

Éditions Nota bene

*Sous la direction de
Louis Patrick Leroux et Hervé Guay*

LE JEU DES POSITIONS

Discours du théâtre québécois

L'HÔTESSE DU SALON, tout comme l'officiant à l'église, se lève, et monte en chaire.

Échangeons, partageons nos idées, nos pensées! Je vous donne la parole! Prenez cette parole et partagez-la toute! Car ceci est la beauté de mon salon imaginé pour vous! Vomissez les flots de mots et devenez ainsi un miroir révélateur du toi, du soi, avec moi, et tous ensemble à la fois! Parlez, discutez de tout, de tous et de toutes choses, car, en vérité je vous le dis, c'est la raison de cette alliance hebdomadaire, élaborée pour vous, mes chers disciples, mes apôtres, mes fidèles amis. Vous ferez cela par amour pour moi? N'est-ce pas? N'est-ce pas?

LES AUTOMATES, sur un ton religieux, chantent à l'unisson.

Oui! Oui! Oui! Notre hôtesse bénie, nous ferons cela par amour pour vous! (*Ils parlent sur un ton très enjoué et frénétique.*) Oui, oui, oui!

LE JEU DES POSITIONS

Collection « Séminaires »

dirigée par

Marie-Andrée Beaudet, Robert Dion et Serge Lacasse

Avec la participation de

Pauline BOUCHET

Catherine CYR

Tanya DÉRY-OBIN

Hervé GUAY

Erin HURLEY

Jane KOUSTAS

Louis Patrick LEROUX

Jane MOSS

Stéphanie NUTTING

Sous la direction de
LOUIS PATRICK LEROUX et HERVÉ GUAY

LE JEU DES POSITIONS
Discours du théâtre québécois

Collection Séminaires

NOTA
BENE

Les Éditions Nota bene remercient le Conseil des Arts du Canada,
la SODEC et le ministère du Patrimoine du Canada
pour leur soutien financier.

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada
par l'entremise du Fonds du livre du Canada
pour nos activités d'édition.

La publication de ce livre a été rendue possible grâce à l'appui
du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature
et la culture québécoises (CRILCQ), site de l'Université Laval.

© Les Éditions Nota bene, 2014
ISBN : 978-2-89518-492-8

À Marie-Aude Hemmerlé
(1977-2013)

À nos étudiants qui nous poussent à repenser constamment le positionnement du théâtre québécois.

Louis Patrick Leroux

Université Concordia

Hervé Guay

Université du Québec à Trois-Rivières

PRÉSENTATION

Longtemps politique, du moins s'adressant aux particularités identitaires de la nation, le discours du théâtre québécois contemporain, notamment par l'intermédiaire de sa dramaturgie, a d'abord proposé *un miroir sur la scène*, pour reprendre le titre dont, en 1997, Jean-Claude Coulbois avait coiffé son documentaire consacré à celui-ci. L'art dramatique était alors considéré comme un lieu important de réflexion et de construction identitaire. Mais le théâtre québécois actuel, dans toute sa pluralité (tantôt auto-réflexif, auctorial, discursif, tantôt insistant sur la mise en corps et en images), semble depuis quelque temps s'intéresser d'abord à son propre succès, à celui de ses créateurs et à leur épanouissement professionnel et personnel. Les formes dramatiques multiplient les affirmations subjectives, alors que les créateurs développent

des discours et des esthétiques résolument personnels.

Dans un contexte d'émergence de pratiques individuelles reposant sur la singularité artistique, que dit le théâtre québécois actuel? De quoi cause-t-il s'il n'est plus forcément lié à une cause? Quel est le nouveau discours de ses artisans? À quels imaginaires recourent-ils pour justifier leurs pratiques et la poursuite de leur action? Qui revendique le statut d'auteur au sein de cet art collectif? Où ce discours théâtral se manifeste-t-il de manière privilégiée: dans la fabrique de l'œuvre, dans l'espace médiatique ou dans l'espace social qu'il contribue à façonner? À partir de quoi se définit-il? Des questions éthiques et de la sphère privée? Quelles appartenances et quelles filiations les groupes et les individus qui y travaillent revendiquent-ils? D'ailleurs, comment ces discours se situent-ils au regard du discours social et culturel d'une population et d'une conception nationale en transformation? Ses artisans ont par le passé élaboré un discours sur le théâtre québécois, mais qu'en est-il du discours qu'ils portent, brandissent ou refoulent à présent? Enfin, quels discours du théâtre québécois sont jugés recevables et lesquels sont relégués à la marge? En somme, notre collectif entend préciser quelles sphères du privé et du public les discours du théâtre québécois contemporain s'approprient, tout en tentant de comprendre l'évolution de ces discours à une

époque où les arts de la scène oscillent entre « écritures du plateau », pour reprendre l'expression de Bruno Tackels (2001), et retour en force de l'auteur dramatique au-devant de la scène.

DIALOGUE INTERGÉNÉRATIONNEL

Nous avons rassemblé de jeunes chercheuses prometteuses (Pauline Bouchet, Catherine Cyr et Tanya Déry-Obin), de jeunes professeurs actifs dans le milieu du théâtre et de la recherche depuis de nombreuses années (Hervé Guay et Louis Patrick Leroux), des chercheuses au mitan de leur carrière (Stéphanie Nutting, Erin Hurley), ainsi que deux chercheuses d'expérience considérable (Jane Koustas et Jane Moss). Notre équipe rassemble en outre des chercheurs en provenance du Québec (Concordia, Université du Québec à Trois-Rivières, Université du Québec à Montréal et McGill), du Canada anglais (Guelph et Brock), des États-Unis (Duke et Virginia) et de la France (Sorbonne Nouvelle-Paris 3). C'est pourquoi notre collectif adopte des perspectives plurielles sur le théâtre québécois et des méthodologies issues de traditions intellectuelles variées qui ne pourront qu'enrichir la réflexion sur notre objet d'étude.

Dès le début de ce projet, nous avons privilégié les discussions, le partage de textes et le retour sur les concepts et les arguments avancés par les collègues. Nous nous sommes donc

comportés comme les participants d'un séminaire en travaillant tous sur un objet commun, à savoir la portée du discours et de ses formes tels qu'ils se manifestent depuis l'intérieur du théâtre québécois jusque dans l'espace social, tant chez l'auteur dramatique québécois et le metteur en scène qu'au sein de troupes, de mouvements esthétiques ou de pratiques minoritaires. Une première séance publique a eu lieu en juin 2011, à l'occasion du Congrès annuel de la Société québécoise d'études théâtrales. Cinq collègues y ont alors présenté leurs recherches. La période de discussion a été riche et fructueuse. Certains collègues se sont retirés après cette première étape ou plus tard, la plupart sont restés, d'autres ont par la suite été invités à nous rejoindre dans notre réflexion. Ainsi, d'étape en étape, nos échanges d'idées ont pris forme et le lecteur sera à même d'apercevoir dans les textes réunis ici les croisements et les bifurcations auxquels ces interactions répétées ont donné lieu.

