leurrer à propos du rôle joué par la critique théâtrale néerlandaise dans la montée en épingle de ce phénomène, ni de l'impact direct des critiques sur la vente des billets. Thomas Crombez a pourtant démontré, au moyen d'une analyse de fréquence, que les critiques flamands, notamment les rédacteurs d'*Etcetera*, ont activement contribué à la consécration de cette génération de metteurs en scène de théâtre expérimental⁵ (Crombez, 2014). La popularité de ces derniers s'est étendue rapidement à d'autres pays de l'Europe et de l'Amérique, notamment en France et au Canada où les créateurs ont rencontré un accueil enthousiaste⁶.

Aujourd'hui, nous savons que la vague a été moins passagère que les acteurs de l'époque le croyaient. L'influence de la génération des « Tachtigers » (celle des années 1980) au-delà des frontières des pays d'expression néerlandaise peut difficilement être surestimée et continue de se faire sentir jusqu'à nos jours. Grâce à leur énergie et à leur dramaturgie innovatrice, des artistes tels que Jan Lauwers, Jan Fabre, Jan Decorte (les « trois Jan »), Luk Perceval, Ivo van Hove, Guy Cassiers, ou, en danse, Anne Teresa De Keersmaeker, Alain Platel et Wim Vandekeybus ont su introduire le théâtre flamand au sein du circuit international des arts du spectacle. Le dramaturge Erwin Jans a fait remarquer que cette énumération se termine généralement par des points de suspension⁷. La liste est toujours incomplète et exclut d'ailleurs un certain nombre de créateurs. La question est de savoir à qui renvoient ces points de suspension et qui en est exclu. Il est

3 « In het lichaam van de toeschouwer woeden irritaties, onbegrip en valse emoties om zich van het gepresenteerde af te wenden. Langzamerhand geeft het lichaam zich echter over en geraakt de toeschouwer in een fysieke roes. »

4 « Ik geef die golf nog twee jaar. »

5 Les créateurs du théâtre dit « postdramatique », depuis lors internationalement reconnus comme des membres de la « vague flamande », ont, de manière démontrable, bénéficié entre 1983 et 1998 d'un surcroît d'attention dans la presse écrite en comparaison avec les grands théâtres de cette époque. Selon Crombez, le comité de rédaction de la revue *Etcetera* montrait une préférence explicite pour l'avant-garde et contribuait à la consécration du théâtre expérimental.

6 Depuis quelques années, la « vague flamande » soulève aussi un intérêt académique : voir le dossier récent qui lui est consacré dans *Théâtre/Public* (Biet et Féral [dir.], 2014) et le numéro thématique de la *Contemporary Theatre Review* (Orozco et Boenisch, 2010).

7 Cette idée a été énoncée lors de la conférence de Jans donnée dans le cadre de la journée de recherche « Le théâtre en Flandre après la Deuxième Guerre mondiale », qui a eu lieu le 26 mars 2015 à Anvers.

probablement plus judicieux, comme le fait remarquer Toon Brouwers dans son ouvrage récent sur l'histoire du théâtre anversois (2015), de parler de plusieurs « vagues flamandes » ayant généré des créateurs et des compagnies de tout genre qui ont atteint un renom international. Du point de vue local, l'essor des collectifs d'acteurs (tg STAN, De Koe, De Roovers, Skagen) dans les années 1990 constitue pour le paysage flamand une deuxième vague, dont les méthodes et les esthétiques diffèrent de la première, mais ne sont pas aussi connues à l'étranger⁸.

Travaillant en périphérie du théâtre officiel au cours des dix premières années, la génération des années 1980 a rapidement pu compter sur une reconnaissance internationale. En témoigne, entre autres, la publication, en 1999, de l'ouvrage influent de Hans-Thies Lehmann intitulé *Postdramatisches Theater*. Cet ouvrage se concentre sur quelques créateurs flamands tels que Fabre et Lauwers, reconnus comme des fleurons d'une pratique théâtrale remplaçant le « drame comme action » (« drama-als-handeling ») par la « théâtralité comme moment » (« theatraliteit-als-moment ») (Tindemans, 2012). Il s'agit de compagnies théâtrales qui, depuis les années 1980, ont transformé de fond en comble le théâtre européen. En bref, Lehmann s'est largement inspiré des artistes flamands pour élaborer son lexique et sa théorie.

Le terme « vague flamande » mis à profit pour caractériser cette nouvelle génération de créateurs postdramatiques mérite cependant d'être utilisé avec prudence⁹. La référence aux années 1980 pour situer le début chronologique d'une nouvelle ère au théâtre relève également d'un processus de mythification (Jans, 2010; Vanhaesebrouck, 2014). En somme, la caractéristique essentielle de ce mouvement est de ne pas en être un, comme l'affirmait Van Kerkhoven dès 1987. L'immense diversité de créateurs – d'artistes autonomes – ne peut pas être captée, résumée par un seul dénominateur commun. La recherche d'un langage formel propre et la mobilisation originale des ressources théâtrales constituent probablement le seul vrai ciment liant la diversité de spectacles provenant du Nord et définis comme appartenant à la vague flamande. Il se passait quelque chose au sein du paysage théâtral flamand. Personne ne pouvait le nier. Mais la nature de ce mouvement échappe aux catégorisations temporelles, esthétiques ou géographiques. Des spectacles tels que *Maria Magdalena* (1981) de Jan Decorte, *Theater zoals het te verwachten en te voorzien was* (*C'est du théâtre comme c'était à espérer et à prévoir*) (1982) de Jan Fabre et la mise en scène de *Médée* de Müller (1987) par Anne Teresa De Keersmaecker répondent non seulement à des poétiques différentes, mais s'appuient sur des conceptions différentes du théâtre et de la société.

Dans le même ordre d'idées, Luk Van den Dries préfère considérer le mouvement comme une individualisation du théâtre et du langage théâtral (Van den Dries, 2009). Le sociologue Rudi

8 Pour plus de détails sur la question, voir Hillaert et Gouarné, 2014.

9 Ces termes souvent réunis ne sont pas entièrement interchangeables – parallèlement aux compagnies flamandes, Lehmann traite également de compagnies néerlandaises et allemandes. Ils ne sont pas non plus entièrement représentatifs de la génération concernée.

Laermans refuse également d'assimiler les « Tachtigers » à un mouvement homogène : « Il s'agit d'œuvres et non pas d'artistes, de prestations et non pas de générations¹⁰ » (Laermans, 1999 : 3). Il ajoute que, somme toute, le dénominateur commun des « Tachtigers » n'est rien d'autre que le parcours institutionnel similaire qu'ils ont eu au sein du paysage théâtral de la Flandre. La consécration de ce destin commun a eu lieu en 1993 avec le nouveau « Décret sur les arts du spectacle » qui a reconnu les compagnies et centres artistiques créés au cours des années 1980 comme des acteurs clés du renouvellement artistique, ce qui a eu pour effet d'exclure du discours critique un certain nombre de pratiques théâtrales établies de l'époque qui n'avaient pas leur place au sein de ce mouvement novateur. Celles-ci risquent d'ailleurs de passer à la trappe dans les reconstructions historiques. En réalité, l'époque est caractérisée par un vif débat sur la relation entre les pratiques théâtrales des grandes institutions et les expérimentations formelles de la nouvelle génération de créateurs.

ENTRE CENTRE ET MARGE

Afin de mieux comprendre la multitude et la diversité de pratiques artistiques ayant atteint l'âge de maturité au cours des années 1980, il faut inscrire ces pratiques dans leur contexte et situer la génération des « Tachtigers » dans l'arrière-fond du climat culturel de l'époque en Flandre. Le théâtre politique et le théâtre de formation des années 1970 semblaient avoir perdu leur élan de créativité. Parallèlement, le moteur du théâtre de répertoire dans les grandes institutions commençait à s'essouffler. Ce qui se passait au théâtre était déconnecté de l'actualité et de l'univers des jeunes. Marianne Van Kerkhoven a souligné l'impact de ce fossé entre le grand théâtre établi, sclérosé, s'enlisant toujours davantage dans la routine et dans les tentatives de démolition des compétences, et les soi-disant « groupes marginalisés » qui, en refusant de jouer dans les grandes salles et faute de soutien financier, étaient contraints de chercher de nouvelles formes d'expression (Van Kerkhoven, 1987 : 4). D'après la dramaturge, ces derniers ont apporté une contribution essentielle à une approche plus professionnelle du théâtre en Flandre en mettant à plat et en reconfigurant les différents aspects d'un spectacle (manière de jouer, mise en scène, scénographie, dramaturgie, etc.). Bref, la professionnalisation du théâtre flamand est née dans la périphérie et elle est allée de pair avec l'institutionnalisation progressive du champ artistique¹¹.

10 « Het gaat om kunstwerken en niet om kunstenaars, om prestaties en niet om generaties. »

11 Les initiatives créatrices sont nourries et soutenues par le développement d'un discours sur l'art qui les stimule et leur fournit une assise théorique. Nous avons évoqué, dans ce contexte, le rôle assumé par la revue *Etcetera*, créée en 1982. Par ailleurs, à cette époque se crée un centre d'études des arts du spectacle (Vlaams Theaterinstituut) alors que les études des arts du spectacle se développent en discipline scientifique autonome – dans les programmes des universités d'Anvers, de Gand et de Louvain. Une autre source d'incitation est venue des centres artistiques. Le Monty, le Singel, le Kaaitheater et le Stuk étaient des lieux importants d'exposition et de production de l'art. Impossible, dès lors, de dissocier la profonde reconfiguration du paysage théâtral de ces facteurs contextuels et institutionnels, sans oublier que l'autonomie culturelle croissante du champ artistique flamand est également encouragée et soutenue sur le plan politique (Vanhaesebrouck, 2014).

L'histoire est de nos jours connue. Les artistes expérimentaux, identifiés sur la scène internationale comme les figures de proue de la « vague flamande », occupent aujourd'hui des positions clés dans les maisons de théâtre. Anne Teresa De Keersmaecker a fondé à Bruxelles l'école de danse P.A.R.T.S. (*Performing Arts Research and Training Studios*), une référence internationale qui a ouvert ses portes en 1995. Ivo van Hove, Luk Perceval et Jan Lauwers sont des directeurs artistiques de compagnies de théâtre internationalement renommées. Cela vaut également pour Alain Platel, Jan Fabre, Guy Cassiers et d'autres. Ce sont les compagnies les mieux subventionnées et leurs créations sont à l'affiche des maisons de théâtre et des opéras les plus prestigieuses. Bref, les créateurs avant-gardistes des années 1980 ont quitté la périphérie et occupent aujourd'hui les positions tant convoitées à l'époque où ils étaient des jeunes créateurs marginaux. Le résultat est qu'il existe actuellement en Flandre une relation tout à fait différente entre la soi-disant périphérie et le centre. La distance y est plus réduite, surtout en comparaison avec les pays voisins tels que la France, les Pays-Bas ou l'Angleterre qui ont tous une tradition théâtrale importante. Des grandes institutions de théâtre y pérennisent apparemment certaines traditions comme le répertoire de Molière en France ou celui de Shakespeare en Angleterre. La Flandre ne possède pas de véritable tradition théâtrale. Cela explique en partie la facilité avec laquelle, au début des années 1980, les pratiques expérimentales ont su prendre racine par rapport à un centre ankylosé, ce que réfléchit Alain Platel en ces termes : « Nous n'avions aucun père à tuer. Il n'y avait qu'un terrain en friche et pas un sou en poche. Tout était donc possible » (cité dans Maes et Hillaert, 2009b).

La relation changée entre le centre et la marge fait que le concept d'avant-garde est vidé de l'intérieur. L'expérimentation, le caractère inattendu ou choquant d'une pièce suscitent maintenant un sentiment de déjà-vu. Cela ne facilite pas le travail des jeunes créateurs qui veulent se positionner vis-à-vis de cette génération influente toujours en vogue sur le plan international. Dans ce qui suit, nous nous concentrerons sur un certain nombre d'artistes flamands contemporains. Tout comme leurs prédécesseurs influents, ils sont à la recherche d'un langage théâtral autonome ou, plutôt, d'une forme théâtrale bien à eux. Il est remarquable que ces créateurs contemporains tentent d'établir à nouveau des rapports explicites avec la réalité historique, sociale et politique en se positionnant en plein cœur de cette réalité et en amorçant un dialogue avec celle-ci. Nous étudierons un certain nombre de praticiens qui choisissent d'installer leur atelier dans l'espace public plutôt qu'au théâtre ou dans les studios d'enregistrement. Une deuxième caractéristique commune à ces créateurs est qu'ils prennent de la distance par rapport au format théâtral habituel et développent des formes empruntées au contexte social au sein duquel ils se situent.

Elly Van Eeghem est fascinée par le développement urbain. Elle dresse des parallèles entre les quartiers urbains de Paris, de Berlin et de Montréal et ceux de la ville de Gand, sa ville natale. Actuellement, elle étudie à la loupe les plans ainsi que les projets d'urbanisme existants et, avec les riverains et les architectes, elle travaille à des modèles de futurs logements alternatifs. Son œuvre brouille les frontières entre la réalité et la fiction et génère clairement un impact sur le plan

social et urbanistique. De son côté, Thomas Bellinck a transformé une maison, située au cœur du quartier européen de Bruxelles, en « musée de l'avenir » (Coussens, 2013 : 24). Le *Domo de Eüropa Historio en Ekzilo* invite le visiteur à un voyage à travers le temps qui lui fait faire un bond d'un demi-siècle dans le futur afin qu'il puisse jeter depuis cette époque un regard rétrospectif sur le début du XXI^e siècle. Le créateur de l'exposition jette un regard critique particulièrement désarçonnant sur l'Europe contemporaine, de laquelle le visiteur n'aura plus jamais la même image. Malgré sa critique explicite du projet européen contemporain, l'exposition souligne également à quel point il est aujourd'hui impératif de défendre l'idéal européen. Chokri et Zouzou Ben Chikha instaurent quant à eux une Commission de vérité en 2013 dans l'ancien palais de justice de Gand et y dénoncent l'impact du passé colonial sur le temps présent.

Loin de nous l'intention de prétendre que ces artistes sont représentatifs d'une nouvelle « vague » artistique en Flandre. Il s'agit plutôt d'une génération de créateurs qui soumettent le concept de théâtre à une extension maximale et s'autorisent la plus grande liberté au sein de ses habituelles limites. Cette méthode n'est pas sans avoir des conséquences importantes sur les formes artistiques qu'ils adoptent. Il s'agit de projets hybrides caractérisés par une grande complexité formelle. Toute tentative de réduction de leurs pratiques diverses à quelques caractéristiques communes ne saurait respecter la particularité de leur travail et de leur identité, mais il nous semble néanmoins possible de dégager dans le paysage théâtral contemporain un certain nombre de constantes.

REDÉFINIR L'ESPACE PUBLIC

« L'intervention artistique peut-elle traduire les tensions sociales en récits qui, à leur tour, interviennent sur le paysage imaginaire d'un lieu¹² ? » (Alÿs, 2007) Cette question, posée par Francis Alÿs, artiste belge qui vit et travaille depuis plusieurs décennies au Mexique, formule de manière pertinente l'engagement à tâtons qui caractérise toute une génération de jeunes artistes contemporains. Comme Alÿs, ils élisent la ville – et par extension l'espace public – comme leur terrain de travail privilégié et y examinent les possibilités de traduction artistique de leur engagement social. Ils construisent – parfois littéralement – une plateforme, un espace permettant de remettre en question, de mettre en œuvre et de documenter, toujours en interaction avec l'environnement, des concepts tels que la citoyenneté, l'espace public, l'action et le militantisme. Il est frappant de constater qu'ils sont tous à la recherche de formes propres leur permettant de s'ancrer dans la société à partir d'une pratique artistique. Leur recherche explore les traces artistiques qu'ils sont capables de laisser dans le cadre d'un exercice de réflexion sur le monde dans lequel ils souhaitent vivre. L'option de travailler dans l'espace public est donc un choix

12 « Can an artistic intervention translate social tensions into narratives that in turn intervene in the imaginary landscape of a place? »

logique et ne leur sert pas à échapper aux frontières institutionnelles des structures établies – à l'instar des artistes avant-gardistes des années 1920, 1960 et 1980. La génération contemporaine préfère plutôt exploiter de manière utile l'encadrement qu'on lui offre sur le plan de la production et du contenu pour ensuite s'installer, à bon escient, dans des espaces sociaux voisins, souvent semi-publics. On verra d'ailleurs fréquemment les grandes maisons culturelles subventionnées participer activement au développement de ce cadre sociocritique.

Le Kunstencentrum Vooruit et le Campo à Gand ont ainsi organisé, en mars 2015, (IM)POSSIBLE FUTURES, un festival qui se concentre sur le rôle de l'imagination dans le cadre de la réflexion sur les modèles d'avenir alternatifs. Le festival propose un éventail d'interventions : théâtre, musique, danse, mais également des ateliers de création et des groupes de discussion au sein desquels scientifiques, étudiants et grand public entrent en dialogue les uns avec les autres afin de tirer des leçons de cet échange d'idées. Le festival se présente comme une tentative de déterminer le rôle de l'art et des idées à une époque où le pouvoir de changer le monde semble manquer.

C'est dans ce cadre que s'inscrit le nouveau projet d'Elly Van Eeghem. Van Eeghem fait partie des cinq « résidents urbains » soutenus par le Kunstencentrum Vooruit depuis le mois d'août 2012. Il s'agit d'un groupe de jeunes artistes qui considèrent la ville comme leur atelier. En proposant différents parcours artistiques visant à engager le dialogue dans l'espace public, ces artistes ont l'ambition de développer un discours commun sur l'art et la société. Dans son projet (*DIS*) *PLACED INTERVENTIONS*, Elly Van Eeghem examine le processus du développement urbain ainsi que ses conséquences. Elle se concentre sur des lieux nationaux et internationaux qui subissent une transformation physique et sociale, et cherche à les transformer en de nouveaux modèles sociaux. Elle s'intéresse notamment aux problèmes qui découlent du développement urbain, étudie l'histoire des lieux et engage le dialogue avec les résidents de ces lieux. Le résultat de ces recherches lui permet de monter des spectacles qui établissent des rapports systématiques avec le temps présent. En collaboration avec un groupe d'habitants du quartier horticole gantois de Malem, elle élabore des formes d'habitation alternatives pour ce quartier menacé par la montée des eaux. Dans un geste magnanime, les habitants ont opté pour l'inondation de leur quartier, qu'ils sacrifient pour pouvoir sauver le centre-ville. Qui plus est, en collaboration avec une équipe d'architectes, les habitants préparent l'élaboration de nouveaux modèles d'habitation pour la ville de demain dans un Laboratorium voor de ontwikkeling van het nieuwe wonen (LOW). Dans ce laboratoire pour le développement de nouveaux logements, les habitants et les architectes interviennent en tant que maîtres d'œuvre et cherchent des investisseurs potentiels pour le développement d'un prototype. Au cours du festival, les gens intéressés peuvent, sur rendez-vous, se rendre à Malem pour une visite guidée dans l'atelier de LOW. Les visiteurs découvrent différents modèles d'habitation, peuvent soutenir le projet financièrement et, en tant qu'actionnaires, préserver leur propre avenir.

De Hoefijzerwijk ligt in het district Neukölln.

Elly Van Eeghem montre aux habitants du quartier horticole gantois de *Malem Siedlung*, une performance audiovisuelle sur le Hufeisensiedlung, un lotissement en forme de fer à cheval situé à Berlin et développé par l'architecte et urbaniste Bruno Taut. Photographie de Matthias Boudry.

Le Koninklijke Vlaamse Schouwburg (KVS) à Bruxelles a également développé, au cours des dernières décennies, de nombreux projets *extra-muros*. Ces projets nouent volontairement le dialogue avec la ville multiculturelle. Au cours de la dernière saison, le KVS a concrétisé ce mode opératoire dans le cadre du festival Tok Toc Knock. En collaboration avec une équipe d'artistes, le théâtre de la ville a pris contact avec les résidents de trois quartiers de Bruxelles. Le but était d'amener l'art au cœur des quartiers. Il s'agissait de lieux qui furent jadis ou sont encore de nos jours animés par une utopie. Les résultats de ces recherches artistiques ont systématiquement été présentés dans le cadre d'un festival. Il ne s'agissait pas tant de projets socioartistiques dont le point de départ repose avant tout sur une composante sociale, mais bien de projets d'abord artistiques, mis sur pied par des artistes individuels ou des collectifs, destinés à acquérir une dimension sociale par la suite.

Dans un certain sens, ces créateurs renouent avec une longue tradition d'artistes dont l'objectif était d'explorer, par l'entremise d'interventions théâtrales dans l'espace public, la frontière entre l'art et la réalité et, ce faisant, d'aiguiser le lien entre l'art et la vie. Pour les artistes, la rue a toujours constitué un terrain d'action et une source d'inspiration privilégiés. Pendant les années 1960, Guy Debord ne visait rien de moins, avec son Internationale situationniste, que la poétisation de

l'univers au moyen de ses dérives; des errances à travers Paris le long de terrains en friche, de faubourgs et de cafés; des vagabondages voués à mettre au jour un autre visage, chaotique et imprévisible, de la ville. La conscience renforcée des influences exercées par l'environnement urbain devait enclencher une remise en question critique des conditions sociales existantes. Aussi les objectifs étaient-ils explicitement politiques. Dans le même ordre d'idées, on peut citer le projet du théâtre invisible que le créateur brésilien Augusto Boal a proposé dans les années 1970, projet qui était principalement didactique. Par le truchement d'actions « invisibles » inscrites dans l'espace public, Boal voulait susciter des réactions chez son public, sans que ce dernier prenne conscience de la nature ludique de l'événement. À l'inverse de leurs prédécesseurs radicaux, les artistes d'aujourd'hui sont nuancés dans leurs stratégies militantes. Leur objectif n'est pas tant de poursuivre une révolution sociale ou l'émancipation de la classe ouvrière. Ils cherchent plutôt des formes d'expression capables de remettre en question le système actuel par la proposition d'imaginaires alternatifs.

UN JEU DE CADRES

Dans le cadre du Tok Toc Knock évoqué précédemment, le créateur Thomas Bellinck a mis sur pied le *Domo de Eŭropa Historio en Ekzilo*. L'exposition a rencontré des échos très favorables dans la presse flamande et internationale : « Visitez aujourd'hui l'exposition fantastique de Thomas Bellinck – je la conseille à tous!¹³ », s'écria par *tweet* l'ancien premier ministre Guy Verhofstadt le 29 mai 2013. Grâce à ces commentaires élogieux de Verhofstadt, aujourd'hui membre du Parlement européen, le projet a pu bénéficier de beaucoup d'attention médiatique. Mais Bellinck pouvait compter sur d'autres réactions enthousiastes : « Un plaidoyer intelligent contre la montée en force du nationalisme et du scepticisme européen sans donner dans la propagande¹⁴ », écrit *De Volkskrant* (Vervaeke, 2013 : 15). Après Bruxelles, l'exposition fut également installée à Rotterdam dans le cadre du Festival international du cinéma (2014) et à Vienne dans le cadre du Wiener Festwochen (2014). Depuis ces événements, plusieurs organisations culturelles européennes ont contacté le KVS pour signaler leur intérêt.

L'exposition était installée dans un pensionnat abandonné situé dans un quartier européen de Bruxelles, à proximité du parc Léopold, où la vraie Maison de l'Europe, un musée dédié à l'histoire de l'Union européenne, devait ouvrir ses portes en 2015. Bellinck n'a pas attendu l'ouverture pour donner sa version des faits et il l'a fait de manière très convaincante. À travers un parcours de plusieurs étapes successives, respectant les conventions d'un musée commémoratif de l'Europe de l'Est tombé en désuétude, l'exposition esquisse la naissance, le sommet et le déclin de l'Union

13 « Vandaag de fantastische expo bezocht van Thomas Bellinck – een aanrader!! »

14 « Een intelligent pleidooi tegen het opkomende nationalisme en de eurosceptis zonder in europropaganda te vallen. »



Domo de Eŭropa Historio en Ekzilo, une exposition de Thomas Bellinck, 2013. Avec Thomas Bellinck. Photographie de Danny Willems.

européenne. Le visiteur passe en revue des vitrines obsolètes remplies de vieilles poupées, d'anciennes cartes, de maquettes et de gadgets qui le plongent dans l'univers de l'époque où l'Europe était unifiée. En espéranto, en anglais, en français et en néerlandais, Bellinck analyse de manière très raffinée comment la période de l'Union européenne de la Longue paix a été dominée par la corruption, le lobbying commercial et le calcul. Malgré les tentatives acharnées des politiciens européens de rassembler l'Union au moyen de traités de commerce, de législations et de directives – qui doivent être traduits en trente langues différentes –, l'Union commence à se lézarder et finit, dans l'historique proposé par le musée de l'avenir de Bellinck, par éclater pendant les années 2060. À cette époque, les « amis de l'Europe réunifiée » décident de créer le musée en commémoration de ce projet européen utopique.

Ce que fait Bellinck dans son exposition est très simple : en racontant l'histoire de sa genèse, il montre comment l'Europe actuelle est en transition. Il commence par le passé, arrive à l'époque contemporaine et termine par un scénario d'avenir qui ne manque pas de crédibilité. Ce faisant, le metteur en scène montre ce qui pourrait arriver si nous refusons aujourd'hui de nous battre pour l'Europe. Il propose également une réflexion critique sur le caractère inhumain de la politique de la migration européenne – pour ne mentionner qu'un des sujets abordés. Il rappelle les vieux idéaux

tout en montrant comment ils se sont transformés en des réalités grotesques aux conséquences dévastatrices telles que le consumérisme européen. L'exposition se tient loin de toute forme de propagande. Bellinck montre avec intelligence comment l'Europe actuelle se situe à un point crucial de son histoire. Il incombe au visiteur de tirer lui-même ses conclusions. Voulons-nous nous battre pour une Europe unifiée ou acceptons-nous avec résignation la faillite de l'Europe? Voilà la question que Bellinck pose aux visiteurs.

Tout comme Elly Van Eeghem, Thomas Bellinck choisit un contexte social qui devient le cadre théâtral dans lequel il inscrit son projet. Ces deux artistes font partie d'une série de créateurs tels que Benjamin Verdonck, Jozef Wouters, Simon Allemeersch, Chokri et Zouzou Ben Chikha, qui prennent le pari de quitter le cadre théâtral traditionnel. À la place, ils empruntent leurs formes théâtrales à d'autres domaines sociaux : le modèle du musée, du développement urbain, du tribunal, etc. Or leur œuvre ne doit pas être confondue avec le théâtre *in situ* devenu populaire au cours des années 1990. Un lieu découvert spontanément y faisait office de décor ou, plus précisément, de scénographie et servait ainsi à introduire la réalité et l'histoire d'un lieu au sein de la fiction et de la représentation. Van Eeghem et Bellinck développent, quant à eux, une pratique artistique inspirée d'autres projets sociaux. Ils jouent sur les attentes du spectateur en brouillant délibérément les cadres sociaux. D'une part, ils glissent un cadre théâtral devant une réalité sociale. D'autre part, ils prennent la liberté de fictionnaliser cette réalité sociale, historique et politique.

Le dramaturge Sébastien Hendrickx parle d'une « stratégie de la feinte » (« alsof-strategie »). Dans son texte intitulé « L'art qui se fait passer pour autre chose que de l'art » (« Kunst die zich voordoet alsof ze iets anders is dan kunst ») (Hendrickx, 2013), l'auteur traite d'un certain nombre de projets artistiques qui s'alignent sur ce qu'il appelle une avant-garde sociale, un mouvement social global qui critique le *statu quo* et propose une expérimentation intense d'autres représentations d'avenir alternatives. Pour ce faire, les artistes de ces projets utilisent la stratégie de la feinte. D'après Hendrickx, celle-ci s'appuie sur un double mouvement. D'une part, un artiste investit de manière ludique une pratique sociale spécifique en imitant une batterie de rôles, activités, procédures, discours, attributs et espaces propres à cette pratique – juste assez pour en faire la métaphore filée de l'œuvre. D'autre part, la pratique est intégrée dans le domaine de l'art où, libérée de ses propres conventions, elle peut être manipulée et remise en question¹⁵. Au moyen de la stratégie de la feinte, les possibilités formelles s'accroissent : les artistes embrassent l'hétéronomie et puisent à cœur joie dans les rôles, activités, procédures, discours, attributs et espaces caractéristiques de ces autres pratiques sociales. La vie devient un terrain de jeu pour l'art.

15 Hendrickx remarque à juste titre que la stratégie de la feinte n'est pas un phénomène nouveau ni local. Au-delà des frontières belges, on la retrouve dans les œuvres de Thomas Hirschhorn, Christoph Schlingensief, Jonas Staal, Joep Van Lieshout et d'autres.

THÉÂTRE SOCIOARTISTIQUE OU DOCUMENTAIRE?

Le travail effectué dans la rue ou en ville à travers la mobilisation du quartier présente des parallèles formels avec l'approche socioartistique. Pourtant, les créateurs dont il est question ici refusent souvent cette dénomination. Le terme a été lancé par l'ancien ministre flamand de la culture, Bert Anciaux (en exercice de 2004 à 2009), qui a libéré pour ce faire les budgets nécessaires et prévu les dispositifs légaux dans le « Décret sur les arts ». Par des initiatives comme la participation du public et l'interculturalité, cette approche a jeté les bases d'une professionnalisation et d'une extension progressive de la pratique socioartistique. En plus, Anciaux a ouvert un débat permanent sur la tension entre le social et l'artistique, notamment quant à la position socioartistique de l'artiste qui ne manque pas d'ambiguïté. Le terme suggère que, dans l'intérêt de la collectivité, l'artiste est prêt à céder une partie de son autonomie artistique. Le rôle de l'artiste socioartistique est d'intervenir en tant que médiateur, collectionneur, traducteur ou interprète pour aider à valoriser, au moyen d'une intervention artistique, un quartier défavorisé. Du moins, voilà le rôle que les autorités aimeraient lui confier. À ce titre, le constat du sociologue Pascal Gielen est révélateur :

Il est remarquable que les « community arts » (de nature davantage consensuelle) connaissent une remontée en puissance dans les pays dominés par des régimes explicitement néolibéraux, comme les États-Unis, la Grande-Bretagne et à présent également les Pays-Bas. L'on dirait une tentative de compenser par des opérations artistiques l'absence ou la lente démolition d'une infrastructure sociale performante, typique de l'État-providence. [...] Les « community arts » deviennent une forme moins chère d'œuvres sociales¹⁶ (Gielen, cité dans Van de Vyvere *et al.*, 2012).

Or, comment les artistes peuvent-ils garder leur autonomie tout en étant engagés dans une société qui connaît des changements rapides? Comment peuvent-ils assumer cet engagement social sans être instrumentalisés? La résistance est-elle toujours possible ou est-elle devenue superflue? L'art engagé connaît de nombreuses manifestations et porte de nombreux noms : outre l'œuvre socioartistique, il est désigné par des termes tels que l'art politique, le théâtre communautaire, l'esthétique relationnelle, le *community art*, l'*environmental art*. Voilà des désignations qui se rapportent toutes à une forme d'art visant à créer une différence sociale. Une autre constante paraît être que ces artistes mettent systématiquement en place un processus impliquant une communauté. Le Centre d'expertise néerlandais pour l'éducation artistique considère les *community arts* comme « une forme artistique où un ou plusieurs artistes rencontrent des membres

16 « Het valt op dat (de meer maatschappijbevestigende) community arts net sterker de kop opsteken in landen met uitgesproken neoliberale regimes, zoals de VS, Groot-Brittannië en nu ook Nederland. Het lijkt op een poging om de afwezigheid of de gestage afbraak van een sterke sociale infrastructuur, typisch voor de welvaartsstaat, te compenseren met artistieke operaties. [...] Community arts worden een goedkopere vorm van sociaal werk ».

d'une communauté donnée afin de produire une œuvre d'art¹⁷» (cité dans Anthonissen, 2012 : 54). Dans ce contexte, ce n'est pas seulement l'aspect social qui est mis en évidence, affirment Paul De Bruyne et Pascal Gielen (2011). Les projets de *community arts* consolident ou ébranlent l'identité de la communauté qui les accueille et contribuent à y instaurer le changement et la cohésion. En se basant sur des contacts directs avec l'environnement, ils sont capables de produire des effets thérapeutiques ou, au contraire, subversifs et d'exercer une influence tant esthétique que politique.

Un troisième et dernier exemple montre la capacité de ce type de théâtre d'exercer un impact direct sur la réalité et sur l'histoire auxquelles il est lié. Le 10 avril 2013, dans un message vidéo remarquable, le bourgmestre de Gand a présenté ses excuses pour l'exhibition de Sénégalais et de Philippins lors de l'Exposition universelle qui s'est tenue à Gand en 1913. Pas moins de 128 Sénégalais et 60 Philippins y avaient été mis en scène comme une curiosité exotique dans des imitations de villages africains. Les Sénégalais et les Philippins faisaient partie d'un cirque ambulant visant à divertir les Blancs de l'Occident. À la suite de l'exposition, ces individus ont erré pendant encore un mois à Gand. En guise de remerciements pour les services rendus, ils ont touché dix francs belges, soit environ le tiers du salaire mensuel d'un ouvrier à cette époque. Cyriel Buysse, un célèbre écrivain flamand, les décrivait à l'époque comme un mélange de singes et de Mongols¹⁸.

Les excuses du bourgmestre présentées aux familles des victimes avaient été commandées par la Commission de vérité, instaurée par les créateurs Chokri et Zouzou Ben Chikha, exactement un siècle après les faits. En collaboration avec les familles de Madi Diali, un Sénégalais décédé à la suite de ce « zoo humain », la Commission se proposait d'examiner l'impact de notre passé colonial sur le temps présent à travers une tentative de retracer ce qu'il s'était passé exactement. Pendant une période donnée, il était possible de suivre les travaux de la Commission installée dans le vieux palais de justice à Gand. Le spectacle était monté sous la forme d'une séance de tribunal présidée par l'ancien gouverneur de la province.

Le dramaturge Ivo Kuyl a analysé en profondeur le rapport entre la réalité et la mise en scène (2013). D'après Kuyl, d'une part, le décor du palais de justice est on ne peut plus réaliste; la pièce bénéficie de la participation de vrais politiciens, de vrais Sénégalais et de vrais experts et tout est mis en œuvre pour faire oublier aux spectateurs qu'il s'agit d'une œuvre de fiction. D'autre part, l'attention des spectateurs est en permanence attirée par tous les aspects mis en scène. Tout d'abord, les frères Ben Chikha interviennent non seulement en tant que gardiens, mais se présentent également comme les metteurs en scène de la pièce. Ensuite, Mourade Zeguendi

17 « [E]en kunstvorm waarbij een of meerdere kunstenaars samen met mensen uit een bepaalde gemeenschap tot een kunstwerk komen ».

18 Voir le site Internet de l'Action Zoo Humain : <http://www.actionzoohumain.be/fr/event/4/de-waarheidscommissie>



*De Waarheidscommissie,
une performance de la
compagnie Action Zoo Humain,
2013. Avec la danseuse
Chantal Loial. Photographie de
Kurt Van der Elst.*

s'écrie : « Mais pourquoi leur demandez-vous [aux Sénégalais] de danser pendant la pause ? » L'actrice Marijke Pinoy, de son côté, accuse le chorégraphe Koen Augustijnen de participer au projet par calcul artistique. En demandant à la danseuse africaine Chantal Loial de danser derrière une paroi vitrée, on la présente de nouveau dans une perspective coloniale. Ces interventions dramaturgiques invitent à réfléchir à la manière dont la réalité se présente à nous dans et par le truchement de sa mise en scène.

Voilà ce qui dote le spectacle, toujours selon Kuyl, d'une importante dimension autoréflexive. Chaque voix est contrebalancée par une autre voix, obligeant ainsi le public à envisager une série de perspectives différentes. Au dénouement de la pièce, après la présentation par la Commission de ses recommandations, les frères Ben Chikha soumettent un dilemme au public. Avant de regagner leur pays natal, les Sénégalais resteront encore quelques jours à Gand pour visiter la ville. Les gardiens hésitent à leur rendre leurs cartes d'identité, car ils savent que les Sénégalais risquent de disparaître dans la nature. Ils confient la responsabilité de cette décision au public, invité à se prononcer sur la question au moyen d'un vote.

Tout comme pour les projets d'Elly Van Eeghem et de Thomas Bellinck, la frontière entre la réalité et la fiction, entre la réalité et la mise en scène, apparaît très poreuse. Les créateurs tentent même volontairement de brouiller ces frontières et en font sciemment le sujet de leur projet. En ce sens, leur travail peut être considéré comme une forme de ce que Carol Martin a appelé « le théâtre du réel » (« theatre of the real », Martin, 2013). Dans sa plus récente publication, Martin étend ses analyses précédentes du théâtre documentaire à des modèles théâtraux qui, à travers différentes pratiques, nouent des rapports avec le réel. Martin aborde un grand nombre d'exemples dont l'enjeu principal est la volonté « d'engager [les spectateurs] à reconsidérer le réel sur la base d'expériences diverses¹⁹ » (*ibid.* : 175) que ces pièces leur proposent. Les créateurs n'ambitionnent pas de faire du théâtre documentaire avec pour seul objectif d'offrir un reflet véridique d'un passé donné, d'un lieu ou d'une communauté. Ils enrichissent l'expérience théâtrale de souvenirs épars et de futurs possibles et ils proposent au public une vision du réel sous un nouveau jour. Le théâtre et la performance deviennent ainsi des sources d'informations politiquement pertinentes qui, d'après Martin, peuvent influencer positivement la manière dont nous encadrons, observons et réabordons le réel, et ce, à travers des « actes d'imagination sous forme de réitérations, représentations et narrations²⁰ » (*ibid.* : 74). Le « théâtre du réel » aborde ainsi la réalité en utilisant et en manipulant consciemment aussi bien la fiction que la non-fiction.