RÉFLEXION SUR LE DISCOURS, L'AUTEUR ET LE THÉÂTRE QUÉBÉCOIS

L'objectif que se sont fixé les auteurs réunis au sein du présent collectif a été de réfléchir au discours du théâtre québécois actuel, dans ses manifestations tant individuelles que collectives. En ce qui a trait à l'usage de ses discours, nous nous sommes intéressés à la fois à la place que

les artistes cherchent à occuper sur la scène d'énonciation du théâtre québécois et aux pistes de lecture qu'ils offrent. Notre équipe a considéré, entre autres, le positionnement idéologique du théâtre québécois actuel, la scène de son énonciation, ses paratopies avouées ou refoulées ainsi que l'éthos et les différentes postures de ses artisans et l'imaginaire auquel ceux-ci recourent. Figurent donc dans le présent ouvrage de nombreux théoriciens de l'analyse de discours, de la sociocritique et des études culturelles, de Pierre Bourdieu à Eve Sedgwick, en passant par Dominique Maingueneau et Homi Bhabha. Trois axes baliseront nos recherches : le discours de l'« auteur » à l'intérieur de sa propre « écriture », qu'elle soit scénique ou dramaturgique, le discours du créateur sur sa pratique dans l'espace médiatique et, enfin, la manière dont le discours théâtral cherche à s'inscrire dans l'espace social. Les dimensions éthiques et esthétiques mises en avant dans ces discours, l'interrelation du privé et du public dans la construction de la figure de l'auteur ou d'un genre ainsi que les diverses appartenances et filiations qui sont revendiquées par les uns et par les autres seront autant de portes d'entrée dans ces écrits et ces paroles qui émanent du « beau milieu », ainsi que le qualifiait ironiquement le comédien Raymond Cloutier (1999). L'originalité du travail de notre collectif sera d'adapter l'analyse de discours, dans ses dimensions tant théoriques que méthodologiques,

aux particularités du discours théâtral tel qu'il se déploie dans la société québécoise et, par là, d'étudier le « jeu de positionnements » que donnent à voir et à entendre le théâtre québécois actuel et ses multiples discours.

Les pratiques discursives ont été moins étudiées au théâtre qu'en littérature, où des pas de géant ont été faits dans ce champ grâce aux recherches marquantes d'éminents spécialistes, dont certains ont été mentionnés plus haut. Comme fréquemment dans les études théâtrales, c'est aux études littéraires que les principaux emprunts théoriques ont été faits pour traiter des discours ceinturant la représentation théâtrale. En gros, la théorie de la réception a alimenté les analyses de l'accueil critique des œuvres, négligeant le plus souvent, mais pas toujours, les autres genres journalistiques que la critique ; les études littéraires ont fourni la notion de paratexte par le truchement de Gérard Genette (1987), celle d'instance auctoriale par l'entremise de Wayne Booth (1983), le concept de figure de l'auteur par l'intermédiaire de Roland Barthes (1984) et de Maurice Couturier (1995) et celle de posture par l'entremise d'Alain Viala (1993) et Bruno Meizoz (2007). De son côté, le concept de persona nous vient de la psychanalyse et a été mis au point, entre autres, par Carl Jung qui le définissait comme un masque social dont se couvre le moi pour apparaître en public. La linguistique a proposé par l'entremise de Dominique

Maingueneau (2004) les notions de paratopie et de scénographie, soit deux métaphores de type spatiale, dans le but à la fois de cerner le rapport à la société d'un auteur et de préciser sa situation d'énonciation. Enfin, c'est à la rhétorique que l'on doit la notion d'éthos qui, parce qu'elle est liée au corps, prend une résonance particulière dans les arts de la scène. Or on le sait, le transfert de termes propres à l'analyse littéraire ou à d'autres disciplines pose presque toujours autant de problèmes qu'il n'en résout. Le déplacement a, par contre, l'avantage de tester les limites d'un concept et de contribuer à en préciser le champ d'application. Le présent ouvrage a l'ambition d'apporter sa contribution à ce panachage.

De plus, on commence à peine à s'intéresser aux discours du théâtre actuel au Québec, alors que le théâtre du passé a commencé à être le sujet de certains travaux, notamment sous l'impulsion de Gilbert David (1998, 2003 et 2011). Il faut sans doute se demander, d'abord, ce qui explique la nécessité de s'attarder davantage aujourd'hui qu'hier aux discours sur le théâtre plutôt qu'aux seules œuvres elles-mêmes. Dans *Les cinq paradoxes de la modernité*, Antoine Compagnon fournit un élément de réponse quand il observe «la domination croissante du marché sur l'art et la littérature, ainsi qu[e] leur médiatisation de plus en plus poussée» (1990 : 111). Selon lui, son effet est, associé à la perte de critères esthétiques communs, le suivant :

La désacralisation de l'art aboutit curieusement à la fétichisation de l'artiste, car il représente, dans sa personne même, dans son corps, tout ce qui reste comme critère de l'art [...]. L'œuvre tient dans sa signature, faisant de l'artiste le lieu de l'art (1990 : 136).

Un deuxième facteur est sans doute le recul, au théâtre comme ailleurs, d'un discours d'émancipation collective longtemps porté par le théâtre. On sait quelle puissance cette « théologie de la libération » a eue, au Québec, jusque dans les années 1990. Le virage du collectif à l'individuel a certes favorisé au théâtre l'émergence de paroles et d'écritures scéniques plus subjectives où le moi tout-puissant du créateur a investi, en même temps que le champ culturel et esthétique, l'espace public. Toujours est-il qu'en contexte post-moderne¹, l'œuvre ne peut plus guère être appréhendée et détachée aujourd'hui du discours d'escorte qui l'accompagne, d'autant que le positionnement de l'artiste ou du groupe est plus que jamais inscrit à l'intérieur des œuvres et de la démarche des créateurs. D'où la nécessité de mesurer l'ampleur du phénomène au théâtre, de cerner ses caractéristiques et surtout de porter un regard critique sur ce qui est vu comme un

1. C'est la position de K. A. Appiah, selon qui le post-modernisme définit moins une esthétique qu'une époque marquée par « l'internationalisation du marché et la marchandisation des œuvres d'art » (Ashcroft, Griffiths et Tiffin, 1995 : 119. Nous traduisons).

« passage obligé » par tant d'artistes. Ce discours n'en demeure pas moins indissociable de son ancrage politique, éthique et esthétique, voire idéologique, lequel sera mis en relief par l'en - semble de nos collaborateurs.

Le deuxième aspect auquel nous nous attardons n'est autre que la figure de l'auteur, notion capitale de l'analyse du discours littéraire, mais qui demande à être traitée avec plus de circonspection au théâtre où l'auteur dramatique, comme l'a bien montré le dossier récent dirigé par Yves Jubinville (2009) dans *Voix et images*, n'a plus le rôle central qu'il a déjà eu. Il n'a d'ailleurs jamais été seul à prendre en charge la parole spectaculaire dont les énonciateurs sont souvent multiples. Mais qui donc l'a remplacé ? Louis Patrick Leroux émet l'hypothèse suivante quand il écrit : « Finalement, il n'y a plus d'auteur véritable que le maître d'œuvre – le metteur en scène, le directeur artistique, ceux-là qui écrivent dans l'instant de la conception commune » (2012 : 44). Ce que l'on peut toutefois retenir de ce regard sur les « trajectoires de l'auteur dans le théâtre contemporain » (Jubinville, 2009), c'est que le titre continue d'être disputé et que même si son autorité est contestée, cela n'empêche pas metteurs en scène, auteurs, directeurs artistiques et même certains collectifs de le revendiquer ou de vouloir l'incarner, car il en va souvent du devenir d'une œuvre ou d'un mouvement qu'ils puissent se démarquer par un positionnement

clair dans un champ culturel de plus en plus compétitif. Sur le plan théorique, la notion demande du coup des aménagements et une mise en contexte qui varient beaucoup d'un objet à l'autre et exige de faire appel à des approches théoriques différentes, en fonction par exemple du lieu où s'opère principalement la construction auctoriale. La théorisation de ce discours est bien différente si celui-ci se déploie principalement au cœur de l'œuvre dramatique ou d'une esthétique singulière, dans la démarche d'une troupe, dans la presse, au sein d'un mouvement plus ou moins concerté, à l'occasion d'une polémique ou dans le contexte d'un circuit de diffusion mondialisé.

DU « VRAI » ET DU MATÉRIAU

La première partie rassemble des articles de Louis Patrick Leroux, Erin Hurley et Catherine Cyr qui proposent, selon diverses perspectives – discours de la mise en corps (*embodiment*), discours de l'objet et discours de l'esthétisme –, des analyses de pratiques scéniques repoussant les limites du théâtre. Ces pratiques, tout en reposant sur des positions esthétiques clairement assumées, redéfinissent la conception qu'on se fait du « vrai » et de « l'authentique » au théâtre et finissent néanmoins par proposer des démarches artistiques qui refusent l'impasse anticipée d'un théâtre du moi, de l'intime, du ressassement

égotiste. Ce théâtre autoréflexif – théâtre de la tentation autobiographique ou, du moins, du geste authentifiant – nous offre des exemples de fétichisation de l'intime en tant qu'illusoire représentation d'authenticité, mais on peut se demander si ce discours ne prête pas à l'intimité des vertus transcendantes. Il s'agit certes d'une pratique théâtrale québécoise dotée d'une nouvelle orientation, ni collectiviste ni esthétisante, axée sur la célébration de l'individu créateur mis en corps et en scène, passé de miroir à substitut spectaculaire, assortie d'un positionnement éthique aux antipodes du grandiloquent et du « théâtral ». L'intimité, du moins son illusoire recréation, est devenue une caractéristique recherchée de ce théâtre qui refuse aujourd'hui l'hyperthéâtral et l'épique, et traite du politique seulement du bout des lèvres. Martin Faucher, metteur en scène, président du Conseil québécois du théâtre et nouvellement nommé directeur artistique au Festival TransAmériques, déclarait dans une table ronde tenue à l'occasion d'une conférence de la Société québécoise d'études théâtrales en 2008 : « Nous en sommes au théâtre de l'intime et le gigantisme n'a plus sa place². » Qu'une des figures les plus influentes de l'institution, dans un discours officiel, s'affiche ainsi « pour » l'intime

2. Intervention de Martin Faucher au colloque annuel de la Société québécoise d'études théâtrales, tenu à l'Université du Québec à Montréal, le 29 mai 2008.

au théâtre illustre bien le déplacement important de la conception de leur métier que se font aujourd'hui les gens de théâtre et la farouche résistance du milieu à la spectacularisation et à la commercialisation des arts de la scène. La quête du « vrai », paradoxalement, par son enracinement éthique, dans les performances de Momentum, de Dave St-Pierre, du Système Kangourou, dans les dystopies automates proposées par Nathalie Claude, ne manque pas en outre de remettre en cause ce que l'on peut considérer comme spectaculaire.

DU PRIVÉ AU PUBLIC

Les trois textes de la deuxième partie brosent un portrait des interactions entre le privé et le public dans la construction de la figure de l'auteur au théâtre comme dans l'évolution d'une esthétique, tel le conte urbain. Cette circulation « du privé au public » n'est pas sans permettre à la scène et à ses discours d'interroger les frontières entre les deux sphères par l'intermédiaire de l'usage que l'on fait de l'archive, des archétypes ou de la presse. Dans sa contribution, Pauline Bouchet s'intéresse aux instances auctoriales, nombreuses dans le théâtre québécois depuis les années 1980, à « permett[re] aux auteurs d'être présents comme "sujets écrivains" à l'intérieur de leur texte ». Selon elle, l'autoreprésentation cultivée par ces auteurs dramatiques sup -

plée parfois au positionnement public de ceux-ci, mais elle n'en remet pas moins en question la situation de l'auteur dans le champ social et littéraire. Elle établit ainsi une distinction entre la posture de Normand Chaurette, dont la volonté de contrôle des versions de ses pièces qu'il dépose dans les archives publiques cohabite avec une absence quasi complète de la sphère publique, et celle de Larry Tremblay, qui donne accès à l'ensemble de ses manuscrits, tout en se ménageant une place de choix dans le processus de création. De son côté, Hervé Guay examine le rôle du genre journalistique de l'entrevue dans la construction de la persona du metteur en scène Christian Lapointe. Il fait d'abord ressortir comment tout discours d'escorte vise «à orienter la réception [de la représentation] et la perception des créateurs qui y prennent part». Il émet en outre l'hypothèse que la presse invite en quelque sorte l'artiste à construire sa propre mythographie, non sans qu'il doive composer, dans une certaine mesure, avec la vision qu'ont de lui les journalistes, souvent à partir des éléments sur lesquels l'artiste a insisté dans des entrevues antérieures. De plus, selon Guay, le positionnement de l'artiste risque d'influer sur le public que ses spectacles sont susceptibles de rassembler. Stéphanie Nutting, pour sa part, analyse le phénomène du conte urbain dont elle décrit l'esthétique de trois de ses principaux représentants :

Yvan Bienvenue, Jean Marc Dalpé, Fabien Cloutier. Selon elle, «le conte urbain constitue l'un des vecteurs les plus importants du renouveau contemporain de la parole au théâtre». Le mouvement occupe ainsi une place à part au sein du théâtre québécois à la fois par sa langue outrancière, par sa galerie de personnages colorés, par son espace résolument *trash* et par les dilemmes moraux auxquels il expose les spectateurs. Tous ces éléments concourent à en faire un discours singulier. Les «ténèbres de la ville» deviennent un lieu privilégié pour camper les difficiles négociations de l'individu contemporain entre une sphère publique et une sphère privée, dont les frontières n'ont jamais été si brouillées.

APPARTENANCES ET FILIATIONS

Dans la dernière partie, Tanya Déry-Obin, Jane Moss et Jane Koustas scrutent de près les appartenances et les filiations revendiquées par des auteurs à la fois aux prises avec le poids moral et politique de leurs récits d'origine et engagés dans un processus de réinvention ou de recadrage de leur propre discours «diasporique». Déry-Obin s'interroge sur les relations ambiguës qu'entretient Wajdi Mouawad avec le public et le milieu théâtral québécois, adoptant à la fois les postures de l'éternel étranger et de l'artiste-philosophe, même s'il est investi d'une autorité lui venant de sa place dans des instances très

légitimées, dont la direction du Théâtre français du Centre national des arts, une présence en tant qu'artiste invité au Festival d'Avignon comme dans le réseau français des centres dramatiques nationaux. Ses positionnements discursifs quant à la violence n'ont pas été sans ambiguïtés, passant d'une dénonciation de la violence guerrière (tout en lui offrant une tribune et une rhétorique poétique) à l'affaire Cantat où, probablement aveuglé par l'enflure discursive d'une paratopie de créateur solitaire, il n'a pas su aborder avec doigté le délicat problème de la violence conjugale, pourtant bien réel. Moss, pour sa part, fait œuvre pionnière avec son article exhaustif sur les pratiques et les discours politiques qu'on retrouve dans les écritures de dramaturges juifs québécois, en général «doublement diasporiques» dans la mesure où ils ont souvent quitté le Québec pour trouver des interlocuteurs privilégiés et des contextes de production leur permettant de vivre de leur art. En se livrant à l'analyse des thèmes et des sujets traités par le théâtre juif québécois, Moss relève une pluralité de perspectives et de lectures sur les événements marquants d'une communauté aujourd'hui éclatée, mais qui partage néanmoins un glossaire commun lui permettant à la fois de s'inscrire dans une dramaturgie juive diasporique mondiale et d'entretenir un dialogue en croisé avec le Québec et le Canada, dans son ensemble. Le dernier article, signé Koustas, s'attache à l'intrépide et

cosmopolite Robert Lepage, enfant emblématique du réseau international des festivals de théâtre. Si le récit de l'ascension fulgurante de Lepage grâce à ce réseau est connu, le regard critique que pose le créateur québécois sur le milieu qui l'a enfanté l'est moins. Les spectacles en solo de Lepage présentent, pour la plupart, le récit autofictionnel d'un créateur québécois seul à l'étranger, ce qui bouscule ses valeurs et sa conception de la société. Koustas, suivant une préoccupation théorique grandissante dans le monde anglo-saxon envers la «*globalization*» (Robertson, 1992 ; Rebellato, 2009 ; Lonergan, 2008), propose une lecture du *Projet Andersen* en tant que lieu de production d'un discours critique envers la mondialisation et ce, en dépit du fait qu'il produit un théâtre qui profite de celle-ci et y contribue.