L'IMAGINATION DU RÉEL

Cet article a tenté de dresser un panorama du théâtre en Flandre en présentant deux générations de créateurs dont l'esthétique et le rapport au réel diffèrent. La génération des années 1980, connue sur la scène internationale comme la « vague flamande », a fait de la réalité du corps son cheval de bataille. Malgré la singularité de l'évolution de leur parcours artistique individuel, il se dégage de l'ensemble de ces créateurs un certain nombre de tendances caractéristiques. On voit par exemple l'épanouissement des metteurs en scène aboutir à une innovation formelle poussée et à une mise en évidence de l'autonomie de la pratique théâtrale. Par ailleurs, leur théâtre se caractérise par ses emprunts à la performance : en s'adressant directement au public, en intégrant au spectacle des acteurs issus du monde réel et en mettant l'accent sur la présence du corps sur scène.

Cependant, cette génération a été accusée d'accorder trop peu d'attention aux réalités historiques, sociales et politiques. Le troisième numéro « Toneelstof III: The Wonder Years » de la revue de théâtre *Documenta* (2009a) – un numéro thématique sur les années 1980 – contient un article plutôt acerbe de Paul De Bruyne, l'un des cofondateurs de *Etcetera*. De Bruyne reconnaît la valeur de ces créateurs innovateurs et rafraîchissants, mais il leur reproche une interprétation

19 «[...] that engage with the real through diverse practices».

20 «[...] acts of imagination in the forms of reiteration, representation, and narration».

dogmatique du concept de l'autonomie artistique vouée, d'après lui, à aboutir à une indifférence face aux évolutions s'accomplissant à cette époque dans le monde (De Bruyne, 2009). L'adhésion sans réserve au néolibéralisme, à la globalisation politique et économique depuis la chute du mur de Berlin ou la médiatisation suspecte de guerres civiles et de génocides : la génération des années 1980 en a été témoin, mais s'est abstenue de commentaires.

Elly Van Eeghem, Thomas Bellinck et les frères Ben Chikha, en revanche, choisissent explicitement d'intervenir dans la réalité historique, sociale et politique. Leurs projets se caractérisent par une ouverture sur le monde et par un réinvestissement du champ sociopolitique. Ils tentent de nouer des rapports explicites avec le réel en privilégiant le dialogue entre fiction et non-fiction. Au regard de la richesse des sources authentiques qu'on y découvre, il s'avère possible d'affirmer que leurs projets contiennent une dimension documentaire importante. Pourtant, il ne s'agit pas de théâtre documentaire au sens strict du terme. Les créateurs dont il est question traduisent leurs sources (qu'il s'agisse de témoignages oraux, d'archives ou de plans historiques) en fonction d'un univers artistique et les transposent dans un cadre fictionnel. Leur mouvement possède un potentiel critique explicite, mais ne poursuit pas de vérité objective ni de représentation historique fidèle au passé. Ils encouragent la réflexion critique à propos de la réalité qui les entoure et essaient, par leurs interventions, de faire une différence afin de provoquer un impact sociétal, si minime soit-il. Ainsi, les projets de Elly Van Eeghem, de Thomas Bellinck et des frères Ben Chikha montrent la capacité de ce genre de théâtre d'exercer un impact direct sur la réalité et sur l'histoire auxquelles il est lié par le truchement de l'imagination.

ALÿS, Francis (2007), «*Sometimes Doing Something Poetic Can Become Political and Sometimes Doing Something Political Can Become Poetic*», communiqué de presse, 5 février, <http://16fdn9ufhox41fwkc1azw8b1bio.wpengine.netdna-cdn.com/wp-content/uploads/2012/03/2007-FADZ-Show.pdf>

ANTHONISSEN, Peter (2012), «Theater op en over een grens – Over vroenhover brug van de queeste», dans Claire Swyzen (dir.), *Tussen waarheid en waarachtigheid : het traject van mondelinge bron tot theaterproject*, Louvain, ACCO, p. 54-59.

BIET, Christian et Josette FÉRAL (dir.) (2014), *Théâtre/Public*, n° 211 («La vague flamande : mythe ou réalité?»).

BROUWERS, Toon (2015), *Antwerpen theaterstad : aspecten van het theaterleven in Antwerpen in de tweede helft van de twintigste eeuw*, Louvain, LannooCampus.

COUSSENS, Evelyne (2013), «Achteruitkijken naar de toekomst – Thomas Bellinck *Domo de Eüropa Historio en Ekzilo*», *Etcetera*, vol. 31, n° 134, p. 24-25.

CROMBEZ, Thomas (2014), «Canonisation in Contemporary Theatre Criticism: A Frequency Analysis of “Flemish Wave” Directors in the Pages of *Etcetera*», *Contemporary Theatre Review*, vol. 24, n° 2, p. 252-261.

DE BRUYNE, Paul (2009), «Look Back in Wonder : theaterkritiek in de vroege jaren tachtig», *Documenta*, n° 29, p. 229-236.

DE BRUYNE, Paul et Pascal GIELEN (dir.) (2011), *Community Art: The Politics of Trespassing*, Amsterdam, Valiz.

GIELEN, Pascal et Rudi LAERMANS (1998), «Mythe en werkelijkheid van de vlaamse dansgolf», *Ons Erfdeel*, vol. 41, n° 3, p. 329-339.

HENDRICKX, Sébastien (2013), «Kunst die zich voordoet alsof ze iets anders is dan kunst», *Rekto : verso*, n° 58, <http://www.rektoverso.be/artikel/kunst-die-zich-voordoet-alsof-ze-iets-anders-dan-kunst>

HILLAERT, Wouter et Esther GOUARNÉ (2014), «De “la vague” aux vaguelettes, à l’assaut du monde : conversation entre Wouter Hillaert et Esther Gouarné», *Théâtre/Public*, n° 211 («La vague flamande : mythe ou réalité?», Christian Biet et Josette Féral [dir.]), p. 105-112.

JANS, Erwin (2010), «Interview : misschien ligt de avant-garde nu in een vertraging of in de nadruk op het procesmatige», *Belgium Is Happening*, <http://www.belgiumishappening.net>

KUYL, Ivo (2013), «De waarheidscommissie : expo Zoo Humain van Chokri en Zouzou Ben Chikha», *Etcetera*, vol. 31, n° 133, p. 55-57.

LAERMANS, Rudi (1999), «Generaties : een verhaal met een moraal», *Etcetera*, vol. 17, n° 67, p. 3-4.

LEHMANN, Hans-Thies (1999), *Postdramatisches Theater*, Francfort-sur-le-Main, Verlag der Autoren.

MAES, Anke et Wouter HILLAERT (dir.) (2009a), *Documenta*, n° 29 («Toneelstof III: The Wonder Years»), Gand, Documentatiecentrum voor Dramatische Kunst.

MAES, Anke et Wouter HILLAERT (dir.) (2009b), «Entrevue audiovisuelle avec Alain Platel», DVD accompagnant la revue *Documenta*, n° 29 («Toneelstof III: The Wonder Years»), Gand, Documentatiecentrum voor Dramatische Kunst.

- MARTIN, Carol (2013), *Theatre of the Real*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- OROZCO, Lourdes et Peter M. BOENISCH (2010), « Editorial Special Issue: Border Collisions – Contemporary Flemish Theatre », *Contemporary Theatre Review*, vol. 20, n° 4, p. 397-404.
- TINDEMANS, Klaas (2012), « De afgewezen erfenis van Bertolt Brecht : of postmodern theater in Vlaanderen, een vergissing », *De Witte Raaf*, n° 155, <http://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/3727>
- VAN DEN BERG, Simon et Wouter HILLAERT (2009), « De eer van de natie? », *Rekto : verso*, n° 36, <http://www.rektoverso.be/artikel/de-eer-van-de-natie-0>
- VAN DEN DRIES, Luk (2009), « Interview : het extreem individualisme van de jaren tachtig is een rechtstreeks gevolg van de toenmalige catastrofestemming », *Belgium Is Happening*, <http://www.belgiumishappening.net>
- VAN DE VYVERE, Ann *et al.* (2012), « De toekomst van sociaal-artistiek : het anker of de enterhaak? », *Rekto : verso*, n° 52, <http://www.rektoverso.be/artikel/de-toekomst-van-sociaal-artistiek-het-anker-de-enterhaak>
- VAN KERKHOVEN, Marianne (1987), « Over het belang van wortels en andere zaakjes : onze jongens in de golf », *Etcetera*, vol. 5, n° 20, p. 2-11.
- VANHAESEBROUCK, Karel (2014), « L'exception flamande : réalité ou mythe », *Théâtre/Public*, n° 211 (« La vague flamande : mythe ou réalité? », Christian Biet et Josette Féral [dir.], p. 6-9.
- VERVAEKE, Leen (2013), « Terugblik uit 2063 : hoe EU kapotging », *De Volkskrant*, 4 juni, p. 15.



Rhapsodisation et transpersonnalisation de la parole dans les *Drames de princesses* d'Elfriede Jelinek

SARA THIBAUT

Université du Québec
à Trois-Rivières

En 2003, Elfriede Jelinek publie son recueil de pièces de théâtre *Drames de princesses*¹ dans lequel elle explore le motif de la princesse à travers six figures féminines emblématiques de la société occidentale, entretenant toutes un lien étroit avec la mort. Le mythe de la princesse, que bien des femmes sont appelées à performer pour monter dans l'échelle sociale, s'accompagne d'un paradoxe exploité par l'auteure dramatique : il est associé à la fois à une situation brillante et à des stéréotypes plutôt dévalorisants tels que la femme-enfant, la femme fatale, l'amoureuse inconditionnelle, etc. Jelinek convoque deux personnages de contes (Blanche-Neige et la Belle au bois dormant), une personnalité médiatique (Jackie Kennedy), la princesse de Chypre (Rosamunde), qui apparaît dans une pièce aujourd'hui oubliée, et deux écrivaines décédées prématurément (Ingeborg Bachmann et Sylvia Plath). L'auteure fait ressortir le drame de chacune des héroïnes, tout en mettant en relief certains aspects négligés de ces femmes. Loin de tendre vers un héroïsme rédempteur, ces figures interrogent leur rapport avec des stéréotypes connus et leur position d'objet soumis au regard masculin. Les héroïnes mettent en relief l'artificialité de l'image qu'elles projettent et les efforts qu'elles font afin d'entretenir la perfection de cette

1 Les références plus précises à une pièce de ce recueil seront indiquées par les sigles BN pour *Blanche-Neige*, BBD pour *La belle au bois dormant*, R pour *Rosamunde*, J pour *Jackie* et LM pour *Le mur*.

représentation de femme jeune et belle. L'auteure renverse ainsi la dynamique sociale habituelle où les femmes prêtent l'oreille aux discours des hommes pour faire entendre ce qu'elles ont à dire et ce par quoi elles sont traversées. En choisissant de porter à la scène des personnages fictifs ou réels qui font partie de la mémoire collective, Jelinek est consciente que ceux-ci sont déjà significatifs pour le lecteur. L'auteure exploite les traits propres à chacune des figures en les métamorphosant et en les recomposant différemment.

Même si les *Drames de princesses* sont publiés au sein d'une collection consacrée au théâtre, le genre dramatique y devient un discours hybride mêlant conte, chanson, autobiographie littéraire et discours médiatique. Les héroïnes, présentées comme des machines à souffrir, rejouent le mythe qui les enferme et tentent d'y échapper par le langage. La langue de Jelinek émane de la bouche de ses personnages sans mise en contexte ni conclusion, sans silence également, dans un flot de paroles incessant. En mélangeant les registres de langue, en passant de slogans publicitaires à des citations de Martin Heidegger, Jelinek construit un objet littéraire multiforme et fascinant. En créant ce que Dieter Hornig a qualifié de « machines textuelles » non incarnées, Jelinek s'inscrit dans une tradition d'effacement du corps au théâtre : « Dans tous les cas, [les personnages] sont construits avec des matériaux préexistants, des citations, des bouts de texte, des stéréotypes, des clichés, des poncifs, des jargons. Ils sont des lieux, des surfaces langagières, fabriqués avec des discours hétérogènes, enfermés dans des rôles caricaturaux » (Hornig, 2007 : 376).

L'auteure est fascinée par les médias de masse. Comme le remarque Priscilla Wind, la télévision et la radio lui servent d'inspiration pour bâtir ses pièces :

La dynamique dramatique est entretenue par une écriture spiralaire qui avance par fragments anecdotiques. Cette nouvelle dramaturgie imite sur le mode ironique le processus médiatique de l'actualité. Des voix débitent cette logorrhée absente de toute tension dramatique, reproduisant sur scène à l'extrême le prêt-à-consommer aseptisé des médias, la banalisation de l'horreur et la spectacularisation de l'insignifiant, à une différence près : le discours se passe de l'image (Wind, 2010).

Même si sa dramaturgie n'est pas ancrée dans une temporalité très concrète, Jelinek fait souvent référence à la société de consommation en parsemant les discours de ses personnages de marques commerciales. Par le théâtre, Jelinek arrive à transformer le bruit du monde en murmure poétique.

Dans le présent article, nous examinerons la recomposition de la parole des héroïnes des *Drames de princesses*, dont la trame complexe leur confère une identité multiple. Pour procéder à cette analyse, nous utiliserons la notion de transpersonnalisation (Sarrazac, 2012) afin de mettre en relief l'hétérogénéité des discours qui composent la parole de chacune des princesses. L'idée d'un montage de répliques, empruntée à Joseph Danan (1995), nous permettra de faire ressortir

la conflagration qui s'opère entre les différents discours. Finalement, nous récupérerons ce que Vsevolod Meyerhold appelait un « dialogue intérieur dissimulé » (Meyerhold, 1973-1992 : 228) pour faire ressortir que, sous un apparent dialogisme, la parole des héroïnes de Jelinek, qui prend la forme de soliloques individuels, est davantage tournée vers l'introspection que vers un véritable échange entre deux protagonistes. L'analyse de la parole s'articulera autour de la présence de l'auteure dans le discours de ses personnages, Jelinek insérant une critique médiatique dans ses textes en plus d'établir des jeux intertextuels avec d'autres écrivains. À l'issue de cet examen, nous serons en mesure de déterminer de quel type de parole les personnages sont dotés et dans quelle mesure l'auteure procède, en quelque sorte, à leur désubjectivation en les obligeant à être traversés par des discours contradictoires.

UN PERSONNAGE RECOMPOSÉ

Comme le souligne le théoricien Philippe Hamon, la notion de personnage en littérature repose à la fois sur la construction du texte par l'auteur et sur la reconstruction que le lecteur opère lors de sa réception :

L'étiquette sémantique du personnage n'est pas une donnée *a priori*, et stable, qu'il s'agirait purement de reconnaître, mais une construction qui s'effectue progressivement, le temps d'une lecture, le temps d'une aventure fictive, forme vide que viennent remplir les différents prédicats (verbes ou attributs). Le personnage est donc, toujours, la collaboration d'un effet de contexte (soulignement de rapports sémantiques intratextuels) et d'une activité de mémorisation et de reconstruction opérée par le lecteur (Hamon, 1977 : 126).

Dans les *Drames de princesses*, les héroïnes choisies par Jelinek appartiennent à la catégorie de personnages qu'Hamon qualifie de référentiels : « Tous renvoient à un sens plein et fixe, immobilisé par une culture, à des rôles, des programmes, et des emplois stéréotypés, et leur lisibilité dépend directement du degré de participation du lecteur à cette culture (ils doivent être *appris* et *reconnus*) » (*ibid.* : 122; souligné dans le texte). Pour créer ses personnages, Jelinek joue habilement avec les écarts qui existent entre ce qui s'est sédimenté dans la mémoire collective et les possibles qui bouleversent cette image figée. Elle le fait en opérant des modifications plus ou moins radicales à la fable dans laquelle ils s'insèrent, comme nous allons le voir dans les paragraphes qui suivent.

Le projet de déconstruction des mythes, des stéréotypes et des idéologies effectué par Jelinek s'apparente à celui de Roland Barthes dans son essai *Mythologies*. Jelinek semble adopter une conception du mythe semblable à celle de l'auteur du *Plaisir du texte*, ce par quoi elle établit un contraste entre la réalité vécue par ses figures d'inspiration et celle induite par les médias. Parmi

les mythes que déconstruit l'auteure, notons ceux de la beauté naturelle, du coup de foudre et de la publicité.

Dans *Mythologies*, Barthes établit que «le mythe est une parole [...] qui ne se définit pas par l'objet de son message, mais par la façon dont il le profère» (Barthes, 1970 : 181). En ce sens, la mythologie relève «à la fois de la sémiologie comme science formelle et de l'idéologie comme science historique» (*ibid.* : 185). La parole mythique peut prendre différentes formes : une photographie, un spectacle, une publicité, un texte, etc. Par ce qu'il appelle des «mythes de la vie quotidienne française» (*ibid.* : 9), puisés dans la presse et dans la culture, Barthes dépasse la conception traditionnelle du mythe, souvent considéré comme un récit archaïque. Il fait ressortir la particularité du système mythique qui a besoin d'une chaîne sémiologique préexistante. Pour construire son propre système, le mythe doit se baser sur ce que Barthes appelle le «langage-objet» (*ibid.* : 188), c'est-à-dire sur des modes de représentation qui sont associés à son matériau de base. L'entreprise démystifiante de Jelinek nécessite, par exemple, la convocation de personnalités qui évoquent déjà certaines significations :

Le sens du mythe a une valeur propre [...], une signification est déjà construite, qui pourrait fort bien se suffire à elle-même, si le mythe ne la saisissait et n'en faisait tout d'un coup une forme vide, parasite. Le sens est déjà complet, il postule un savoir, un passé, une mémoire, un ordre comparatif des faits, d'idées, de décisions (*ibid.* : 190).

C'est parce que Jelinek s'approprie les *Drames de princesses* que nous pouvons affirmer qu'ils subissent un traitement mythologique. Les héroïnes de Jelinek sont dans un rapport de déformation avec leur figure d'inspiration. L'auteure les altère, les tord, les obscurcit, voire les opacifie.

Le mythe est une parole dépolitisée qui a pour fonction d'évacuer le réel. Il restitue une réalité qui semble naturelle, mais dont la qualité historique a été perdue. Remarquant un développement de plus en plus marqué de l'esprit empirique dans la société contemporaine, Barthes met en relief une entreprise progressive de démystification qui s'opère avec la fin du XX^e siècle :

C'est sans doute la mesure même de notre aliénation présente que nous n'arrivons pas à dépasser une saisie instable du réel : nous voguons sans cesse entre l'objet et sa démystification, impuissants à rendre sa totalité [...]. Il semblerait que nous soyons condamnés pour un certain temps à parler toujours *excessivement* du réel (*ibid.* : 233; souligné dans le texte).

Elfriede Jelinek n'échappe pas à cet engouement pour la réinterprétation de l'histoire de certains personnages ou de personnalités mythiques. Dans *Drames de princesses*, le décalage entre les héroïnes et leur figure d'inspiration s'impose de manière plus ou moins marquée. Alors que *Blanche-Neige* et *La belle au bois dormant* comportent des références très explicites aux versions les plus connues du récit, *Jackie* flirte avec le témoignage et documente la vie de la grande dame

américaine. Rosamunde, quant à elle, semble plus préoccupée par la carrière littéraire de celle qui l'a conçue que par sa propre destinée. Finalement, les personnages de Ingeborg et de Sylvia ne font que de très brefs clin d'œil aux vies de Bachmann et de Plath ainsi qu'aux personnages de leurs œuvres littéraires.

Grâce à un brouillage des identités et à des procédés littéraires comme l'ellipse et la juxtaposition, Jelinek propose une nouvelle interprétation des mythes présents dans ses pièces. Dans *Drames de princesses*, elle instaure une parole théâtrale qui donne lieu à une hypertrophie de l'épiscisation² et à une minimisation de la dramatisation. Les commentaires des personnages s'articulent autour de très petits noyaux narratifs. La seule action que l'on retrouve dans *Blanche-Neige*, par exemple, consiste en l'assassinat de la princesse par le chasseur. L'événement fait place à une dramaturgie axée sur la parole où l'on raconte moins que l'on ne discute ou ratiocine autour d'un meurtre dont l'éventualité rompt avec tout principe de vraisemblance.

Dans son ouvrage *L'avenir du drame*, Jean-Pierre Sarrazac parle de rhapsodisation³ pour définir le rôle de l'auteur qui noue et dénoue le récit. Alors qu'il devait s'effacer derrière ses personnages dans la conception classique du théâtre, l'auteur souligne, voire met en scène sa présence dans le théâtre contemporain. Sarrazac explique que la rhapsodisation favorise l'irrégularité, l'entremêlement des modes dramatique, épique et lyrique et le retournement du tragique et du comique. Ces multiples procédés créent un montage dynamique de formes théâtrales et extrathéâtrales où la voix narrative se fait réflexive.

Dans *Drames de princesses*, Jelinek superpose les différents degrés d'énonciation en éliminant les guillemets et les italiques, préférant indifférencier les sujets parlants et créer ainsi des personnages à l'identité transpersonnelle. Comme le mentionne Dieter Hornig dans un article sur le théâtre de Jelinek, les dialogues tiennent du palimpseste :

Les personnages disent des choses que personne ne dit ou ne dirait. Ils raisonnent en permanence, les sujets de conversation changent subitement, sans raison apparente ou sans la moindre logique, parfois simplement en raison d'un glissement insignifiant. Les personnages exécutent des jeux de langage : poser une question et répondre, demander l'autorisation et l'accorder (Hornig, 2007 : 379).

En adoptant une attitude de rhapsode, Jelinek procède à une recomposition de la parole qui participe à l'étrangéisation des héroïnes. L'auteure s'immisce dans la fable non pour la faire

2 Patrice Pavis nomme épiscisation « cette tendance du théâtre [...] à intégrer à sa structure dramatique les éléments épiques : récits, suppression de la tension, rupture de l'illusion et prise de parole du narrateur, scènes de masse et interventions d'un chœur, documents livrés comme dans un roman historique, projections de photos et d'inscriptions, *songs* et interventions d'un narrateur, changements à vue du décor, mise en évidence du geste d'une scène » (Pavis, 1996 : 117; souligné dans le texte).

3 Étymologiquement, le mot « rhapsode » renvoie à l'action de coudre et rappelle donc les procédés d'écriture comme l'hybridation et le rapiéçage.

fonctionner, mais pour la faire dérailler, comme si elle considérait les versions connues des contes ou des biographies d'artistes trop atténuées et qu'elle voulait en produire de plus lucides. Ses personnages sont traversés par différents discours dominants qui les inscrivent dans le social. Dans le recueil étudié, c'est principalement en regard de la conflagration des discours médiatiques avec les autres discours dominants (publicitaire, juridique, socioéconomique, sexuel) que surgissent des personnages divisés, démultipliés, écartelés et porteurs de raisonnements contradictoires. Hornig remarque d'ailleurs que Jelinek fait cohabiter au sein de la parole d'un même personnage des discours *a priori* très éloignés, qui ne possèdent habituellement pas la même valeur :

Tout entre dans sa machine textuelle, sans aucune hiérarchie : Heidegger [...], des interviews de Jörg Haider parues dans la presse, des publicités, des chansons populaires, des proverbes, des tournures idiomatiques, la « langue de bois ». La machine est omnivore, on a l'impression d'un matériau broyé, haché, moulu, essoré (*idem*).

L'hétérogénéité de la matière dans laquelle puise Jelinek montre clairement son intention de grossir, dans son théâtre, certains traits de la société pour mieux en faire la satire.

Dans son ouvrage *Poétique du drame moderne*, Jean-Pierre Sarrazac propose la notion d'« impersonnage » pour qualifier le personnage contemporain. Il le définit comme un être spectateur de lui-même, caractérisé par une « étrangeté radicale aux autres et à soi-même » (Sarrazac, 2012 : 229). Loin de dépeindre un être dépersonnalisé, abstrait, vidé, l'idée d'impersonnalisation que propose Sarrazac ferait référence à « un personnage ouvert à tous les rôles, à tous les possibles de l'humaine condition » (*ibid.* : 232). En ce sens, l'impersonnage serait un être profondément transpersonnel qui montrerait tour à tour ses différentes facettes :

L'impersonnage est de bout en bout singulier. Singulier pluriel, dans la mesure où il appartient au monde du « ils ». Il s'agit de multiplier les masques superposés – jeu (au sens de série d'objets analogues) de masques –, de rendre de plus en plus tenu le fil du personnage et de plus en plus erratique son parcours (*ibid.* : 233).

C'est pourquoi nous préférons mettre en relief le caractère transidentitaire des figures des *Drames de princesses* plutôt que de mettre l'accent sur la dimension impersonnelle qu'implique la notion d'impersonnage. Nous privilégierons donc désormais le terme « transpersonnage » pour désigner un phénomène similaire à celui qu'observait Sarrazac et pour insister sur le fait que les héroïnes de Jelinek sont traversées par de multiples discours, qu'elles constituent une somme de discours ne renvoyant guère à une identité définie.

Une partie de la critique jelinékienne considère que Jelinek traite ses figures comme des « surfaces langagières » (Wind, 2010) fabriquées par un montage de microdiscours afin d'en faire ressortir les contradictions. Or, ces surfaces se superposent à des récits déjà existants avec lesquels elles entrent en dialogue. Comme le mentionne Pia Janke, Jelinek déconstruit la parole de ses héroïnes à l'aide de citations, de déformations, de contaminations et de détournements :

Avec ses textes de théâtre, Jelinek ne cesse d'associer et de confronter, d'élargir et de réduire les formes langagières, citations, concepts et voix du discours médiatique, politique, philosophique, littéraire et quotidien, recontextualisant aussi les modèles dramatiques du passé : d'où une polyphonie insaisissable, les différents discours se potentialisant l'un l'autre (Janke, 2007 : 390).

Les pièces du recueil ressemblent à de véritables *patchworks* textuels comme on en retrouverait en arts visuels, ou encore à un montage d'éléments disparates. Cette idée de montage, héritée du cinéma, est exploitée par Joseph Danan dans son ouvrage *Le théâtre de la pensée*, alors qu'il explique que la fragmentation, que Jean-Pierre Sarrazac qualifiait de « geste capital de la mise en scène moderne » (Sarrazac, 1989 : 202), se manifeste également dans l'écriture dramatique contemporaine. Il préfère d'ailleurs la notion de montage à celle de collage pour la qualifier. En effet, si le collage implique une intervention sur des matériaux préexistants, Danan explique que le montage ajoute l'idée d'une association qui mettrait en tension l'unité et l'éparpillement, en plus d'accentuer l'épiciation vers laquelle tend le théâtre contemporain :

Le montage est devenu un principe de base [...] par lequel se désigne désormais un auteur sans voix, principe qui n'affecte pas seulement l'organisation de l'œuvre en séquences [...] mais devient assemblage de microséquences et, si l'on remonte à l'unité de base du dialogue théâtral, [...] montage de répliques, faisant jaillir du sens de leur combinaison et de leur choc (Danan, 1995 : 356).

Pour faire écho à l'« auteur sans voix » dont parle Danan, serait-il possible d'imaginer un concept qui tienne compte de la malléabilité qui marque la parole de chacune des héroïnes ? Le recueil de Jelinek met en relief le fait que l'identification d'une parole ne va pas nécessairement de pair avec le repérage d'une instance énonciatrice unifiée. Un même personnage doté d'une certaine logique interne peut ainsi porter en lui ou exprimer des vues contraires, irréconciliables ou saugrenues.

Puisque chacun des transpersonnages des *Drames de princesses* est porteur de discours empruntés à de multiples « mondes », la notion de montage de répliques que propose Danan définit bien l'organisation de la parole que met en place Jelinek. Elle permet de montrer que le mouvement de la parole évolue par une libre association d'idées, sans que ces microdiscours ne soient organisés de manière aisément intelligible. Ce mode de fonctionnement est très bien décrit par Michel Vinaver dans ses *Écrits sur le théâtre* :

Le flot du quotidien charrie des matériaux discontinus, informes, indifférents, sans cause ni effet. L'acte d'écriture ne consiste pas à y mettre de l'ordre, mais à les combiner, tels, bruts, par le moyen de croisements qui eux-mêmes se chevauchent. C'est l'entrelacs, qui permet aux matériaux de se séparer pour se rencontrer, qui introduit des intervalles, des espacements (Vinaver, 1982 : 133).

Ainsi, en plus de mettre en relief la variété des références dans lesquelles puise Jelinek, le montage permet de rendre visibles les interstices et la discontinuité dans le flux incessant de la parole. En effet, outre la variété des références qu'elle met en relation, c'est le contraste provoqué par leur juxtaposition qui rend l'écriture de Jelinek si riche.

Malgré leur forme dialogique apparente, les *Drames de princesses* évoquent plutôt ce que Meyerhold appelle le « dialogue intérieur dissimulé » (Meyerhold, 1973-1992 : 228), puisque les transpersonnages semblent suivre le cours d'impulsions qui traversent leur subconscient plutôt que d'échanger réellement avec leur interlocuteur. Jean-Pierre Sarrazac a bien expliqué ce procédé : « La dominante du dialogue se déplace de l'échange au présent vers la coexistence de soliloques voués à la rétrospection, à la remémoration, à la reviviscence. La dramaturgie de la relation interpersonnelle est recouverte par une dramaturgie de l'intime dont le foyer est la vie intrasubjective » (Sarrazac, 2012 : 250). Toutefois, comme nous l'avons précédemment mentionné, cet apparent dévoilement de la figure jelinékienne n'est qu'illusoire, les princesses déballant à un rythme effréné un amalgame de discours hétérogènes. Le type de monologue intérieur que pratique Jelinek ressemble à celui que Joseph Danan identifiait chez Samuel Beckett : « une caverne vide, une béance ouverte à tous les signes des discours et du monde » (Danan, 1995 : 336).

La métaphore du flux décrit bien l'effusion de mots qui sortent de la bouche des héroïnes des *Drames de princesses*. Déjà à son époque, Brecht réfléchissait à cette idée de flux et remarquait l'organisation chaotique qui le caractérise :

Le flux des événements, la succession des répliques, des mouvements, des réactions à quelque chose d'indéfini, on ne peut en suivre le cours, car un flux d'états d'âme et de notations sentimentales accompagne constamment ce flux d'événements, on se trouve dans l'incapacité d'interposer son jugement (Brecht, 1972 : 355).

En effet, Jelinek décontextualise les microdiscours à la base de la parole de ses héroïnes jusqu'à ce qu'il devienne presque impossible d'en retracer la provenance. La parole des princesses s'ouvre alors sur un ensemble social composé de multiples représentations du monde, confrontant ainsi le spectateur à ce que Sandrine Le Pors appelle « le pluriel de la voix » (Le Pors, 2011 : 26), mais que nous préférons désigner et étudier sous l'angle d'une parole multiforme, riche de ses conflagrations mêmes.

Le présent article cherche à disséquer les matériaux à la base du montage parolier opéré par Jelinek qui donne une consistance si particulière à des êtres tout de même appelés à être incarnés physiquement sur scène. À notre avis, le ressassement et la conflagration des discours convoqués par les héroïnes de Jelinek révèlent leur incapacité à se constituer de manière cohérente. Pour la suite, nous essaierons de démontrer comment cette transpersonnalisation donne lieu à une parole fragmentée et soumise aux discours ambiants. Nous nous attarderons donc aux discours

médiatiques qui traversent le recueil afin de voir avec quels autres discours ils sont conjugués et quels effets produit cette mise en commun inusitée.

DISCOURS MÉDIATIQUES

Jelinek transpose *Blanche-Neige* dans la réalité socioéconomique des XX^e et XXI^e siècles en empruntant abondamment à plusieurs types de discours, notamment aux discours médiatiques. Le chasseur dépeint la Vérité qu'il prétend incarner comme le « dernier exemplaire encore en stock » (Jelinek, 2006 : *BN*, 24) d'un objet de valeur au nom duquel il doit « supprimer[r] tout ce qui existe, avec [s]on programme détaillé de suppression » (*ibid.* : 18). Pour traiter de la question de la vérité, l'auteure parsème les répliques de son personnage d'emprunts au discours des dirigeants d'entreprise d'allégeance néolibérale à qui on a confié une mission de réduction d'effectifs. Tout le caractère charnel du conte original est évacué au profit d'une mission purement technique que le chasseur doit exécuter dans le respect de règles strictes, d'un mode d'emploi et d'une procédure bien définie. L'attrance physique disparaît à la faveur d'une logique techniciste axée sur sa seule finalité. Les mots employés rappellent du même coup, avec une cruauté consommée, le programme de suppression des Juifs mis en place par les nazis durant la Seconde Guerre mondiale. Le discours du chasseur synthétise les dominations économique, politique et militaire, qui se conjuguent ici pour en faire une incarnation de toutes les forces ligüées pour asservir les femmes. À cet égard, le ton humoristique et grinçant employé par l'auteure en fait une réplique assassine et sans appel.

La princesse, quant à elle, considère que la mort est aussi bonne qu'une pomme Granny Smith et se prépare à faire une « déclaration des dégâts pour l'assurance de l'être » (*ibid.* : 16). La pomme rouge et appétissante, décrite dans toutes les versions antérieures du conte, se transforme en une pomme verte commerciale, que Blanche-Neige nomme comme si elle avait reçu une commandite pour en faire la promotion. Dans cet extrait, le trivial et le grave s'entrechoquent et ont pour effet de banaliser l'expérience de la mort qui attend la princesse. La sévérité de l'événement n'est pas pour autant complètement évacuée, puisque l'héroïne de la pièce ajoute aussitôt que la mort est plus désagréable que ce qu'elle imaginait, en soulignant que l'expérience sera similaire à celle de croquer dans une pomme « gâtée par les vers » (*idem*). Ainsi, Jelinek superpose à l'image léchée de la pomme rouge et juteuse celle de sa putréfaction et rappelle d'une manière détournée que la jeune femme est irrémédiablement condamnée au même sort.

Plus loin, la princesse entreprend des démarches pour toucher une indemnité, sous prétexte que sa vie a été affectée par le poison contenu dans la pomme. En empruntant aux discours économique et juridique et en imitant les publicités des compagnies d'assurances qui promettent des indemnités substantielles de manière à faire oublier les torts subis, l'auteure nous invite à

considérer son personnage comme une consommatrice qui se perçoit comme avertie, mais qui oublie l'essentiel, à savoir que l'on cherche ainsi à l'éliminer, à se débarrasser d'elle. De la même façon, Blanche-Neige parle de son corps comme d'un bien matériel qui aurait été altéré et pour lequel elle voudrait être dédommée. Tous les éléments de ce segment montrent un personnage féminin qui échoue à distinguer l'essentiel de l'accessoire, une femme mal équipée pour résister aux formes de pouvoir qui s'exercent contre elle.

Jelinek récupère aussi des images préfabriquées qui font partie de l'imaginaire collectif et les adapte pour les faire correspondre à la réalité de ses héroïnes. Blanche-Neige reprend par exemple l'image souvent évoquée du couloir de lumière qui précède la mort et qu'elle qualifie de « tunnel d'une aveuglante clarté, [d']un modèle hors-série » (*ibid.* : 22). En chosifiant ce cliché, Blanche-Neige semble faire abstraction de l'aspect métaphorique de cette image qu'elle présente comme un simple objet de consommation. La princesse décrit le couloir comme le ferait le vendeur d'une entreprise de pompes funèbres qui insisterait sur le caractère unique d'un modèle de cercueil. Le discours commercial qu'elle prononce banalise le fait que Blanche-Neige a frôlé la mort. Les clichés qu'elle imagine la princesse sont de même teintés du luxe associé à son haut statut social.

La relation entre la princesse et sa belle-mère est également travestie par Jelinek. Ce n'est pas la beauté naturelle de Blanche-Neige qui rend sa belle-mère jalouse, mais la médiatisation de cette beauté : « Pour le miroir et la maman bottée, cela faisait déjà toute une collection de questions, un catalogue de questions tout juste ouvert, avec des illustrations en couleur, toutes de moi, je peux vous dire que ça la mettait en rogne ! Un catalogue donc, qui portait en lui sa réponse et le prix qu'elle coûtait » (*ibid.* : 20). Jelinek met en relief l'impossibilité pour la belle-mère d'ignorer la popularité de Blanche-Neige, dont l'image tapisse tous les « feuillets de magazines en couleur » (*ibid.* : 17), ainsi que la valeur monétaire générée par cette beauté. Blanche-Neige semble être commanditée par diverses compagnies qui utilisent son image pour vendre leurs produits. Jelinek fait par là référence aux magazines de mode féminine, qui présentent des mannequins habillés avec des vêtements griffés dont la provenance et le prix de chacune des composantes sont indiqués. Considérant que ce sont souvent des célébrités bien connues des lectrices qui jouent les modèles, le fait d'apparaître sur les pages couvertures des magazines témoigne d'une reconnaissance à la fois esthétique et populaire.

Le rôle des magazines dans la légitimité de la beauté féminine est traité de la même manière dans *La belle au bois dormant*, alors que la princesse explique que son image « apparaît sur des photos de couverture » (Jelinek, 2006 : *BBD*, 31). Le traitement médiatique auquel le prince de *La belle au bois dormant* aspire rappelle celui des événements royaux ou encore celui des magazines à potins. Le prince mentionne que chaque moment de la vie du couple bénéficie de l'attention des médias : « Notre objectif est une vie agréable, dont les magazines et la télévision

comptent bien nous informer. [...] Nous voudrions nous faire prendre en photo au ski, et pour notre mariage nos chères caméras de télévision aimeraient aussi être présentes, n'est-ce pas? » (*ibid.* : 34-35) Dans cet extrait, le prince manifeste son désir d'obtenir de l'attention médiatique, laissant entendre qu'il est tout naturel que sa vie privée intéresse toute la population. Alors que dans la première partie de son intervention, c'est lui qui voudrait convier les médias à sa sortie de ski, il se pose ensuite comme un sujet d'actualité qui mérite que l'on s'y attarde. Le quotidien du couple princier subit un traitement médiatique tel que le prince et la princesse en viennent à poser un regard nouveau sur leur propre vie. Jelinek met en lumière le paradoxe entre la relation trouble que le prince cultive avec la Belle au bois dormant et l'image idyllique de cette relation telle que relayée par les médias. En plus de faire comprendre à la princesse qu'elle lui doit son existence à cause du baiser, le prince lui laisse miroiter qu'elle pourrait retrouver son indépendance à condition d'assouvir ses désirs sexuels :

Donc, moi, votre créateur, je vous dis : votre existence se produit maintenant, alors que je vous l'ai remise. Mais si vous voulez la posséder, comme votre propriété, il faut d'abord que quelque chose ait lieu, quelque chose que je vais tout de suite vous montrer. *Il met un costume d'animal en peluche quelconque avec un très grand pénis* (*ibid.* : 36; souligné dans le texte).