Le théâtre québécois, depuis déjà quelques décennies, tourne et admet les influences étrangères, il est plus que jamais pluriel et porte peut-être moins le poids du discours d'un devenir sociétal. De plus, l'analyse du discours n'est plus uniquement tributaire de la sociocritique ou de la pragmatique, elle se pratique également selon des perspectives embrassant des propositions esthétiques radicales, selon l'inscription d'œuvres sur de multiples plans ou scènes d'énonciation.

PRÉSENTATION

Au fil des exemples étudiés, l'identité qui traverse ces discours peut être à la fois québécoise et canadienne-française, émaner de la diaspora juive ou arabe, ou encore s'inscrire en porte-à-faux avec toutes ces inscriptions nationales, tout en revendiquant une reconnaissance que seul un positionnement « global » lui permettra. Ainsi, plutôt que d'imposer un cadre théorique normatif, nous avons préféré que chaque article pose la question du discours (et du positionnement) selon les contextes théoriques que les œuvres et les auteurs exigent, pour varier et peut-être renouveler les lectures qu'on fait du théâtre québécois.

Nous offrons, avec le présent ouvrage, une réflexion sur les jeux de positions du théâtre québécois, des jeux qui reposent parfois sur des effets de mode, sur des pratiques ou des conditions de production particulières, sur des angles morts, voire des enjeux critiques et sociaux souvent peu explicités. Ces constants déplacements nous obligent d'ailleurs, en tant qu'universitaires, à reconsidérer nos propres positions à l'égard des pratiques et des discours d'un théâtre parfois vivant et mouvant, parfois engagé dans des impasses dont il est essentiel de discuter.

BIBLIOGRAPHIE

- ASHCROFT, Bill, Gareth GRIFFITHS et Helen TIFFIN (dir.) (1995), *The Post-Colonial Studies Reader*, Londres, Routledge.
- BARTHES, Roland (1984), *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil.
- BOOTH, Wayne ([1961] 1983), *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press.
- CLOUTIER, Raymond (1999), *Le beau milieu. Chronique d'une diatribe*, Outremont, Lanctôt éditeur.
- COMPAGNON, Antoine (1990), *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil.
- COULBOIS, Jean-Claude (1997), *Un miroir sur la scène, documentaire en deux parties (L'affirmation : 53 min 30 et Le questionnement : 53 min 30)*, Montréal, Association coopérative de productions audio-visuelles.
- COUTURIER, Maurice (1995), *La figure de l'auteur*, Paris, Seuil.
- DAVID, Gilbert (1998), « L'offensive du théâtre théocentrique. Le messianisme des clercs entre la Crise et l'après-guerre », *L'Annuaire théâtral*, n° 23 (printemps), p. 38-52.
- DAVID, Gilbert (dir.) (2003), *L'Annuaire théâtral*, « En marge de la scène : le paratexte », n° 34 (automne).
- DAVID, Gilbert (dir.) (2011), *Écrits sur le théâtre canadien-français. Études suivies d'une anthologie (1900-1950)*, Montréal, Département des

PRÉSENTATION

littératures de langue française, Université de Montréal. (Coll. «Paraglyphes».)

GENETTE, Gérard (1987), *Seuils*, Paris, Seuil.

JUBINVILLE, Yves (dir.) (2009), *Voix et images*, «Trajectoires de l'auteur dans le théâtre contemporain», n° 102 (printemps-été), p. 7-78.

LEROUX, Louis Patrick (2011-2012), «Condition de l'auteur dramatique dans l'espace théâtral contemporain : des textes en trop?», *L'Annuaire théâtral*, n°s 50-51 (automne-printemps), p. 37-49.

LONERGAN, Patrick (2008), *Theatre and Globalization : Irish Drama in the Celtic Tiger Age*, Basingstoke, Palgrave.

MAINGUENEAU, Dominique (2004), *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin.

MEIZOZ, Bruno (2007), *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine.

REBELLATO, Dan (2009), *Theatre & Globalization*, Basingstoke, Palgrave.

ROBERTSON, Roland (1992), *Globalization : Social Theory and Global Culture*, London, Sage.

TACKELS, Bruno (2001), *Fragments d'un théâtre amoureux*, Besançon, Les Solitaires intempestifs.

VIALA, Alain (1993), «Éléments de sociopoétique», dans Alain VIALA et Gérard MOLINIÉ, *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, Presses universitaires de France, p. 137-220.

I

DU « VRAI » ET DU MATÉRIAU

Louis Patrick Leroux

Université Concordia

DE LA LANGUE AU CORPS.
L'INSCRIPTION ET LE DISCOURS DU
« VRAI » DANS LE CORPS PERFORMANT,
D'AURORE, L'ENFANT MARTYRE
À DAVE ST-PIERRE¹

Le spectacle de la parole n'a pas le monopole de l'écriture du théâtre québécois. Celui-ci a proposé bon nombre d'expériences interdisciplinaires intégrant la danse, la performance, les perturbations et les mises à distance médiatiques, qui ont souvent visé à repousser les limites

1. Le présent article a d'abord paru, en anglais et dans une version différente, dans l'ouvrage *New Canadian Realisms*, voir Leroux (2012). Cette version n'est pas une simple traduction, mais une relecture de la proposition initiale qui s'adresse à un nouveau lectorat. Une version préliminaire avait été présentée en atelier à l'Université Dalhousie à Halifax en janvier 2011, sous le titre « The autobiographical body as a site of "real" performance in contemporary Québec Theatre ». L'auteur tient à remercier les participants de l'atelier ainsi que Roberta Barker et Kim Solga de leurs questions pertinentes et de leur intérêt à en savoir davantage sur le théâtre québécois actuel et Hervé Guay pour ses commentaires sur la version française du texte.

du discours et du vocabulaire artistique. Ce paradoxe existe en dépit de l'image que peut se faire de son théâtre une société marquée au fer rouge de la surconscience linguistique. Traditionnellement, la langue québécoise (sa couleur, son verbe, son rythme) a servi de principal critère du vraisemblable d'une « québécoité » théâtrale et assumée², de la même manière que les personnages marginaux – les travailleurs, les orphelins, les bâtards, les femmes, les homosexuels, les transsexuels – y ont, pour leur part, servi de miroir métonymique.

Lucie Robert nous rappelle que le théâtre « constituait le premier acte de parole de la littérature québécoise et que son premier sujet était précisément celui de la langue » (1995 : 112. Je traduis). La langue demeure l'« action constituante », fondatrice, du théâtre québécois ; elle a longtemps été sa raison d'être, sa façon d'authentifier, en quelque sorte, son caractère distinct. Or, on peut tout de même se demander ce qui est le plus « réaliste » : le jocal stylisé des polyphonies chorales des premières pièces de Michel

2. Jocelyn Létourneau définit la québécoité en tant que « [p]rojet romantique de définition du Québec comme pays et nation à l'aune de ses seules racines historiques, de sa tradition, de son héritage séculaire, de son essence immuable et de sa mémoire inaltérable » (2006 : 159), alors qu'il oppose, en quelque sorte, cette définition à celle de québécoité en voyant là un « projet/processus de (re)construction du Québec qui se développe en réaction, voire en opposition, au projet/processus de canadianisation du pays » (2006 : 158).

Tremblay (depuis *Les belles-sœurs*) ou les pièces en miroirs troubles de Larry Tremblay mettant en scène des personnages qui désirent essentiellement et violemment leurs doubles fantasmés, ce qu'on retrouve aussi bien dans *Le problème avec moi*, *La hache*, que dans *The Dragonfly of Chicoutimi*. Du reste, certains auteurs ont révélé avoir fait usage de dispositifs autofictionnels ludiques, d'une part, lesquels trouvent tout leur sens dans l'affirmation flaubertienne de Michel Tremblay : « Sandra, c'est moi », et, d'autre part, ils se livrent parfois à des railleries « autofrictionnelles » (les hommes paniqués de Larry Tremblay devant leurs doubles homo-érotiques)³.

Dans le présent essai, je reviens sur l'idée qu'on se fait du « vrai » dans le théâtre québécois contemporain, à savoir comment la représentation scénique axée sur l'identification du

3. J'ai exploré cette notion de l'autofriction à quelques reprises, dans des articles et des communications, mais avec plus de profondeur dans ma thèse de doctorat, « Le Québec en autoreprésentation : le passage d'une dramaturgie de l'identitaire vers celle de l'individu » (Paris, Sorbonne Nouvelle, 2009). L'autofriction reprend la case manquante de l'autofiction proposée par Serge Doubrovsky en réponse au pacte autobiographique de Philippe Lejeune. Le pacte oxymorique de Doubrovsky, soit celui de l'autofiction, préconise un rapport avec le public qui saura créer un effet de vraisemblable plutôt que de s'en tenir à la vérité, souvent terne. Si l'autofiction fait appel à la fiction pour relever le récit ou « améliorer » des biographèmes pour le bien du texte, l'autofriction, pour sa part, reposerait sur la spectacularisation de la tension qui émerge entre le vrai et le vraisemblable, insistant sur l'artifice de l'autoreprésentation et soulignant le caractère factice de l'exercice authentifiant voué à l'échec.

spectateur (tant par le recours à la langue que par ses références) cède peu à peu la place, après avoir traversé une période forte en auto-représentation, à une mise en corps, voire à une (re)présentation scénique des créateurs qui permet et qui encourage une surimposition trouble du créateur et de son personnage scénique.

Larry Tremblay écrit, dans son article « Résister à la littéralité », que

l'individu déploie dans la société plusieurs appartenances qui ne sont pas forcément mobilisées de façon simultanée. Si l'individu réduit idéologiquement sa propre personne à une seule dimension, il met en péril son intégrité physique (2009 : 20).

Il estime que « l'identité est une chose ennuyeuse si elle n'est pas défiée. Qui veut vivre dans le même toute sa vie ? » (2009 : 20). En effet, l'ennui d'une identité fixe est ressenti de manière aussi probante au quotidien que devant un personnage à l'identité fossilisée. Le théâtre québécois contemporain relève toutefois le défi identitaire dans la mesure où il transcende l'identification mimétique du public par la langue et les références culturelles en proposant un recadrage sur l'identité individuelle : une mise en corps, en somme, dans toutes ses contradictions, dans sa singularité et dans la complexité que suppose une lecture du corps social passant par des corps, des gestes et des prises de position d'exception.

Dans la première partie de mon étude, je montrerai que la traditionnelle emprise d'un discours langagier sur le théâtre québécois a conditionné la perception du réalisme par l'imposition d'une scène d'énonciation privilégiant l'affirmation par l'identification à la mimésis langagière. Cela étant, la surenchère liée à un théâtre de la parole a peut-être, en partie, provoqué la radicalisation discursive et formelle du milieu de la danse qui a utilisé ce que les autres arts de la scène rejetaient, à savoir des expérimentations formelles non dramatiques permettant, entre autres, l'émergence de formes hybrides. Or, ces formes offrent une tribune au corps performant, d'une éloquence qui se situe au-delà de la parole. Le public se laisse alors aller à une appréciation du vocabulaire du mouvement et de la mise en danger physique des interprètes : la mise en cause de l'intégrité corporelle provoque des réactions épidermiques, viscérales chez les spectateurs qui, du coup, s'identifient aux corps et se projettent sur ceux-ci avec abandon empathique⁴.

Un mouvement vers un réalisme mis en corps, c'est-à-dire un réalisme où la représentation ne repose plus sur l'imitation ou le même type de vraisemblable, exige un déplacement postdramatique de l'empathie et le sentiment

4. À ce sujet, particulièrement dans le cirque québécois contemporain, voir Hurley (2008).

d'identification que le public portait autrefois aux personnages et aux situations dramatiques aux corps performants des acteurs⁵. Ces corps performants postdramatiques, par leurs possibles et impossibles exploits et par la fragilisation de leur intégrité corporelle, en viennent à bouleverser notre conception des limites physiques et morales de la représentation. Dans la deuxième partie de mon étude, j'examinerai des productions théâtrales contemporaines qui puisent à divers genres et codes de la représentation et provoquent un bouleversement, chez le public, quant à l'idée qu'il se fait de l'authentique et du vraisemblable dès lors que le site d'identification a migré vers le corps du performeur. Dans *Les laboratoires Crête* du Théâtre Momentum, ce corps devient un lieu d'expérimentation scientifique, une mise à l'épreuve du réel à partir de laquelle on peut soit imposer réellement la douleur, le plaisir, l'extase, soit la créer par l'artifice. Les questions d'ordre théorique et éthique qui émergent de ces expériences limitrophes seront au cœur de la dernière partie de mon étude, où j'analyserai l'expérience complexe qui attend le spectateur aux prises avec la proposition de danse-théâtre « auto-thanatologique » de Dave St-Pierre. Dans *Over My Dead Body*, le chorégraphe attire notre regard indiscret sur le corps malade de St-Pierre tout en jouant sur notre trouble éthi -

5. À ce sujet, voir Lehmann (2002).

que et notre profond respect du corps sacré et sacrificiel. Dans ce cas précis, la langue n'est plus qu'un interprète malavisé qui n'a rien à ajouter, sinon créer un contrepoint comique ou ironique, ou encore servir de surenchère pathétique, à l'indéniable réalité du corps devant soi. La parole perd de sa «réalité», elle retrouve la pleine mesure de son artifice théâtral, engendrant un nouveau cadre au corps qui devient le lieu du réel et l'espace de toutes les transgressions. Ce discours du vrai passe par l'auto-représentation et ce que Deirdre Heddon (2008) a nommé la «performance autobiographique» (renvoyant à Soyini Madission et à ses «performances de la possibilité»). L'acte autobiographique trouve tout son sens par l'occupation du lieu de prédilection autobiographique et autoreprésentationnel : le corps même de l'artiste qui se livre. J'ai déjà exploré ailleurs les formes généralement ludiques du discours du vrai et ses frottements aux dramaturgies du vrai-faux (voir Leroux, 2004a ; 2009 ; 2012 : 83-85) dans les théâtres autobiographique, autofictionnel, documentaire ou expérimental, mais je profite de ce cadre de réflexion sur la performance et sur le discours du vrai pour revenir sur les fondements du réalisme (et son discours esthétique et moral) au théâtre québécois.