Alors que le prince et la princesse projettent en public l'image de deux âmes sœurs enfin retrouvées, leur relation privée ressemble davantage à celle d'une prostituée avec son proxénète.

L'actualisation du conte permet aussi à l'auteure de montrer à quel point le prince est séduit par les nouvelles technologies qui prédominent dans le temps présent : « Vous n'avez pu faire le moindre signe à la vie pour montrer que vous étiez là. Vous n'avez pas pu m'offrir de carte postale non plus, ni de lettre ni de coup de fil, pour me dire où je pourrais vous trouver alors que mon portable est toujours resté allumé » (*ibid.* : 33). Cette remarque pernicieuse est une façon de manipuler la princesse en faisant naître en elle un sentiment de culpabilité. Or, la carte postale et le coup de fil auxquels le prince fait référence n'auraient servi à rien : Dieu n'en a pas besoin. En outre, ce passage n'est pas sans rappeler l'obligation de performer imposée dans un système capitaliste basé sur l'efficacité et le profit. Le prince considère qu'il est en droit de demander une reddition de comptes, même en ce qui a trait aux relations humaines.

Parmi les éléments merveilleux du conte anéantis par Jelinek, soulignons la volonté très terre à terre de la princesse, à l'issue d'un sommeil de près de cent ans, de traiter son haleine avec la « fraîcheur revigorante des Tic-Tac » (*ibid.* : 39). Encore une fois, le discours de la princesse ressemble à s'y méprendre à un slogan destiné à promouvoir la qualité d'un produit. Tout aussi contaminé par le discours publicitaire, le prince laisse entendre que seuls les bonbons mentholés de la marque Tic-Tac pourraient éradiquer une si mauvaise haleine.

La dernière didascalie de *La belle au bois dormant* constitue l'une des critiques les plus virulentes de l'industrie publicitaire, alors que Jelinek attribue de manière délibérée ce discours à des poulets, animaux réputés imbéciles – en plus de l'associer à la promotion du tourisme autrichien :

Des animaux de toute espèce en sortent, principalement des poules au comportement très animal, vraiment imiter minutieusement le comportement des animaux! Deux des poules déploient une banderole, sur laquelle on peut lire : « VISITEZ L'AUTRICHE! MAINTENANT PLUS QUE JAMAIS! » (ibid. : 39-40; souligné dans le texte)

L'utilisation de l'impératif et d'un mode prescriptif rappelle sans contredit le ton des banderoles publicitaires. Cette intervention de Jelinek pour établir un rapport absurde entre la promotion du tourisme en Autriche et l'imbécilité que l'on associe habituellement aux volailles montre clairement comment l'auteure subvertit le discours des figures et des silhouettes qu'elle convoque grâce à des éléments empruntés. Il est évident, en effet, que des poules ne pourraient pas penser à de telles choses et encore moins émettre un slogan ou se promener avec une banderole sans qu'une volonté humaine en ait décidé ainsi. Le fait que la princesse et le prince apparaissent en plus déguisés en animaux aux côtés des poules accentue le caractère ridicule de ce discours en lui donnant une allure de consensus que l'on retrouve fréquemment dans les publicités télévisées. Comme dans tout *deus ex machina*, la présence de l'auteure est manifeste dans cette finale qui contribue à faire basculer la situation dramatique dans la caricature. Jelinek utilise ici la mascarade pour grossir le trait satirique, tout en parodiant de manière éhontée le patriotisme autrichien dans ce qui s'apparente à une publicité gouvernementale. Le respect de la norme, le conformisme social et la promotion de la société de consommation sont réunis dans ce discours qui circule dans les médias, lui conférant dès lors une grande visibilité, tout en dévoilant cependant l'aliénation qui caractérise les personnages des *Drames de princesses* présentés, du coup, comme des individus évoluant dans la société contemporaine.

Dans *Rosamunde*, la princesse est obnubilée par la décrépitude de son corps. Elle est constamment en train de vouloir rendre sa peau « plus tendre en quelque sorte, plus ferme, une heure après l'application de la crème » (Jelinek, 2006 : R, 50). Ce discours, tout droit sorti d'une infopublicité, est censé faire la promotion des bienfaits d'une crème antiâge. Jelinek fait tout de même percevoir au destinataire du texte que cette crème n'est pas aussi efficace que ce que la publicité laissait espérer, démontrant par là que la jeune femme s'est fait flouer par la croyance qu'elle a accordée au discours publicitaire. L'auteure dévoile ainsi le caractère illusoire des promesses miraculeuses qui accompagnent ce discours. L'absurdité de la proposition est camouflée derrière une esthétique aguichante qui convainc les femmes de tenter leur chance. Par l'expansion du rêve publicitaire qui traverse le discours de ses héroïnes, Jelinek met aussi en évidence à quel point celles-ci sont bombardées par la publicité et à quelles préoccupations ce type de discours les conduit à accorder de l'importance. Qui plus est, elle en montre les

conséquences sur le style de vie que ces femmes risquent ensuite d'adopter. Pour Rosamunde, l'ultime chance de conserver sa jeunesse réside dans la chirurgie esthétique, qui lui permettrait de modeler son corps à sa guise : « Nous appliquons la technique au laser et nous nous découpons en une forme bien meilleure. [...] La forme : éventuellement un état qui s'aggrave. Non. Ce n'est pas un état qui pourrait s'aggraver davantage. Toute autre chose est mieux » (*ibid.* : 59). Cette dernière partie de la réplique de Rosamunde révèle que le discours publicitaire alimente l'insatisfaction constante des femmes relativement à leur propre corps et la volonté qui les taraude de vouloir ressembler à des modèles inatteignables.

En plus de se laisser envoûter par la publicité, la princesse est influencée par la mode qui change constamment : « Cette femme avec sa jupe-lampion, ça fait un bail qu'on ne porte plus ce genre de choses. Si, si, Prada l'a refait cette année, mais l'an prochain il fera encore tout autre chose » (*ibid.* : 52). Rosamunde semble informée des dernières tendances auxquelles elle tente de correspondre du mieux qu'elle peut, mais sa remarque montre qu'ultimement, ce sont les entreprises de mode qui surdéterminent ce qu'il est légitime de porter et ce qui ne l'est pas, dépossédant ainsi Rosamunde de son libre arbitre en la matière et la laissant désorientée.

Tout au long de la pièce, la princesse semble toujours un peu décalée, comme si tous ses efforts ne portaient pas réellement leurs fruits : « Pardon, Ciel, je ne voulais pas t'offenser avec mon modèle allemand milieu de gamme d'il y a seize ans » (*ibid.* : 45). De manière à conférer de la force au discours dominant mais vain de la mode, Jelinek l'associe aux discours religieux et technologique dans la bouche de Rosamunde. Elle met en relation l'archaïsme de la confession religieuse et le souci de rester à la fine pointe de la technologie. Cette adresse au Ciel donne une importance démesurée au fait de ne pas être à la mode, comme s'il s'agissait d'un péché condamné par l'Église. L'auteure explique ainsi le sentiment de culpabilité qui envahit Rosamunde par la conjugaison de discours dominants qui se renforcent les uns les autres.

De son côté, le personnage de Fulvio emprunte à un discours promotionnel qui reproduit le rythme affolant de la société de consommation auquel il semble adhérer sans le remettre en question le moins :

Heureux, il saute alors sur sa proie dans le magasin le plus proche pour en faire une vidéo. Car là-bas, il y en a une mille fois meilleure, dont il peut également faire une vidéo, et avec ça un portable gratis et aussi les communications gratis, la langue gratis, la voix gratis, et puis même le succès électoral gratis, parce qu'il a déjà fait tant de choix, on lui offre donc une élection gratis (*ibid.* : 54-55).

Ici, Fulvio reprend différents moyens d'adhésion qui favorisent l'assentiment des individus au discours dominant, notamment en recourant à la surenchère et à la répétition des multiples cadeaux offerts. L'effet subliminal créé par la répétition du mot « gratis » fait écho à celui du

discours publicitaire désireux d'atteindre l'inconscient du consommateur et de le convaincre du besoin qu'il a d'un produit. Dans son discours publicitaire, les concepts prennent une valeur marchande au même titre que les objets.

Jelinek insiste par ailleurs sur la nécessité de filmer Rosamunde qui est exprimée par Fulvio dans ce qui semble un geste destiné à officialiser le fait qu'elle lui appartient. La vidéo serait le moyen d'attester que la princesse constitue bel et bien la propriété de l'homme. Toutefois, le discours de Fulvio distille également une critique ironique de la marchandisation abusive propre à la société contemporaine où tout peut être commercialisé. Le discours publicitaire se mélange dans sa bouche au discours politique, puisque même les candidats aux élections deviennent de véritables produits promotionnels. Ce que l'auteure semble insinuer ici par cette juxtaposition des discours, c'est que de la même manière qu'un magasin à grande surface est prêt à donner une multitude d'articles sans valeur pour convaincre les clients d'acheter des produits dispendieux, le charisme d'un dirigeant politique peut amener plusieurs électeurs à voter pour lui sans qu'ils ne s'attardent aux positions qu'il défend.

Dans *Rosamunde*, la relation de la princesse avec Fulvio est présentée comme étant le grand prix d'un concours de connaissances générales que la princesse aurait gagné : « S'il vous plaît, rapprochez-vous un peu avec la caméra, ah oui, je vois, elle se décide réellement pour moi et le demi-million! Si en plus elle était restée fidèle à son idée, elle aurait même pu avoir un trois-quarts de million! Un million tout rond! Mais la question dans la rubrique musique sérieuse a dû être trop sérieuse pour elle » (*ibid.* : 53). Ce passage rappelle le manque de reconnaissance d'Helmina von Chézy. Jelinek fait valoir que même si son œuvre avait été plus rentable, l'auteure serait toujours restée au second plan derrière Schubert, ce que la condescendance de Fulvio ne manque pas de mettre en relief.

Dans *Rosamunde*, la rencontre de Fulvio et de la princesse est présentée comme une simple relation marchande. Ici, la relation amoureuse est dépourvue de son lyrisme habituel. Fulvio n'est pas un choix à proprement parler, puisqu'il vient avec le lot. Ce qui est mis en évidence, ce n'est pas tant ce que Rosamunde remporte avec le prix, mais ce qu'elle ne réussit pas à gagner, soit la reconnaissance qui aurait dû y être attachée. Ce qui aurait dû être une belle victoire est finalement perçu par la princesse comme un prix de consolation.

Le discours de Jackie est constellé de références à son image de « VIP » (Jelinek, 2006 : J, 91) qui couvre les magazines tout comme les écrans de télévision et de cinéma. Prise d'un envahissement encore plus total de l'être que les princesses qui la précèdent, elle intériorise les images préfabriquées d'elle-même et les substitue à un moi vidé de substance, à un autoportrait d'une ironie mordante : « Quel miracle qu'une image comme moi sache parler » (*ibid.* : 66). L'héroïne de Jelinek se transforme elle-même en produit commercialisé en parsemant sa parole de noms de marques de vêtements ou de produits cosmétiques :

Bientôt on parlera davantage de ma robe de soirée Duchesse pour les élections, de ma chemise à carreaux Vichy plus shorts, pour la plage, de mon tailleur Chanel rose pour refuge et bien-être de la mort et de mon tailleur rouge en laine, celui qui, après l'annonce des résultats des élections, où les voix avaient atteint des sommets inouïs, a abrité en toute confiance sa tête contre mon épaule (*ibid.* : 82).

Jelinek exploite le fait que la Première dame est obnubilée par son apparence et par ses vêtements⁴. Son héroïne met l'assassinat de son mari sur le même plan que ses vêtements griffés. Préoccupée par son image, elle ramène l'attention sur elle. Elle banalise l'horreur du drame qu'elle a vécu, allant même jusqu'à sous-entendre que son tailleur griffé ait pu procurer un certain réconfort à John F. Kennedy lorsque, sous l'impact de la balle, il s'est affaissé sur elle. C'est grâce à la remémoration de ce qu'elle portait le jour du meurtre qu'elle arrive à remonter dans ses souvenirs.

En s'élevant au rang de reine du bon goût, Jackie est « devenue celle qui donne le ton » (*ibid.* : 76). Pleinement consciente de cette influence, elle contrôle l'image qu'elle veut projeter et s'est constitué une banque d'émotions et de positions à utiliser selon les circonstances :

De cette expression du visage, vous n'allez rien pouvoir faire, prenez plutôt celle-là! Je l'ai déjà essayée ailleurs, mais elle ne convenait pas. C'est comme une chaussure avec laquelle on monte l'escalier sans faire de bruit, glisse et tombe à nouveau tout en bas dans un cri. Ah! Si seulement nous avions déposé à temps une bonne semelle intercalaire antidérapante sur le parquet comme tout le monde (*ibid.* : 70-71).

La comparaison que Jackie établit entre l'expression inadéquate de son visage et la fausse négligence qu'elle souligne n'est absolument pas opérante. Toutes les situations qui se présentent à elle deviennent des prétextes à des commentaires sur son apparence ou sur des produits de consommation. Même l'horreur des blessures de son mari y passe : « Le cerveau ne pendait à sa nuque que par un seul cordon de tissu, mais je constate qu'on pourrait également décrire de la même façon ma nouvelle robe, que je ne porterai comme toutes les autres qu'une seule fois » (*ibid.* : 87). Sous ses airs distingués, Jackie raconte des anecdotes *gore* qui provoquent le dégoût chez le lecteur. En jouant de l'accessoire et de l'essentiel, Jelinek relie étrangement le discours public au discours privé, le succès de l'un masquant les défaites de l'autre. L'image publique de cette épouse-mannequin quasi parfaite est entachée par la virulence des propos crus et sadiques qui sortent de sa bouche. Paradoxalement, au moment où elle devrait être anéantie, elle arrive à sauver les apparences et à camoufler l'ampleur de son échec privé derrière son image parfaite.

La dernière pièce du recueil n'échappe pas à cette concurrence du discours médiatique avec les autres discours en présence, principalement lorsque Sylvia et Ingeborg invoquent des divinités grecques. Aphrodite, « dans son nouveau bikini, [...] s'apprête à sortir et à s'élancer directement

4 Jackie Kennedy a, en quelque sorte, constitué une marque promotionnelle en soi. Oleg Cassini doit le succès de sa carrière à son emploi de couturier officiel de la Première dame à partir de 1960.

dans le crépitement des flashes » (Jelinek, 2006 : *LM*, 101-102). Plus loin, une des héroïnes se demande si la transparence du mur pourrait permettre de « laisser passer le Dieu du Soleil dans sa nouvelle Porsche » (*ibid.* : 116). Pourquoi le dieu du soleil aurait-il besoin d'une voiture de luxe pour se déplacer ? Jelinek s'amuse à faire totalement abstraction du fait qu'une divinité est immatérielle et intemporelle.

Dans les deux derniers extraits, Jelinek mélange les personnages issus de la mythologie grecque et le discours commercial du dévoilement d'une nouvelle collection de vêtements ou d'un nouveau modèle automobile. De cette manière, l'auteure exploite le fantasme d'un éden rêvé. Sans grande surprise, c'est la déesse grecque de l'amour et de la sexualité qui se fait le mannequin vêtu du maillot de bain alors que le puissant dieu du soleil conduit la voiture de luxe. Ce choix montre les effets du discours dominant sur les qualités à valoriser par chacun des sexes : seule la plus belle des déesses est digne de se faire photographier en bikini et seul le plus flamboyant des dieux peut se permettre d'acheter un tel véhicule. Les dieux antiques deviennent des êtres ultramodernes qui illustrent à merveille l'influence qu'exerce la société de consommation sur le grand public. Sylvia et Ingeborg décrivent d'ailleurs leur arrivée en détail, comme le font les envoyés spéciaux de la télévision lors de festivals de cinéma : « Les journalistes ont simplement dû attendre jusqu'à ce que les radieux, les Dieux s'avancent, deux par deux, jusque dans le palais des festivals des hautes sphères, dans leurs costumes insupportablement brûlants. Leurs joues mobiles, leurs bouches pointues, enfin, je veux dire siliconées, leurs lèvres » (*ibid.* : 103). Par définition, les dieux sont à l'épreuve du temps et des imperfections. Ironiquement, Jelinek associe leur beauté à celle des mannequins aux visages et aux corps refaçonnés par la chirurgie esthétique. De cette manière, elle marque encore davantage sa dissidence par rapport aux modèles marchands et esthétiques valorisés dans la société. De même, l'auteure relie l'image des dieux aux stars de cinéma et au vedettariat. L'extrait rappelle notamment le tapis rouge du Festival de Cannes telle une allée royale foulée par les vedettes du monde entier, ces objets d'adoration. Les dieux sont maintenant réduits aux diktats de la consommation et de l'esthétique siliconée.

Ce croisement des discours publicitaire et mythologique et, par conséquent, religieux passe par des allusions métaphoriques et par le biais de paronymes : « Nous voulons être visibles et présentées avec une plaisante garniture appropriée, Inge par exemple, avec sa tunique de Nessus fondu, je veux dire sa tunique Narcisse, que personne ne lui a offerte. Elle a dû se l'acheter elle-même chez Palmers » (*ibid.* : 132). Grâce à un lapsus, Sylvia établit un rapprochement entre la légende de la mort d'Hercule et un modèle de robe assez populaire. Rappelons que, selon la mythologie grecque, ce héros se serait immolé après avoir revêtu la tunique empoisonnée du centaure Nessus, imbibée du sang de l'hydre de Lerne. Dans ce passage des *Drames de princesses*, le léger et le grave s'entrechoquent. L'utilisation du terme « garniture » n'a d'égal que les circonstances dramatiques auxquelles elle fait allusion. De fait, la tunique fondue que porte Inge dans la dernière pièce du recueil renvoie directement à l'incendie qui a causé la mort

d'Ingeborg Bachmann. Le récit mythologique de la mort d'Hercule rejoint ici les circonstances réelles de la mort de l'auteure. Toutefois, alors que celui-ci s'était fait piéger en se faisant offrir la tunique, l'auteure a orchestré sa mort toute seule. L'obsession de la mort et du suicide laisse poindre une insatisfaction par rapport à ce que la société propose comme mode de réalisation de la femme à ces deux auteures. À nouveau, le discours mythologique, jumelé ici au discours sur la mode, crée un effet morbide.

L'abondance de jeux de mots dans la dernière pièce du recueil fait sans doute écho au métier d'écrivain des deux héroïnes, qui est aussi celui de Jelinek. Les femmes s'amusent avec la connotation de certains mots en leur donnant une nouvelle signification. À propos de la couleur d'un nouveau rouge à lèvres, une des deux femmes parle de la couleur « Terracotta de la série terne de Clinique » (*ibid.* : 115), puis se corrige pour parler de « la série mat de Clinique » (*idem*). L'héroïne travestit et révèle par ce procédé comment, dans les campagnes de vente des grandes marques de cosmétiques, un terme est souvent remplacé par un synonyme. Ainsi, le mot péjoratif « terne », qui sert à qualifier quelque chose qui manque d'éclat, est remplacé par l'adjectif « mat », utilisé en opposition au qualificatif « brillant », le produit lui-même restant doté des mêmes propriétés qu'auparavant. La polysémie de certaines phrases prononcées par les deux femmes rend parfois leurs interventions très déplacées. C'est le cas par exemple lorsque l'une d'elles explique que « n'importe quel four autonettoyant le serait : une concurrence ! » (*ibid.* : 124) Ce commentaire fait directement référence au rôle de la femme qui s'est longtemps limité aux tâches domestiques, le four autonettoyant lui volant symboliquement une partie de la tâche. Toutefois, la cuisinière rappelle surtout de manière cinglante le suicide de Plath. Le mauvais goût dont les femmes peuvent faire preuve dans leurs remarques est de la sorte exploité pour indiquer un lien possible entre publicité, responsabilités ménagères et suicide de l'héroïne, conjugaison qui ne va pas nécessairement de soi.

Finalement, comme dans les quatre drames qui précèdent, Sylvia et Ingeborg recherchent l'attention des médias, notamment en divulguant des potins sur les femmes qu'elles appellent de leurs vœux : « Il faut que tu nous dises avec qui elles fricotent en ce moment, nos défunktes héroïnes ! Pour que nous puissions le répéter. Peut-être même à un magazine, qui sait, il nous demandera peut-être notre avis » (*ibid.* : 128). Paradoxalement, elles se placent dans une position d'admiration irrationnelle. Elles cherchent à fouiller la vie des autres pour combler l'ennui de leur vie à elles, alors que c'est de leur propre introspection que l'essentiel de leur œuvre a été constitué. Les deux héroïnes sont néanmoins présentées comme de grandes consommatrices et comme des lectrices assidues de magazines féminins, n'échappant nullement au sort des femmes de leur époque en dépit de leur intelligence : « *Sylvia et Ingeborg, elles en représentent beaucoup d'autres* » (*ibid.* : 101 ; souligné dans le texte). Ainsi, ces grandes intellectuelles sont prises dans les mêmes contradictions que les autres femmes, la vie sentimentale et domestique primant sur la vie intellectuelle, les deux premières phagocytant en quelque sorte la troisième ou la décourageant tout au moins.

En donnant autant d'importance aux discours publicitaires et médiatiques dans ses *Drames de princesses*, Jelinek montre qu'ils s'insinuent dans toutes les sphères du social. La conflagration du discours médiatique avec les discours industriel, juridique, commercial, touristique, religieux, technologique, mythologique, promotionnel et télévisuel en décuple les possibilités expressives, d'autant plus que l'ensemble des discours sert souvent à traiter de questions existentielles ou politiques sous le couvert de la dérision et du sarcasme. En effet, le choix de Jelinek d'accorder autant d'importance aux médias dans la composition de la parole de ses personnages tend à une désubjectivation de ceux-ci, dans la mesure où ils sont davantage traversés par des discours de toute provenance qu'ils n'émettent un point de vue véritablement personnel qui leur permettrait d'échapper à ce discours contaminant. Ce déséquilibre entre un discours extérieur et un discours subjectif fait ressortir en particulier le manque et l'impuissance de ces héroïnes à se constituer en sujet ainsi que le caractère stéréotypé de ces héros qui, pétris de certitudes, ne font que répercuter un discours formaté d'avance dans lequel ne s'insinue pas le moindre doute.

DE L'ARCHÉTYPE AU « PAROLAGE »

La réorganisation que Jelinek fait subir aux histoires dont elle s'empare agit à tous les niveaux de la représentation : fable, espace, temps, personnages, dialogues. L'auteure réduit et condense les récits en les ramenant à un moment très précis (la rencontre de Blanche-Neige avec le chasseur, le réveil de la Belle au bois dormant, l'ascension du mur). De même, elle réduit le nombre de personnages à un maximum de trois⁵ et accorde aux figures secondaires une importance démesurée. Notons d'ailleurs que les personnages masculins des histoires originales ont été conservés par Jelinek, alors qu'à l'exception des héroïnes, l'auteure évacue l'essentiel des autres figures féminines. Paradoxalement, Jelinek retourne souvent les adjuvants des héroïnes contre ces dernières dans ses réécritures. Ainsi, aux opposants déjà connus (la belle-mère, la fée maléfique) s'en ajoutent de nouveaux, accentuant encore plus la solitude des princesses dans leur quête illusoire de bonheur.

L'auteure inscrit chacune de ses pièces dans un lieu unique, à la fois imprécis et autoréférentiel. C'est généralement un espace mental ou convenu qui permet à la parole de prendre toute la place⁶. Même la forêt de *Blanche-Neige* appartient à une imagerie stéréotypée. Elle agit chez Jelinek comme une forêt de convention que le spectateur ne croit jamais réelle. La parole des princesses investit donc une spatialité qui ne leur apporte guère de contrainte et avec laquelle elles

5 Nous considérons ici les nains comme un seul personnage, puisque Jelinek les traite ainsi dans la première pièce du recueil.

6 Notons que cette réduction spatiale à un lieu unique étonne d'autant plus que Jelinek s'inspire, entre autres, de personnages de contes merveilleux, reconnus pour prendre place dans une multiplicité de lieux différents.

interagissent fort peu. *Le mur* constitue une exception notable à cet égard, sans que l'ancrage spatial ne modifie pour autant la situation de parole de manière décisive. À l'autre bout du spectre, c'est par ses vêtements, par exemple, que Jackie investit son espace d'énonciation. De part en part de ses pièces, l'espace est déréalisé et tant la fable que le personnage s'en ressentent.

De même, l'intrigue des pièces de Jelinek est réduite à un noyau dramatique minimal; elle devient presque inconsistante, l'auteure laissant au verbe le soin de lui conférer une épaisseur qui lui permette d'exister. On pourrait ajouter que, tout comme l'espace invariable dans lequel elles évoluent, les « héroïnes » du recueil font du surplace sur le plan de leur cheminement dramatique entre le début et la fin de leur pièce : elles restent constamment étrangères à ce qui les entoure et aux discours qui traversent leur parole.

Jelinek dépouille ses princesses de leurs caractéristiques originelles, sans toutefois leur en attribuer de nouvelles. Chacune d'elles oscille entre l'intelligence et la stupidité, entre une forte et une faible estime de soi, entre le désir d'affirmation et l'envie de disparaître. Dégagées de toute caractérisation, ces princesses s'avèrent ainsi démystifiées en ce que l'archétype à l'origine de leur personnage est fortement ébranlé, rendu presque méconnaissable et remplacé par une figure autrement plus contradictoire.

A priori, les héroïnes du recueil sont toutes des figures fortes en regard de leur condition de princesse réelle ou métaphorique. Pourtant, elles n'arrivent pas à mettre à profit les privilèges que pourrait leur procurer cette position de pouvoir. À défaut de s'en servir pour transcender leur condition, les princesses se sentent plutôt écrasées par le poids des apparences et n'arrivent pas à saisir l'impulsion qui les pousserait à agir. Elles se complaisent plutôt à exposer leurs regrets et à ressasser les événements de leur existence. Même lorsqu'elles initient certaines actions, comme dans *Le mur*, elles passent plus de temps à en prévoir les modalités qu'à mettre leur plan à exécution. En effet, c'est à travers les héroïnes que la trame évolue et non par elles.

Les héroïnes de Jelinek constituent des réceptacles ouverts à tous les discours, qui se superposent à leur tour à la manière d'un palimpseste. Ces différentes couches discursives se conjuguent pour former la parole de chacune des princesses, l'auteure laissant les discours les contaminer, les déformer, les constituer d'éléments aussi disparates qu'étranges. Cette inscription de l'auteure se manifeste grâce au montage de répliques qui permet de mettre en relief les contradictions qui assaillent les héroïnes, les contraintes qu'elles subissent de toutes parts et les apories et les chimères auxquelles elles croient. Les héroïnes ont non seulement conscience d'être en représentation, mais c'est le regard de l'autre qui motive leur parole et qui justifie leur existence. La logorrhée des héroïnes des *Drames de princesses* témoigne à la fois de leur aliénation face aux discours qui les traversent et de leur désir d'y résister.

Plusieurs procédés sont utilisés par Jelinek pour rendre audible et visible le dysfonctionnement qui résulte de la conflagration de microdiscours apparemment irréconciliables. L'auteure procède notamment à un retournement du tragique et du comique, principalement en ce qui a trait à la banalisation de la cause de la mort des héroïnes originales : une intoxication alimentaire, une écharde, le contact d'une cigarette sur une chemise en nylon. L'action de mourir est d'ailleurs comparée à un « check-in » (*ibid.* : 131) à l'hôtel par l'une des femmes du *Mur*. Les répliques étant souvent décontextualisées, le second degré de certaines d'entre elles peut passer inaperçu. C'est le cas notamment du passé nazi de la famille Bachmann auquel les héroïnes du *Mur* font parfois référence.

Jelinek multiplie également les associations libres, les déformations de mots et d'expressions de manière humoristique, que ce soit par le biais de paronymes ou de faux malentendus. Toutefois, c'est le grossissement que Jelinek fait subir à certains traits de la société qui laisse transparaître le plus clairement la rhapsodisation qui traverse le recueil.

Les êtres de parole des *Drames de princesses* nous amènent à réfléchir à un nouveau type d'incarnation qui se manifesterait dans le théâtre contemporain. La philosophe Marie-José Mondzain s'est d'ailleurs penchée sur cette question dans ses travaux sur l'image au cinéma et dans les arts vivants. Elle explique que l'incarnation dans le théâtre contemporain tend à rejoindre davantage l'idée d'incorporation. Les personnages ne sont plus des vecteurs de sens, mais des entités abstraites qui jouent un rôle relationnel en incorporant des discours qui se conjuguent en eux. Alors que l'incarnation suscite l'identification et appelle l'adhésion du spectateur, l'incorporation rejette au contraire cette forme de mimétisme en affichant clairement les rouages de l'illusion scénique. L'incorporation dont parle Mondzain consisterait à donner un corps à des discours plutôt que de mettre en relief l'intériorité et la parole rattachées à un corps de chair. La notion d'incorporation convient bien aux *Drames de princesses*, puisqu'elle invite à s'éloigner des images stéréotypées que les héroïnes projettent pour se concentrer plutôt sur le caractère existentiel de leur parole. Cette idée rejoint d'ailleurs celle des personnages vus comme des réceptacles accueillant un flux de parole incessant.

En ce sens, la conception langagière de Jelinek transforme celle que nous nous faisons du personnage. Nous pensons qu'il serait plus juste de parler à cet égard de « parolages » pour qualifier les princesses de Jelinek, évacuant ainsi la *persona* qu'implique le terme « transpersonnage ». En traitant les héroïnes de son recueil comme des surfaces langagières plutôt que comme des êtres véritablement incarnés, Jelinek affirme la non-nécessité pour le personnage d'avoir un corps, la réalité des princesses s'effaçant à mesure qu'elles parlent. Ainsi, le concept de « parolage » que son théâtre nous inspire tiendrait compte du caractère évanescent du personnage dans le théâtre contemporain. Plutôt que d'analyser les figures de Jelinek dans le rapport de construction et de reconstruction d'un corps ou d'un caractère qu'impliquait l'idée de décomposition et de

recomposition avancée par Ryngaert et Sermon (2006), les considérer comme un «parolage» indiquerait une intention manifeste d'en faire de purs êtres de parole, détachés le plus possible de toutes contingences matérielles.

C'est en adoptant un point de vue macroscopique que le spectateur sera en mesure d'observer l'ampleur de la rhapsodisation qui traverse les cinq *Drames de princesses*. L'omniprésence de Jelinek se fait sentir à travers le discours de ses héroïnes par le montage de répliques expliqué ci-dessus, montage qui crée de l'ironie, des ruptures de ton et enfonce les princesses dans des raisonnements rhétoriques délibérément erronés. Mais la présence de l'auteure ne s'arrête pas là. Elle se manifeste également par l'exacerbation de la critique sociale et sexuelle que l'on retrouvait parfois sous une forme embryonnaire dans les récits de départ. On la remarque ici par une inflation du commentaire qui jaillit du choc des discours médiatiques et personnels ainsi que par la domination du féminin par le masculin, traces perceptibles des revendications sociopolitiques de l'auteure.

En outre, Jelinek ne cesse de mettre en scène des doubles d'écrivaines dans ses drames, que l'on pense au choix de Sylvia Plath et d'Ingeborg Bachmann comme figures d'inspiration, au brouillage identitaire entre Rosamunde et Helmina von Chézy ou encore aux réflexions récurrentes sur les processus de création et d'écriture qui traversent le recueil. Une des héroïnes du *Mur* dit, par exemple, essayer de fonder son écriture sur ses expériences (*ibid.* : 104) ou encore vouloir diffuser sa nouvelle connaissance par l'écriture (*ibid.* : 111).

Enfin, la force de l'écriture de Jelinek est d'arriver à faire sentir la présence de l'auteure tout au long du recueil, sans toutefois l'afficher de manière manifeste. Contrairement à beaucoup d'écritures des femmes, qui sont tournées vers l'introspection et qui puisent dans l'autobiographie, le théâtre de Jelinek ne se sert pas de la subjectivité pour atteindre une plus grande objectivation. Jelinek refuse de parasiter ses héroïnes par son vécu, même si l'on peut rapprocher sa condition d'auteure de celle de certaines de ses figures d'inspiration. Ainsi, on ne retrouve pas dans son écriture de brouillage autofictionnel qui pourrait laisser croire qu'une des héroïnes constitue un double de l'auteure. Cette mise à distance, qui marque l'ensemble du théâtre de Jelinek, s'inscrit pourtant à l'opposé de la posture qu'elle adopte dans certains des romans où elle se prend pour sujet. Devrait-on en conclure que la différence de statut que Jelinek accorde à la parole dans ses romans et dans son théâtre a une incidence sur la nature des personnages qu'elle porte à la scène? Cela est-il lié à une intention de tourner le dos au lyrisme au profit de l'épique, ce qui lui permettrait d'assumer le caractère ouvertement politique de son théâtre et de le soumettre immédiatement à la discussion publique? À tout le moins, nous pourrions penser que les analogies, que le lecteur serait susceptible de relever entre les héroïnes et l'auteure, court-circuiteraient son intention de tendre vers une désincarnation porteuse d'une parole souveraine.

- ABIRACHED, Robert (1978), *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grasset.
- BARTHES, Roland (1982), *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil.
- BARTHES, Roland (1970), *Mythologies*, Paris, Seuil.
- BRECHT, Bertolt (1972), *Écrits sur le théâtre 1*, trad. Jean Tailleur, Guy Delfel, Béatrice Perregaux et Jean Jourdeuil, Paris, L'Arche.
- DANAN, Joseph (1995), *Le théâtre de la pensée*, Rouen, Médianes.
- HAMON, Philippe (1977), *Poétique du récit*, Paris, Seuil.
- HORNIG, Dieter (2007), « Le théâtre d'Elfriede Jelinek », *Europe*, n°s 933-934, p. 369-388.
- JANKE, Pia (2007), « Un théâtre de "textes" », *Europe*, n°s 933-934, p. 389-401.
- JELINEK, Elfriede (2006 [2003]), *Drames de princesses*, trad. Magali Jourdan et Mathilde Sobottke, Paris, L'Arche.
- LE PORS, Sandrine (2011), *Le théâtre des voix*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- MEYERHOLD, Vsevolod (1973-1992), *Écrits sur le théâtre*, trad. Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, L'Âge d'homme, vol. 2.
- MONDZAIN, Marie-José (2000), « Entre incarnation et personnification », *Frictions*, n° 2, p. 37-38.
- PAVIS, Patrice (1996), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod.
- RYNGAERT, Jean-Pierre et Julie SERMON (2006), *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Éditions théâtrales.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (2012), *Poétique du drame moderne : de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, « Poétique ».
- SARRAZAC, Jean-Pierre (1989), « Reconstruire le réel ou suggérer l'indicible », dans Jacqueline de Jomaron (dir.), *Le théâtre en France*, Paris, Armand Colin, vol. 2, p. 191-214.
- VINAVER, Michel (1982), *Écrits sur le théâtre*, Lausanne, Éditions de l'Aire.
- WIND, Priscilla (2010), « Le théâtre fragmental d'Elfriede Jelinek : drame et médias », *Revue ENS Tunis*, <http://hal.archives-ouvertes.fr/>



NOTE DE LECTURE

NICOLE NOLETTE, *Jouer la traduction : théâtre et hétérolinguisme au Canada francophone*,
Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2015, 296 p.

L'internationalisation des études de traduction, ou le regard porté sur des pratiques qui ébranlent les acquis de la tradition occidentale, oblige à élargir l'idée qu'on se fait de la traduction. Le livre de Nicole Nolette s'inscrit dans ce courant impulsé par la critique postcolonialiste, la sociologie des communications mondialisées et la multimédialité qui bouleverse jusqu'à la notion de texte. On ne peut plus définir la traduction en lui assignant une identité fixe. Le terme désigne aujourd'hui un ensemble flou de pratiques variées qui partagent toutefois un « air de famille » – pour reprendre une description conceptuelle de Ludwig Wittgenstein adaptée à la traduction par Maria Tymoczko. Le théâtre francophone du Canada offre un riche éventail de ces pratiques hétéroglossiques pourtant assez peu envisagées sous l'angle de la traduction, du moins en dehors du Québec et de façon plus restrictive. Voilà tout l'intérêt pour la traductologie d'un essai qui recense et analyse ces phénomènes dans leurs contextes respectifs au terme d'une introduction théorique abondamment documentée visant à cerner la notion de « traduction ludique ». L'originalité de l'étude tient précisément à son angle d'approche, celui du « jeu » – jeu de rôles et jeu de langues – dans l'espace théâtral francophone du Canada, ou plutôt dans trois espaces différenciés, à savoir l'Ouest, l'Ontario et l'Acadie, non sans explorer les « transferts » (déplacements et transformations) entre, d'une part, ces « périphéries » qui cherchent individuellement à s'autonomiser et, d'autre part, Montréal, métropole théâtrale francophone du Canada. Même si ce n'est pas son but, cette fine observation des identités linguistiques jouées et déjouées sur scène contribue à établir une histoire et une sociologie du théâtre franco-canadien, de ses institutions et de ses publics. En ce sens, le livre constitue une référence indispensable pour la connaissance du théâtre francophone hors Québec depuis les années 1970 jusqu'à présent : les dramaturges et les metteurs en scène qui ont fait naître un théâtre spécifique à chacun des milieux francophones hors Québec, les pièces fondatrices, le passage d'un théâtre identitaire à une esthétique cherchant à se dégager de la représentation victimaire des origines au profit d'expérimentations linguistiques et scéniques, etc.