BREF RETOUR SUR LE RÉALISME THÉÂTRAL AU QUÉBEC

Le réalisme au théâtre québécois a été porté par la langue et assez souvent fondé sur le recours à l'actualité. Dès *L'anglomanie ou le dîner à l'anglaise* de Joseph Quesnel (1802), les actes de parole ont fonctionné en tant qu'appels vivifiants à l'action et à la résistance contre la crainte de l'assimilation culturelle et linguistique. Au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, les auteurs canadiens-français du théâtre de société, tels Félix-Gabriel Marchand et Louis Fréchette, ont repris les modèles dramaturgiques européens, allant parfois jusqu'à calquer les mœurs et certaines tournures langagières, tout en insufflant leur vision romantique et patriotique, à la scène dans le contexte de la société bourgeoise et libérale de l'époque. En même temps, les divertissements populaires étaient dominés par le vaudeville à l'américaine et les numéros « à sketches » d'abord bilingues, puis, éventuellement en langue populaire. De Tizoune à Fridolin et, plus tard, Tit-Coq, les antihéros de l'époque offraient aux Canadiens français des personnages auxquels ils s'identifiaient en raison de leur langue et de valeurs « consensuelles », qui leur conféraient une qualité de véracité conditionnée par les us et coutumes de la scène du milieu du XX^e siècle, une scène qui n'était pas forcément

«réaliste», mais «ressemblante» dans les limites de ses conventions.

On retrouvait aussi, dans le mélodrame québécois, une langue quotidienne, cette fois mise en récit à partir d'événements puisés à l'actualité judiciaire et présentés dans un pathos larmoyant. L'exemple d'*Aurore, l'enfant martyr*, pièce créée en 1921, est assez éloquent. *Aurore* s'inspirait assez fidèlement de la transcription du procès judiciaire de février 1920 qui avait tenu le Québec en haleine. Une marâtre ignoble avait torturé jusqu'à ce que mort s'ensuive la petite Aurore, sous le regard indifférent du père. Le récit, quoiqu'inspiré du quotidien, s'inscrivait directement dans la tradition du mélodrame. À cette époque précédant la radio et la télévision, l'appétit de la population pour le pathos «en direct» était assouvi par un théâtre qui exposait l'habituelle innocence vertueuse d'une enfant à la cruauté sans nom des parents.

Reconstitution de ces événements tragiques, la pièce de Léon Petitjean et Henri Rollin a circulé au Québec pendant de nombreuses années. Alonzo Le Blanc écrit, dans son édition de la pièce (1982), qu'il s'agit de la pièce du répertoire québécois qui a le plus souvent été jouée. Elle aurait été présentée, en moyenne, 200 fois par année de 1921 à 1951, soit jusqu'à 6 000 représentations. De plus, le récit a inspiré d'autres pièces de théâtre ainsi que des pièces

radiophoniques, des romans et des films⁶. *Aurore*, tout en puisant au fait divers local, offre un modèle qui a nourri le mélodrame cathartique, écrit et joué dans un « parler authentique » qu'on retrouvera à nouveau pendant la grande époque du théâtre réaliste québécois, soit de 1948 à 1968. L'illusion du réel et la sollicitation auprès du public d'une empathie engagée ont autant contribué au sentiment d'identification et d'authenticité expérimenté par le public que sa connaissance des origines véridiques et documentées du récit d'horreur. Dans la pièce, du moment où la marâtre met les mains de la pauvre petite Aurore sur la plaque chaude du four, toute l'horreur et toute l'injustice de la transgression déclenchaient invariablement une réaction viscérale du public. Les attaques verbales de la belle-mère, les protestations d'Aurore, rien de cela n'avait la force du geste impardonnable.

Malgré la fascination certaine qu'a exercée la production théâtrale ainsi que les romans et les

6. Le Théâtre National proposait sa propre version de *L'enfant de la marâtre* dès 1925. En 1927, Henry Deyglun, pour sa part, présentait *Le martyre de la petite Aurore* qui jouait en même temps que *L'enfant martyre* au Ouimetoscope. Un premier film, *La petite Aurore, l'enfant martyre*, tiré de la pièce de Petitjean et Rollin est sorti en 1952. La plus récente version cinématographique, *Aurore*, date de 2005. Un téléfilm a également été diffusé en 1994, et une pièce radiophonique l'a été en 1986. Je ne dis rien, ici, des réécritures romanesques du récit juridique au fil des décennies, dont celle d'Yves Thériault. Tout récemment, la pièce *Nom de domaine* d'Olivier Choinière évoque également le fait divers.

films inspirés d'*Aurore*, certains voyaient là une forme de théâtre macabre exploitant le malheur des uns à des fins commerciales et artistique - ment douteuses. Jacques Ferron, dans la conférence « Notre théâtre » qu'il a donnée en 1950, exprimait des doutes sérieux sur le « réalisme » d'*Aurore*, *l'enfant martyr*. Le Blanc nous rappelle que Ferron mettait « l'accent sur le phénomène de l'identification scène-salle, la réaction du public étant la plus importante à ses yeux ». Ainsi, le « succès d'une pièce est un "aveu", un aveu du public, qui se reconnaît en tel ou tel personnage » (Petitjean et Rollin, 1982 : 108). En habile rhétoricien, Ferron se demandait :

Où est la vérité du théâtre? Les comédiens sont tous des cabotins et les acteurs ne valent pas mieux [...]. La vérité du théâtre est dans la salle et non pas sur scène. C'est le public lorsqu'il s'abandonne et que la pièce réussit, qui fait les frais du spectacle (1982 : 109).

Plutôt que de s'empêtrer dans les détails de l'horreur du « cas » de la petite Aurore et évitant même la tentation d'y lire une allégorie politique (le Québec en tant qu'enfant abandonné par sa mère patrie française, négligé par son père indifférent anglais et malmené par la marâtre, le Canada anglais), Ferron, à titre de médecin, évoque la mortalité infantile effroyable de l'époque. « Il y avait en permanence, à la porte des théâtres, une foule de spectres muets, d'âmes inachevées qui n'avaient pu y trouver place et refluaient dans la

rué» (1982 : 109). Il rappelle que la pièce exige une lecture sociale liée à l'identification profonde du public au sort et à la profonde réalité des personnages de la pièce qui constituait un

aveu de culpabilité collective. La marâtre, c'était tout simplement la bonne terre du Québec jusque-là maternelle, encore débordante de vitalité mais trahie au cœur même de sa génération, qui ne pouvait plus prendre soin de ses enfants et les voyait s'exiler, se perdre par centaines de milliers (1982 : 110).

Aurore n'était pas qu'un mélodrame pour ces spectateurs, elle exprimait la tragédie collective d'un peuple n'arrivant plus à subvenir aux besoins de ses enfants. Le réalisme, ici, tient moins aux techniques de production d'effets du vrai qu'à la portée du portrait désolant et retentissant d'une génération qui se reconnaissait sur scène.

Au cours des années 1960 et 1970, différentes formes de réalisme s'imposeront sur la scène québécoise, le réalisme « poétique » de Michel Garneau à partir des paroles de comédiens, le réalisme « pathétique » de Marie Laberge, jusqu'au réalisme « absurde » de Michel Tremblay. Jean-Cléo Godin rappelle que « si le réalisme a souvent mauvaise presse, il a surtout bon dos, et, c'est en son nom qu'à peu près toutes les révolutions esthétiques se sont produites » (1997 : 65). Au Québec, plus précisément, il estime que « la seule période véritablement "réaliste" ne

couvre que vingt années de notre histoire, de 1948 à 1968» (1997 : 71). La pièce *Les belles-sœurs* aurait sonné le glas de cette forme, puisque Godin estime que, depuis 1968,

nous sommes entrés dans une nouvelle ère du malentendu dont *Les belles-sœurs* nous ont présenté le cas le plus clair : parce que cette pièce décrivait crûment une réalité populaire – certains ne tarderont pas à parler de misérabilisme –, elle a été perçue comme une œuvre *réaliste*, alors que son esthétique la rapproche plutôt de Ionesco (1997 : 71).