Comme au Québec, c'est dans la décennie 1970 que le théâtre de répertoire cède la place à un théâtre de création dans les grands centres de la francophonie canadienne. Ce théâtre naît du même désir d'émancipation, d'affirmation et de reconnaissance collective. Au fondement de ce théâtre identitaire, la question de la langue se pose de façon plus aiguë qu'au Québec, l'enjeu étant la survie des francophones qui, en milieu minoritaire, n'ont d'autre choix que de communiquer en anglais dans la sphère publique. Ce vécu linguistique sert de matrice thématique et formelle à un théâtre à la fois réaliste et pessimiste qui reflète souvent la condition sociale, infériorisée, des francophones. Comme au Québec, c'est dans les années 1980 qu'intervient la rupture avec cette autoreprésentation victimaire, si ce n'est que le rapport à la langue reste

le terrain privilégié de l'expérimentation. Là où, porté par les Gilles Maheu, Denis Marleau ou Robert Lepage, le théâtre québécois bascule du spéculaire dans le spectaculaire et accède à une reconnaissance internationale, le théâtre franco-canadien peine à prendre ses distances avec la représentation d'un soi qui fait corps avec la langue. Le spectaculaire demeure animé par le clivage existentiel entre l'usage du français et celui de l'anglais, ce rapport fût-il désormais traité de manière inventive et ludique. En ce sens, il n'est pas sûr que ce théâtre puisse être appelé « postidentitaire » comme l'auteure le qualifie (non sans finir par exprimer une certaine réserve) : solidaire des jeux et enjeux linguistiques, le thème de l'identité reste lisible en filigrane. Nicole Nolette offre une analyse détaillée des formes hétéroglossiques qui caractérisent le théâtre franco-canadien, depuis la traduction au sens conventionnel, où certaines répliques sont répétées en alternance dans les deux langues, jusqu'aux surtitres, ayant parfois une fonction métathéâtrale, commentant de façon ironique ce qui se déroule sur la scène. Entre les deux, l'hétéroglossie se manifeste par l'entrecroisement des registres, des sociolectes ou encore des variantes dialectales, en particulier dans le théâtre acadien où, comme pour le joual, la mise en scène du chiac doit donner à entendre l'aliénation des Acadiens et, en même temps, revendiquer cette « langue à soi » par laquelle on repousse l'assimilation à l'anglais et au français standard, ici au français québécois.

Cet entrecroisement des langues pose le problème de la réception par un public que l'on veut aussi large que possible, mais dont les compétences linguistiques sont inégales. Le problème se pose davantage quand la représentation se déplace hors des scènes locales, notamment à Toronto et à Montréal. On découvre alors que si les jeux traductifs ont pour effet (et pas forcément pour objectif) de combler les défaillances linguistiques d'une partie du public, de créer des connivences, parfois ils créent volontairement une béance qui déstabilise les unilingues, tantôt francophones tantôt anglophones, pour les conduire à une prise de conscience : *a priori* garant d'une identité, le monolinguisme produit un entre-soi dont le revers est l'exclusion.

L'ouvrage mérite amplement son titre : *Jouer la traduction*. On n'y trouvera aucune considération sur la manière de traduire les textes dramatiques. Ce livre appartient à la catégorie des essais descriptifs et critiques qui s'attachent au produit et non au processus de la traduction. Rappelons qu'il s'agit ici de microphénomènes traductifs qui, à l'occasion, parsèment le texte, mais en forment généralement l'armature. Les textes dramatiques analysés relèvent plus souvent de l'hétéroglossie et du colinguisme que de la traduction de textes *in extenso*, sauf à considérer quelques adaptations dans le style « Molière go home » comme *Cré Sganarelle* (Claude Dorge), *Scapin!* (David Edney et Ian C. Nelson), *Le médecin malgré lui* (André Paiement) ou encore *Roméo et Juliette* (Jean-Marc Dalpé), dont la trame shakespearienne se transforme en querelle opposant une famille anglophone et une autre, francophone; des adaptations qui toujours servent de prétexte à dire « qui nous sommes ». Au final, si la traduction reste une affaire de langues, elle est avant tout constitutive du Franco-Canadien minoritaire. Par l'entremise d'un théâtre qui évolue vers l'auto-ironie, « jouer la traduction » revient à déjouer les déterminants historiques et sociaux.

L'étude de Nicole Nolette, redisons-le, est essentielle pour connaître ou approfondir l'histoire et la sociologie du théâtre franco-canadien. La description des phénomènes hétéroglossiques et traductifs qui caractérisent cette dramaturgie s'accompagne d'une réflexion critique appuyée sur un foisonnement de références. Là résident aussi la force et l'importance de l'ouvrage.

Annie Brisset, MSRC
Professeure émérite
Université d'Ottawa



**RÉSUMÉS /
ABSTRACTS /
NOTICES
BIO-
BIBLIOGRAPHIQUES**

FLORENCE MARCH

«*Je suis dans une phrase qui bouge*» : les vertiges baroques d'*Un mage en été* d'Olivier Cadiot, mis en scène par Ludovic Lagarde

RÉSUMÉ

Au Festival d'Avignon de 2010, Ludovic Lagarde a présenté *Un mage en été* d'Olivier Cadiot, interprété par Laurent Poitrenaux. Ce spectacle se présente comme une synthèse de leur compagnonnage. Le mage fusionne les figures de l'écrivain, du metteur en scène et du comédien, cristallise la rencontre de la littérature et du théâtre. Le motif de la réincarnation et de la métamorphose qui parcourt le texte est une définition du phénomène théâtral selon Nietzsche, mais également une métaphore des différents états du texte de Cadiot qui témoignent du processus de transposition du livre au plateau. Seul en scène, le mage n'en est pas moins le vecteur d'une polyphonie qui interroge constamment l'identité du «je». Il s'agira de voir comment les synergies baroques, l'écriture de Cadiot et la dramaturgie lagardienne participent de ce phénomène d'instabilité.

ABSTRACT

At the 2010 Avignon Festival, Ludovic Lagarde directed Olivier Cadiot's *Un mage en été*, starring Laurent Poitrenaux. The production works as a synthesis of their companionship. The magus simultaneously embodies the writer, stage director and actor, thus crystallizing the encounter of literature and theatre. The motif of reincarnation and metamorphosis running through the text stands as a definition of the theatrical phenomenon according to Nietzsche, as well as a metaphor for the various states of Cadiot's text demonstrating the transposition process from page to stage. Although performing alone, the magus expresses a polyphony of voices which systematically question the "I". This article purposes to analyse how baroque synergies deriving from Cadiot's writing style and Lagarde's performance text combine to give an unstable sense of identity.

NOTICE

Florence March est professeure de théâtre britannique des XVI^e et XVII^e siècles à l'Université Paul-Valéry Montpellier 3 et membre de l'Institut de recherche sur la Renaissance, l'âge Classique et les Lumières (IRCL, UMR 5186 du CNRS). À la croisée des études théâtrales et des études anglophones, elle travaille sur la place et la fonction de Shakespeare dans les festivals internationaux du sud de la France (Avignon, Montpellier, Nice). Elle a notamment publié Shakespeare au Festival d'Avignon : configurations textuelles et scéniques (2004-2010) (*L'Entretemps*, 2012); Ludovic Lagarde : un théâtre pour quoi faire (*Les Solitaires Intempestifs*, 2010); La comédie anglaise après Shakespeare : une esthétique de la théâtralité (1660-1710) (*Publications de l'Université de Provence*, 2010) et Relations théâtrales (*L'Entretemps*, 2010). Elle est codirectrice de la revue Cahiers élisabéthains (SAGE) et corédactrice en chef de la revue Arrêt sur scène / Scene Focus.

HÉLÈNE JACQUES

La création en partage dans les solos de Jean-Marie Papapietro

RÉSUMÉ

Dans cet article sont présentés trois spectacles solos mis en scène par Jean-Marie Papapietro, dont le parcours au sein du Théâtre de Fortune, compagnie qu'il a fondée en 2000, est jalonné d'adaptations de textes initialement non conçus pour la scène. *La promenade* (2004), *Histoire de Marie* (2006) et *Premier amour* (2010) sont des partitions pour un seul acteur. Toutefois, dans l'invention d'une situation théâtrale pour transposer ces textes à la scène, Jean-Marie Papapietro opère un dédoublement de l'instance narrative en imaginant l'allocutaire à qui s'adresse le personnage. Ce dédoublement permet, d'une part, d'exacerber le travail d'adaptation du livre à la scène et, d'autre part, de présenter une vision de la création qui, dans les cas observés, se fait toujours en partage, dans l'adresse à un lecteur ou à un auditeur incarné tantôt par un accompagnateur sur scène, tantôt par un reflet ou par le public anonyme.

ABSTRACT

This article presents three solos directed by Jean-Marie Papapietro, whose work with the Théâtre de Fortune, a company he founded in 2000, is marked by numerous adaptations of texts not initially conceived for the stage. *La promenade* (2004), *Histoire de Marie* (2006) and *Premier amour* (2010) are solo scores. However, by inventing a theatrical situation to bring the page to the stage, Jean-Marie Papapietro duplicates the narrative instance by imagining a listener whom the character addresses. On one hand, this duplication enhances the work of page to stage adaptation and, on the other, it presents a vision of creation that, in the cases studied, is always a shared experience that involves addressing a reader or a listener, who is embodied at times by a stage companion, and at others by a reflection or the anonymous audience.

NOTICE

Hélène Jacques enseigne la littérature au Collège Lionel-Groulx depuis 2007. Elle a soutenu à l'Université Laval une thèse de doctorat portant sur les modalités de jeu dans les mises en scène de Denis Marleau, a fait partie du comité de rédaction de Jeu : revue de théâtre de 2003 à 2013 et a écrit plusieurs articles sur la dramaturgie québécoise publiés dans diverses revues savantes et culturelles. Elle collabore au projet « Régimes socio-esthétiques du théâtre au Québec (1945-2015) : synthèse historique » (CRSH, 2014-2018), elle est rédactrice de dossiers, depuis 2012, pour L'Emporte-pièces, le programme de saison du Théâtre du Nouveau Monde, et elle est codirectrice de L'Annuaire théâtral depuis 2014.

MARIE-CHRISTINE LESAGE

Le soliloque et ses dispositifs scéniques : Jackie d'Elfriede Jelinek, mise en scène par Denis Marleau et Stéphanie Jasmin

RÉSUMÉ

Cet article propose une étude de *Jackie* d'Elfriede Jelinek, mise en scène par Denis Marleau et Stéphanie Jasmin (Espace Go, 2011). Le spectacle recourait à la vidéo en direct et à l'amplification sonore comme moyens médiatiques de *performer* ce soliloque, en faisant écho aux propos de Jelinek : le texte montre justement les processus par lesquels la figure de Jackie Kennedy a été déterminée, modelée, voire capturée, par les différents dispositifs qui ont fait d'elle une icône médiatique. La performativité du soliloque réside ici dans l'omniprésence de l'appareil technique qui contraste avec la retenue du jeu de l'actrice. La mise en scène montre, en la démontant, la relation entre l'individu et les dispositifs qui le captent et le saisissent, en opérant par le fait même un processus de « désubjectivation » (Agamben).

ABSTRACT

This article presents a study of Elfriede Jelinek's play *Jackie*, staged by Denis Marleau and Stéphanie Jasmin (Espace Go, 2011). The production used the media of live video and sound amplification to *perform* this soliloquy, thus echoing Jelinek's words: the text reveals the specific processes by which the figure of Jackie Kennedy was determined, modeled – even captured – by the various devices that made her a media icon. The performativity of the soliloquy lies in the ubiquity of the technical device, which contrasts with the restraint of the actress's performance. The staging depicts, as it simultaneously undermines, the relationship between the individual and the devices that capture and grasp her essence, thereby implementing a process of “desubjectivation” (Agamben).

NOTICE

Marie-Christine Lesage est professeure à l'École supérieure de théâtre de l'Université du Québec à Montréal (UQÀM). Son enseignement et ses recherches en théâtre portent sur les écritures contemporaines et sur les processus de création interartistiques dans les arts de la scène. Elle a publié dans différentes revues et ouvrages collectifs des réflexions sur ces sujets, avec un intérêt marqué pour les questions touchant aux pratiques interartistiques, à l'intermédialité et à la performativité dans leur rapport critique à l'expérience du commun. Elle a dirigé deux dossiers de revues sur la question (L'Annuaire théâtral [1999] et Registres [2008]). Elle vient de faire paraître un ouvrage consacré au théâtre de Denis Marleau, intitulé *Paysages UBU : mises en scène de Denis Marleau (1994-2014) (Somme toute, 2015)*. Elle anime le groupe de recherche PPrint «Pratiques interartistiques et scènes contemporaines» au sein de l'École supérieure de théâtre.

FRANCIS DUCHARME

De l'acte de suivre à la critique du suivisme : les déambulations audioguidées d'Olivier Choinière

RÉSUMÉ

Cet article s'intéresse à la relation de l'œuvre scénique au spectateur dans les déambulations sonores *Beauté intérieure*, *Vers solitaire (OUT)* et *Projet blanc* d'Olivier Choinière. Dans cette forme de théâtre de rue, le participant porte des écouteurs qui lui transmettent un monologue. Différents moyens sont expérimentés pour le faire marcher selon un itinéraire précis. Un personnage audible semble suivre le marcheur et lui imposer son rythme (*Beauté intérieure*), ou encore c'est le spectateur qui doit marcher dans les pas d'un acteur (*Vers solitaire [OUT]*), voire de l'auteur lui-même (*Projet blanc*). L'action physique de suivre est rapprochée dans ce texte de la réflexion critique portée par les œuvres sur l'esthétique dominante, que celle-ci concerne l'apparence corporelle (*Beauté intérieure*), la consommation touristique (*Vers solitaire [OUT]*) ou une pièce de la compagnie théâtrale montréalaise la mieux établie (*Projet blanc*).

ABSTRACT

This article studies the relationship to the spectator in Olivier Choinière's audio walks *Beauté intérieure*, *Vers solitaire (OUT)* and *Projet blanc*. In this type of street theatre, the participant listens to a monologue on headphones that provides various forms of instructions for following a specific itinerary. An audible character seems to trail the walker, imposing on him or her a certain rhythm (*Beauté intérieure*), or else it is the participant who must walk in the footsteps of an actor (*Vers solitaire [OUT]*) or of the author himself even (*Projet blanc*). The physical action of trailing is linked with the critical reflections the works provide on the dominant aesthetic, whether the latter is about physical appearance (*Beauté intérieure*), touristic consumption (*Vers solitaire [OUT]*) or a play staged by the most established theatre in Montreal (*Projet blanc*).

NOTICE

Francis Ducharme est l'auteur d'une thèse intitulée « Une dramaturgie inquiète des médias » pour laquelle il a obtenu un doctorat en études littéraires de l'UQÀM en 2015. Il s'est intéressé aux œuvres d'Olivier Choinière dès 2007 dans le cadre de sa maîtrise. Il participe depuis janvier 2015 au projet « Régimes socio-esthétiques du théâtre au Québec (1945-2015) : synthèse historique » (CRSH, 2014-2018), dont il est l'adjoint à la direction. En 2015-2016, il a été professeur invité au Département de théâtre de l'Université d'Ottawa.

JENN STEPHENSON

Performativité du « corps » autobiographique de la marionnette dans Billy Twinkle de Ronnie Burkett

RÉSUMÉ

Lors d'un solo autobiographique, la présence du corps authentique du sujet est une source de fascination pour le public. Le centre de cet intérêt réside dans l'interrelation entre le corps physique du sujet (monde^a) et le corps du protagoniste (monde^b) que le jeu génère. Les spectacles autobiographiques permettent aux actes fictionnels de transcender les limites ontologiques et d'avoir un impact dans le monde réel. Comment comprend-on le transfert de l'expérience performative entre ces différentes formes ontologiques du soi lorsque l'une d'elles est une marionnette? Dans le monde^b, une marionnette est un personnage vivant; dans le monde^a, elle s'éteint et devient tout simplement un objet. À la lumière de cette possibilité de pouvoir tomber dans le non-être, cet article examine les stratégies utilisées par Ronnie Burkett dans sa pièce *Billy Twinkle* pour aborder la question sous-entendue par le sous-titre de la pièce *Requiem for a Golden Boy* : Billy meurt-il?

ABSTRACT

For the autobiographical solo performer, the presence of the authentic subject-body is an object of fascination for the audience. The focus of this interest is the interrelation between the physical subject body (world^a) and the performatively-generated protagonist body (world^b). Autobiographical performance shows the potential for fictional acts to transcend ontological borders and have actual-world effects. How do we understand the transfer of performative experience among ontologically disparate selves when one of those selves is a puppet? In world^b, a puppet is a living character; in world^a that puppet switches off, becoming simply an object. In light of this characteristic of puppets to lapse into non-being, this paper will examine the strategies used by Ronnie Burkett in his play *Billy Twinkle* to tackle the question implied by the play's subtitle *Requiem for a Golden Boy*: Does Billy die?

NOTICE

Jenn Stephenson est professeure adjointe à l'Université Queen's, où elle enseigne la littérature dramatique ainsi que l'histoire et la théorie théâtrales. Son livre intitulé *Performing Autobiography: Contemporary Canadian Drama* (University of Toronto Press, 2013) lui a valu le prix Ann Saddlemyer de l'Association canadienne pour la recherche théâtrale. Quelques-unes de ses contributions récentes sont parues dans *Theatre Journal*, *Theatre Research in Canada* / *Recherches théâtrales au Canada*, dans *New Theatre Quarterly* et chez *English Studies in Canada*. Elle a dirigé *Solo Performance*, le vingtième numéro de la série « *Critical Perspective on Canadian Theatre in English* » publiée chez *Playwrights Canada Press*. Elle est rédactrice de la revue *Canadian Theatre Review*.

GILBERT DAVID MARIA STASINOPOULOU

Le projet Andersen de Robert Lepage : (trans-)figurations du soliste démiurgique ou le nouveau théâtre du merveilleux

RÉSUMÉ

Cet article vise à mettre en relief la dramaturgie singulière du *Projet Andersen* de Robert Lepage en comparant notamment la version de 2005 à celle de 2006. Au-delà des nombreux changements repérables dans la fable, c'est la configuration des personnages et des figures en une quête ontologique qui fait toute l'originalité de ce solo polyphonique, marqué par le recours à un large éventail de moyens techniques (costumes, objets, projections, musique, sonorisation, lumière, etc.), tous à même de rehausser et de complexifier le jeu du soliste. Il en résulte une composition fondée sur l'*ethos* démiurgique de l'acteur-créateur qui invente un monde où la réflexion sur l'être et le paraître se révèle finalement indissociable d'un appel à l'émerveillement.