Dans sa préface à la première édition des *Belles-sœurs*, Jean-Claude Germain faisait l'éloge d'une pièce-miroir réfléchissant, avec le recul des années et la subjectivité du regard de son auteur, une société québécoise en profonde transformation. Le public de 1968 riait (et s'étonnait) déjà du chemin parcouru depuis les « parties » de collage de timbres et le récital du chapelet à la radio en quelque dix petites années. Les 15 femmes de Tremblay étaient comme « observées » par l'auteur, « tout comme s'il avait regardé Germaine et sa famille à travers une vitre » (Germain, 1968 : 3), mais avec une connaissance intime et affectueuse de la tribu. Germain estimait qu'il s'agissait d'un tournant dans la dramaturgie québécoise, dans la mesure où apparaissait un « nouveau réalisme qui veut que l'auteur n'occupe plus le centre de la scène avec ses problèmes psychologiques, ses interrogations philosophiques ou ses

préoccupations politiques» (Germain, 1968 : 5). Il ne pouvait deviner l'orientation éventuelle de l'œuvre autofictionnelle de Tremblay ! Cette pièce, sans être rigoureusement réaliste dans sa construction ou même par son argument et par son utilisation d'une joual fortement stylisé, mis en chœur, isolé en soliloques et en apartés richement texturés, portait en elle les germes d'un théâtre dont on reconnaissait immédiatement l'authenticité sociologique, une certaine façon de concevoir le monde et de l'articuler. De plus, l'introduction de Germain nous le rappelle, il s'agit d'une exploration de l'altérité qui passerait par le regard de l'auteur (et de ses filtres, *a priori*, voire de son « style » naissant). Au cours des années, Tremblay, on ne peut plus conscient de son rôle de créateur d'une œuvre à la fois sociale et généalogique, reviendra à quelques reprises sur la portée de la réplication du « vrai monde », notamment dans ses impromptus, dont sa pièce-testament *Le vrai monde*?⁷. Si l'œuvre de Tremblay constitue une valse-hésitation entre la fiction et l'autoreprésentation aux « accents autobiographiques », on retient surtout les efforts de concordance *a posteriori* du dramaturge entre les récits et filiations de ses personnages fictifs « généalogiques » et l'inscription de ses récits autobiographiques dans la trame fictive de son œuvre (*Les vues animées*, 1990 ; *Douze coups de*

7. À ce sujet, voir Leroux (2006).

théâtre, 1992 ; *Un ange cornu avec des ailes de tôle*, 1994 ; *Bonbons assortis*, 2002).

La tentation autobiographique, le goût du vrai, mais aussi le désir d'imposer son interprétation des événements vécus en commun ne sont pas nouveaux. Dès le XIX^e siècle, on s'intéresse à la mise en scène de l'histoire, ce qu'on appelait alors « nos gloires nationales » (Pagé, 1988 : 11). La mise en scène de l'histoire est une première tentative du Québec pour s'approprier son histoire, donc son espace national. C'est aussi un premier effort d'inscription individuelle au chaînon de l'inévitable constitution d'un projet national, qu'il soit moral au XIX^e siècle, identitaire au cours de la première moitié du XX^e siècle ou politique depuis les premières revendications affirmées d'un pays indépendant au cours des années 1960⁸. Le psychodrame collectif d'octobre 1970 – tantôt « la crise d'octobre », tantôt « les événements d'octobre » selon les positionnements idéologiques des individus⁹ – a inspiré de

8. Je reprends ici une partie de l'argumentaire de ma thèse, où sont répertoriées les nombreuses mises en scène d'événements historiques. Voir Leroux (2009 : 37).

9. Après des années d'actions illicites où ses membres s'en prenaient à des symboles fédéraux ou jugés impériaux, en plaçant des bombes dans des boîtes aux lettres de Postes Canada, devant un centre de recrutement de l'armée canadienne à Montréal ou en se livrant à des vols de banque pour financer ses activités « révolutionnaires anti-impériales et socialistes », le Front de libération du Québec (FLQ) s'est véritablement hissé au premier plan le 5 octobre 1970, lorsqu'une de ses cellules autonomes a enlevé le consul britannique

nombreux auteurs et ces pièces, créées d'abord dans le feu de l'action, offrent une toile de fond remplie « d'horizon (bouché), d'allusion, de prétexte à divers petits spectacles sarcastiques ou pathétiques » selon Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot ([1980] 1988 : 53). Ces derniers se demandent d'ailleurs si ces événements n'auraient pas dû « être dédramatisés avant de passer

James Cross, demandant, en échange, la libération inconditionnelle des felquistes emprisonnés et une liste assez exhaustive de correctifs sociaux. Le FLQ avait également exigé la lecture, sur les ondes de Radio-Canada, de son manifeste dénonçant l'impérialisme et le capitalisme sauvage. Le 10 octobre, le gouvernement provincial annonçait qu'il refusait de négocier avec des terroristes. Dans la demi-heure qui suivit, une deuxième cellule felquiste allait enlever le vice-premier ministre et ministre du Transport, Pierre Laporte. Ultérieurement, le gouvernement du Québec et la Ville de Montréal, dépassés par les événements et craignant le pire, demandaient au fédéral d'intervenir. Dans la nuit du 15 octobre, le premier ministre canadien, Pierre Elliott Trudeau, promulguait la Loi sur les mesures de guerre, suspendant du même coup les droits et les libertés individuelles, et envoyait au Québec les forces armées canadiennes. Le 16 octobre à l'aurore, 450 syndicalistes, écrivains et intellectuels étaient arrêtés par le service de police de Montréal et détenus sans mandats ni accusations, parfois pendant des semaines. Certains de ces écrivains écriront et publieront plus tard des textes de révolte et d'indignation contre cette suspension de leurs droits et de leur humanité. L'assassinat de Laporte par la cellule Chénier le 17 octobre mettra fin à la vague de sympathie populaire dont bénéficiaient les felquistes. Avec le temps, dans l'imaginaire collectif québécois, la perte d'innocence du mouvement d'émancipation intervenue avec la mort du ministre Laporte cédera la place au souvenir et au traumatisme politique et culturel issus de la Loi sur les mesures de guerre, rappelant la précarité des individus engagés dans tout acte de dissidence et de résistance. Voir Bouthillier et Cloutier (2010) et Leroux (2002).

au théâtre» ([1980] 1988: 53). Pièces, poèmes, romans et films cherchaient pourtant à reconstruire, à relire les événements. Certains spectacles transcendent l'anecdotique, visent l'universel, tout en demeurant farouchement attachés à l'émotion de l'indignation victimaire (*Cérémonial pour l'assassinat d'un ministre* de Victor-Lévy Beaulieu, par exemple)¹⁰. La perspective dominante de ces œuvres, sauf exception, est celle de plus de 400 artistes, intellectuels et syndicalistes emprisonnés et d'une population entière à qui l'on a suspendu les droits. Au terrorisme indépendantiste et socialisant, l'État a répondu avec une répression jusqu'alors inusitée au Canada au xx^e siècle. Par conséquent, l'enlèvement du consul britannique James Cross ainsi que l'enlèvement et le meurtre du vice-premier ministre Pierre Laporte par le Front de libération du Québec sont présentés comme des gestes