ABSTRACT

This article aims to highlight the singular dramaturgy of Robert Lepage's *Projet Andersen*, by comparing, in particular, the 2005 and 2006 versions. Beyond the numerous changes in the story, it is the configuration of characters and figures into an ontological quest that accounts for the originality of this polyphonic solo, characterized by recourse to a broad range of technical means (costumes, props, projections, music, sound, light, etc.) that enhance and enrich the soloist's performance. The result is a composition founded on the demiurgic *ethos* of the actor-creator, who invents a world where reflection about being and appearance finally reveals itself to be inseparable from the awakening to a sense of wonder.

NOTICES

Après avoir enseigné la dramaturgie et l'esthétique théâtrale au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal de 1998 à 2011, Gilbert David est aujourd'hui professeur associé au même département. Il a publié de nombreux articles dans divers périodiques d'études théâtrales depuis 1976, année où il a réuni une équipe pour fonder la revue *Jeu*. Plus récemment, on lui doit le premier dossier universitaire consacré à Daniel Danis (Voix et images, n° 118, 2014). Après avoir dirigé une équipe de recherche en émergence (FRQSC, 2012-2014) qui a notamment créé un site Internet (<http://sept-qc.org/>), il est devenu responsable d'une équipe de huit chercheurs, présentement à pied d'œuvre pour la réalisation d'un vaste chantier sur les « Régimes socio-esthétiques du théâtre au Québec (1945-2015) : synthèse historique » (CRSH, 2014-2018).

Maria Stasinopoulou est docteure ès lettres du Département de langue et de littérature françaises de l'Université d'Athènes; sa thèse porte sur les mises en scène des pièces de Molière présentées par des troupes helléniques. Elle a effectué un stage postdoctoral sur les stratégies de mise en scène dans le théâtre québécois actuel au Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises de l'Université Laval (2009-2010) en plus de recevoir une bourse postdoctorale (2011-2012) du Département de lettres et communication sociale de l'Université du Québec à Trois-Rivières pour une recherche sur le multimédia dans le théâtre québécois contemporain. Elle a également publié des articles dans les revues *Jeu et Degrés*.

HERVÉ GUAY

Le solo-machine : incursion dans le travail scénique de Carole Nadeau

RÉSUMÉ

Cet article aborde le rôle de la machine au sein du solo théâtral à l'aide de deux spectacles de Carole Nadeau créés à dix ans d'intervalle : *MeMyLee Miller* (2000) et *Le mobile* (2010). L'auteur s'attache à ce qui distingue ce type de solo d'un « monologue » axé sur la parole et sur la « pure » présence de l'acteur dans la mise en place de ce régime scénique. L'article étudie le dialogisme humain-machine dans ses particularités performatives en portant attention à la manière dont le jeu de l'acteur et l'espace scénique sont transformés par les technologies retenues. Il est ainsi question d'observer comment cette interaction humain-machine influe sur la réception de ces solos, autrement dit « ce que la machine fait au solo », pour paraphraser le titre d'un essai célèbre de Nathalie Heinich.

ABSTRACT

This article aims to explore the role of the machine in solo performances. To this end, the author analyzes two one-woman shows by Carole Nadeau presented at ten-year intervals: *MeMyLee Miller* (2000) and *Le mobile* (2010). The author focuses on what distinguishes these performances from a text-based and presence-oriented solo performance in the implementation of this theatrical regime. The article examines the human-machine dialogism and its performative particularities by describing how acting and the theatrical space are transformed by the selected technologies. Thus, the issue is about how human-machine interactions affect the reception of these performances, in other words, “what the machine does to the solo performance”, to paraphrase the title of an essay by Nathalie Heinich.

NOTICE

Longtemps critique au journal Le Devoir, Hervé Guay enseigne à l'Université du Québec à Trois-Rivières. Il a dirigé le collectif Le jeu des positions (Nota bene, 2014) en compagnie de Louis Patrick Leroux. Il s'intéresse à l'histoire du théâtre québécois, aux relations entre les médias et les arts de la scène ainsi qu'aux interactions avec le spectateur dans les pratiques contemporaines. Au fil des ans, il a préparé des dossiers pour L'Annuaire théâtral, Degrés, Études françaises, Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada, Voix et images et Tangence, revue savante dont il est le directeur. Président de la Société québécoise d'études théâtrales de 2011 à 2015, Hervé Guay est directeur du Laboratoire de recherche sur les publics de la culture (UQTR) et membre du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises.

LAURA MACDONALD

Le pouvoir de consommer : le spectateur comme enjeu et acteur de l'économie du théâtre musical

RÉSUMÉ

Alors que l'achat d'un billet marque l'engagement de l'amateur de théâtre à consommer une comédie musicale de Broadway, l'expérience de la performance en direct ne marque pas la fin de la consommation de ladite comédie musicale ou de la marque Broadway. Après le spectacle, grâce au bouche à oreille, le spectateur va communiquer ses souvenirs et ses impressions sur la comédie musicale, ce qui constitue de la publicité gratuite pour les producteurs. Cet article retrace l'évolution des stratégies de marketing du théâtre musical déployées depuis les années 1960 pour montrer comment et pourquoi les spectateurs choisissent de consommer des comédies musicales. En passant par l'analyse des campagnes de marketing, par des études sur la démographie des auditoires menées par des producteurs de Broadway et par certains documents d'archives, cet article présente le spectateur de la comédie musicale comme un enjeu et un acteur important de l'économie du théâtre musical.

ABSTRACT

While the purchase of a ticket marks the theatregoer's commitment to consuming the Broadway musical, the experience of the live performance is not the end of his consumption of the given musical, or of the Broadway brand. Post-performance, the spectator will communicate his memories of and emotional responses to the musical, along with the ideas it promoted, advertising the musical's brand for the producers, free of charge. This article traces the developments in

musical theatre marketing from 1960 onwards to illustrate how and why spectators choose to consume musicals. With analysis of marketing campaigns, audience demographic studies conducted by Broadway producers and other archival material, this article privileges the musical theatre spectator's value as both consumer and commodity.

NOTICE

Laura MacDonald est professeure de théâtre musical à l'Université de Portsmouth au Royaume-Uni. Elle a auparavant enseigné à l'Université de Groningue aux Pays-Bas. Ses articles ont notamment été publiés dans Theatre Research International, Studies in Musical Theatre, The Journal of American Drama and Theatre, New England Theatre Journal, Theatre Journal et Theatre Survey. Laura MacDonald prépare actuellement une monographie sur la persistance de la comédie musicale commerciale dans les années 1960 et 1970. Son prochain projet explore l'impérialisme culturel et les productions de comédies musicales américaines de l'après-guerre en Allemagne, en Autriche, au Japon, en Corée et aux Philippines.

NELE WYNANTS

Le théâtre du réel : une nouvelle vague flamande entre fiction et non-fiction

RÉSUMÉ

Il y a plus d'une vingtaine d'années, une génération d'artistes flamands ont redéfini les formes et les esthétiques et même revu les limites du théâtre occidental. Ces artistes expérimentaux, identifiés sur la scène internationale comme les figures de proue de la « vague flamande », occupent aujourd'hui des positions clés dans les maisons de théâtre et les compagnies internationales. Cet article remet en question cette notion d'une « vague » dominante et préfère distinguer différentes vagues et vaguelettes successives dans l'hétérogène scène théâtrale de Flandre. Une première partie de l'article repose sur la réception critique du théâtre flamand des années 1980. Une deuxième étudie les pratiques de certains jeunes créateurs flamands contemporains qui, tout comme leurs prédécesseurs influents, sont à la recherche d'un langage théâtral qui leur est propre. Ancrés dans la réalité historique, sociale et politique, les projets de Elly Van Eeghem, de Thomas Bellinck et des frères Ben Chikha tentent de nouer des rapports explicites avec cette réalité en privilégiant le dialogue entre fiction et non-fiction. Ainsi, cet article présente deux générations de créateurs de théâtre en Flandre dont l'esthétique et le rapport au réel diffèrent fondamentalement.

ABSTRACT

For over two decades, a generation of Flemish artists has redefined the aesthetic forms and boundaries of Western theatre and performance. These experimental artists, internationally recognized as figureheads of the “Flemish wave”, today occupy key positions in international companies and theatre houses. This article questions the notion of a single dominant “wave”, preferring instead to distinguish various successive waves and wavelets in the heterogeneous Flemish theatre scene. The first part of the article focuses on the critical reception of Flemish theatre during the 1980s. The second discusses a number of young contemporary Flemish artists who, like their influential predecessors, are seeking a theatrical language of their own. Rooted in a historical, social and / or political reality, the projects of Elly Van Eeghem, Thomas Bellinck, and Chokri and Zouzou Ben Chikha, attempt to establish clear connections with this reality by initiating a dialogue between fiction and non-fiction. Thus, this article presents two generations of Flemish theatre-makers whose aesthetics and relationship to reality are fundamentally different.

NOTICE

Nele Wynants est chercheuse postdoctorale (Fonds de la recherche scientifique – FNRS) à l'Université libre de Bruxelles (Arts du spectacle vivant) et l'Université d'Anvers (Research Centre for Visual Poetics). Ses recherches portent en particulier sur le théâtre scientifique, les formes intermédiaires et le théâtre flamand contemporain. Elle a publié plusieurs articles sur les artistes travaillant à l'intersection du théâtre, du cinéma et des arts médiatiques.

SARA THIBAUT

Rhapsodisation et transpersonnalisation de la parole dans les Drames de princesses d'Elfriede Jelinek

RÉSUMÉ

Le présent article, tiré du mémoire de maîtrise de l'auteure, se consacre à l'étude de la parole dans les *Drames de princesses*, un recueil de pièces de théâtre écrites par Elfriede Jelinek qui constituent autant de variations autour du thème de la jeune fille et la mort. L'analyse s'articule autour de la notion de transpersonnalisation élaborée par Jean-Pierre Sarrazac afin de mettre en relief l'hétérogénéité des discours qui composent la parole de chacune des princesses. L'idée de montage de répliques, empruntée à Joseph Danan, aide à expliquer la conflagration qui s'opère entre le discours médiatique et les autres discours qui traversent le recueil. Finalement, la récupération de ce que Meyerhold appelait un « dialogue intérieur dissimulé » sert à faire ressortir

le fait que, sous un apparent dialogisme, la parole des héroïnes de Jelinek est davantage tournée vers l'introspection et prend la forme de soliloques individuels plutôt que d'un véritable échange entre les protagonistes.

ABSTRACT

Drawn from the author's master's thesis, this article examines speech in *Drames de princesses*, a collection of plays by Elfriede Jelinek containing variations on the theme of Death and the Maiden. The analysis is structured around the notion of transpersonalization, developed by Jean-Pierre Sarrazac, in order to highlight the heterogeneity of the discourses that make up each princess's speech. Moreover, the idea of a montage of lines, borrowed from Joseph Danan, helps explain the clash of views between the media discourse and the other discourses throughout the collection. Finally, the use of what Meyerhold called a "concealed inner dialogue" makes it clear that, despite an apparent dialogism, the speech of Jelinek's heroines tends to be more introspective and takes the form of individual soliloquies rather than a genuine exchange between the protagonists.

NOTICE

Sara Thibault est doctorante à l'Université du Québec à Trois-Rivières et chargée de cours à l'École supérieure de théâtre de l'Université du Québec à Montréal. Avec le soutien d'une bourse du FRQSC (2015-2018), ses recherches portent sur les amorces spectaculaires dans le théâtre québécois contemporain et sur leurs effets sur le spectateur. Elle a également participé au projet « Socio-esthétique des pratiques théâtrales du Québec contemporain » (FRQSC, 2012-2014), dirigé par Gilbert David. Elle collabore aussi occasionnellement aux revues *Jeu*, *L'Annuaire théâtral* et *Critical Stages*.

PROTOCOLE DE RÉDACTION

Les manuscrits – de 20 à 30 feuillets – soumis pour publication doivent être adressés à la rédaction de *L'Annuaire théâtral* (lannuairetheatral@gmail.com) aux fins d'évaluation, en respectant impérativement les normes suivantes. Le texte doit être inédit, rédigé en français, dactylographié à double interligne – à l'exception des citations de plus de trois lignes, des références bibliographiques et des notes – et saisi en format Word.

Les notes doivent être numérotées et présentées en bas de page.

Les références bibliographiques ne sont jamais présentées en note. Elles doivent être placées à la fin du texte par ordre alphabétique de noms de famille et, pour chaque auteur, classées de la plus récente publication à la plus ancienne. Toutes les informations pertinentes doivent être données. On distingue les textes d'un même auteur publiés au cours d'une même année en utilisant des lettres minuscules après l'année de publication (1990a, 1990b).

Exemples de présentation d'une monographie :

BANU, Georges (2009a), *Le repos*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs.

BANU, Georges (2009b), *Miniatures théoriques : repères pour un paysage de la scène moderne*, Arles, Actes Sud.

Exemple de présentation d'un article :

DAVID, Gilbert (2007), « Le langage-à-langue de Daniel Danis : une parole au corps à corps », *Études françaises*, vol. 43, n° 1 (« Les langues de la dramaturgie québécoise contemporaine », Jeanne Bovet [dir.], p. 63-81.

Les références intratextuelles (par exemple, après une citation) doivent être placées entre parenthèses dans le corps du texte et préciser le nom de l'auteur, l'année de publication et la page du passage cité (Rykner, 1996 : 108). Lorsqu'il y a plusieurs renvois d'auteurs différents, ils sont placés entre parenthèses et sont séparés par des points-virgules (Rykner, 1996 : 112; Lavandier, 1994 : 87).

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

Les photographies sont fournies en format .tiff ou JPG (qualité de 300 dpi). Elles doivent être nommées, accompagnées d'une notice explicative, d'une note sur leur positionnement idéal dans le texte ainsi que d'un crédit photo. Les photographies doivent être libres de droits de reproduction.

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

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

Pour de plus amples renseignements, il est conseillé de consulter le protocole de rédaction affiché en format PDF sur le site Internet de la Société québécoise d'études théâtrales [www.sqet.uqam.ca].

L'ANNUAIRE THÉÂTRAL

Revue québécoise d'études théâtrales

Affilié à la Société québécoise d'études théâtrales (SQET), *L'Annuaire théâtral* est publié deux fois l'an (printemps et automne). Chacun des deux numéros annuels d'environ 190 pages comporte un dossier principal ainsi qu'une section consacrée à des études variées. Des notes de lecture sur des parutions récentes (monographies et périodiques spécialisés) et une revue des revues complètent le sommaire.

Tarifs taxe(s) incluse(s)	Canada		Étranger (voie de surface seulement)	
	Abonnement	Numéro	Abonnement	Numéro
Individu	30 \$	17 \$	35 \$	19 \$
Étudiant*	25 \$	15 \$	30 \$	17 \$
Institution	60 \$	31 \$	65 \$	33 \$

* Une photocopie de la carte étudiante est requise.

- N^{os} 43-44 « Désordres et ordonnancements » (printemps - automne 2008)
N^o 45 « Le Québec à Las Vegas » (printemps 2009)
N^o 46 « Une dramaturgie à soi : l'écriture du théâtre des femmes au Québec » (automne 2009)
N^o 47 « Voix divergentes du théâtre québécois contemporain » (printemps 2010)
N^o 48 « Perspectives du théâtre grec contemporain » (automne 2010)
N^o 49 « Héritages et filiations du théâtre populaire » (printemps 2011)
N^{os} 50-51 « L'Amérique francophone pièce sur pièce : dramaticité innovante et dynamique transculturelle » (automne 2011 - printemps 2012)
N^o 52 « Contemporain et tradition » (automne 2012)
N^{os} 53-54 « Mémoires vives : théories, pratiques et politiques du répertoire au XX^e siècle » (printemps - automne 2013)
N^o 55 « Théâtre et formation : enjeux actuels de l'enseignement de l'art dramatique » (printemps 2014)
N^{os} 56-57 « Écouter la scène contemporaine » (Automne 2014 - printemps 2015)
N^o 58 « Interactions fictionnelles et scéniques dans le solo contemporain » (Automne 2015)

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

UdeM - *L'Annuaire théâtral*

Département des Littératures de langue française

Université de Montréal

C.P. 6128, succ. Centre-ville

Montréal (Québec) H3C 3J7

Courriel : lannuairetheatral@gmail.com

Le formulaire d'abonnement officiel se trouve en ligne sur le site Internet de la SQET [www.sqet.uqam.ca].

L'ANNUAIRE THÉÂTRAL



N° 55

THÉÂTRE ET FORMATION :
enjeux actuels de l'enseignement
de l'art dramatique



Nos 56-57

ÉCOUTER LA SCÈNE
CONTEMPORAINE

L'ANNUAIRE THÉÂTRAL
SEMESTRIEL

165 mm x 209 mm
6½ po x 8¼ po

Formats et tarifs publicitaires (prix avant taxes)

Pleine page	125\$	120 mm x 165 mm 4¾ po x 6½ po
½ page	75\$	120 mm x 82 mm 4¾ po x 3¼ po 66 mm x 165 mm 2¾ po x 6½ po

L'Annuaire théâtral

58

SOMMAIRE

INTERACTIONS FICTIONNELLES ET SCÉNIQUES DANS LE SOLO CONTEMPORAIN

Sous la responsabilité de Gilbert David et Francis Ducharme

PRÉSENTATION

Dramaturgies, dispositifs
et performativité du solo
Gilbert David et Francis Ducharme

DOSSIER

« Je suis dans une phrase qui bouge » : les
vertiges baroques d'*Un mage en été* d'Olivier
Cadiot, mis en scène par Ludovic Lagarde
Florence March

La création en partage dans les solos de
Jean-Marie Papapietro
Hélène Jacques

Le soliloque et ses dispositifs scéniques : *Jackie*
d'Elfriede Jelinek, mise en scène par Denis
Marleau et Stéphanie Jasmin
Marie-Christine Lesage

De l'acte de suivre à la critique du suivisme : les
déambulations audioguidées d'Olivier Choinière
Francis Ducharme

Performativité du « corps » autobiographique
de la marionnette dans *Billy Twinkle*
de Ronnie Burkett
Jenn Stephenson

Le projet Andersen de Robert Lepage :
(trans-)figurations du soliste démiurgique
ou le nouveau théâtre du merveilleux
Gilbert David et Maria Stasinopoulou

Le solo-machine : incursion dans le travail
scénique de Carole Nadeau
Hervé Guay

PRATIQUES ET TRAVAUX

Le pouvoir de consommer : le spectateur comme
enjeu et acteur de l'économie du théâtre musical
Laura MacDonald

Le théâtre du réel : une nouvelle vague flamande
entre fiction et non-fiction
Nele Wynants

Rhapsodisation et transpersonnalisation
de la parole dans les *Drames de princesses*
d'Elfriede Jelinek
Sara Thibault

En couverture :

Le projet Andersen de Robert Lepage, Ex Machina, 2005.
Avec Robert Lepage dans le rôle de Frédéric Lapointe. Photographie d'Érik Labbé.

ISSN 0827-0198
ISSN 1923-0893 (EN LIGNE)