10. Ces œuvres sont, entre autres, *Le salut de l'Irlande*, roman que Jacques Ferron révisé au gré des événements d'octobre et qu'il publiera en catastrophe en décembre 1970, la pièce *Cérémonial pour l'assassinat d'un ministre* de Victor-Lévy Beaulieu (1977), *Les tas de sièges*, pièces de Robert Gurik, également publiées dans le feu de l'action, *Les tourtereaux ou la vieillesse frappe à la porte* (1974) de Jean-Claude Germain et *Une soirée en octobre* de Robert Major (1975). Une deuxième vague de pièces offrant le regard de la génération suivante, au cours des années 1990, comprend *Conte d'hiver 70* (1992) d'Anne Legault, *La cité interdite* de Dominic Champagne (1992), l'euphorique et cathartique *Cabarets neiges noires* de Champagne et compagnie et l'une des *Sept branches de la rivière Ota* de Robert Lepage (1997), qui sera reprise et étoffée et qui sera le sujet du film *Nô*, en 1998.

héroïques qui précèdent une riposte démesurée par l'État – une riposte rappelant celle, brutale, militarisée et politique, des Britanniques au lendemain des rébellions des patriotes en 1838. Le rappel de ces événements laisse présager la possibilité d'une nouvelle offensive en soutenant que le rapport Durham ayant préconisé une politique d'assimilation des Canadiens (français) et la dilution des pouvoirs provinciaux avait suivi les rébellions.

Dans ce contexte, une pièce retiendra notre attention. *Le procès des Cinq* « écrit » par les felquistes Michel Chartrand, Pierre Vallières, Charles Gagnon, Robert Lemieux et Jacques Larue-Langlois et publié par le Mouvement pour la défense des prisonniers politiques québécois¹¹ offrait une version dramatique (avec des pointes d'humour absurde) du procès contre ces hommes mis en accusation pour « conspiration séditeuse » contre l'État. La pièce trace surtout l'habile inversion du rapport de force par les accusés lorsqu'ils ont refusé de suivre les règles et les définitions du système judiciaire au lendemain du traumatisme collectif causé par les

11. De manière significative, la pièce a été rééditée chez Lux en 2010 avec une préface de Louis Hamelin, qui venait tout juste de publier son roman *La constellation du lynx*, où le romancier reprend à son compte les événements d'octobre et, surtout, ce qui les aurait précédés. La pièce a également été le sujet d'une lecture publique par les Zapartistes en 2010.

effets déshumanisants de la Loi sur les mesures de guerre. La pièce, construite à partir des documents de la cour, proposait aux lecteurs un réquisitoire contre le caractère absurde de la justice canadienne stigmatisée par des felquistes qui n'étaient pas directement liés aux enlèvements ni au meurtre de Laporte. On s'en doute bien, les « séditieux » ont été acquittés et le système de justice a été rudement mis à l'épreuve. L'exercice rappelle celui de Peter Weiss et de sa pièce *L'instruction* créée en 1965, un an après le procès de Francfort mettant en accusation les responsables du camp d'extermination d'Auschwitz. Sauf que *Le procès des Cinq*, s'il renvoie au théâtre politique d'Erwin Piscator et au théâtre documentaire de Weiss constitué de documents véridiques, n'en demeure pas moins un exercice de style dramatique misant sur l'hyperbole puissant à l'hyperbole. Dans ce cas, le dialogue « réel » (du moins celui consigné et reconnu comme l'étant) n'a pas donné lieu à une situation réaliste, mais plutôt à une confrontation surréelle en raison de l'authenticité des propos et de l'absurdité d'un procès, lui, bien réel.

En 1997, les *Cahiers de théâtre Jeu* publiaient un dossier sur l'état du réalisme théâtral au Québec, à la suite de ce qui apparaissait être un recul inéluctable de cette esthétique, dans les formes « nobles », troquant le réalisme contre des formes plus poétiques, recul illustré tant par la littérisation d'une forme jadis orale que par

l'émergence d'un théâtre de l'objet et de l'image, un théâtre de juxtaposition des formes et des genres (de Robert Lepage à Denis Marleau, en passant par Carbone 14, La La La Human Steps et Omnibus). Le dossier proposait des considérations générales sur le réalisme en tant que genre ayant contribué à une certaine révolution esthétique compte tenu de l'objectif avoué, chez les artistes, de capter et de représenter la réalité, mais pas forcément au moyen de l'illusion réaliste. Le numéro 85 des *Cabiers de théâtre Jeu* offrait également des exemples intéressants de pratiques courantes qui montraient de quelle manière elles transgressaient les limites du réalisme scénique convenu. Par exemple, on évoquait le « non-jeu » (*non-acting*, puisqu'il y a « jeu » dans l'interprétation neutre) que prônait Robert Gravel, préconisant une sorte d'aplanissement d'apparence de l'interprétation d'inspiration américaine. Le non-jeu pose la question des limites de l'interprétation de l'acte performatif, car demander à un acteur de « ne pas » jouer, c'est en quelque sorte lui demander d'interpréter cet état. Diverses pistes ont été explorées, dont la radicalisation du quatrième mur et l'utilisation du réel enivrement pour modifier le jeu des acteurs les effets bien réels de l'enivrement. Un exemple particulièrement intéressant est aussi à noter. François Archambault, après avoir rencontré Dave Richer, un comédien atteint de paralysie cérébrale, a créé pour lui une pièce sur

mesure, *15 secondes*. La pièce inspirée de la vie et des questionnements de Richer était également conçue comme une tribune pour que l'acteur puisse jouer un personnage tout aussi handicapé.

L'intérêt du spectacle reposait, en grande partie, dans le regard intéressé (et parfois trouble) des spectateurs sur la prestation d'un acteur qui interprétait un personnage atteint de paralysie cérébrale, condition qu'il transcendait tout en l'assumant pleinement. Quelle était la part de vérité, quelle était la part d'imposture? Le comédien insistait en entrevue sur le fait qu'il ne jouait pas réellement¹². Mais on peut se demander dans quelle mesure une telle performance relevait de l'exhibition circassienne d'antan, s'abreuvant à l'éternelle fascination du public pour l'étrangeté, l'altérité. Ici, le public applaudissait sa performance et son état de santé, reconnaissait l'habileté exemplaire d'un acteur de jouer à la fois de son handicap et en dépit de celui-ci¹³. Et

12. L'auteur semblait plutôt troublé par l'affirmation de l'acteur, insistant qu'il avait écrit la pièce, voire façonné la pièce pour Richer qui n'était pas le même en représentation que dans la vie (Archambault, 1997 : 74).

13. En 2007, le Théâtre du Trillium produisait à Ottawa la pièce avec un acteur, Benjamin Gaudreault, qui jouissait de sa pleine capacité physique. L'acteur «jouait» l'infirmité motrice cérébrale sans qu'elle soit caricaturée, mais des questions intéressantes d'ordre éthique et moral auraient pu se poser. À ma connaissance, elles ne l'ont pas été publiquement. On a plutôt insisté sur l'interprétation «juste» de l'acteur.

pourtant, le jeu de Richer allait au-delà de l'exhibition, le corps en scène sortait en quelque sorte du cadre de la « représentation » pour exprimer la difficulté et la douleur du personnage et de l'acteur. Archambault expliquera plus tard l'épiphanie qu'il a connue en côtoyant Richer :

Pendant une heure quarante-cinq, nous parlons, avec cette pièce, de la douleur d'être handicapé. Or, une fois le spectacle terminé, Dave ne peut pas abandonner totalement son personnage. De la même façon que, lorsqu'il joue, il ne peut cesser complètement d'être Dave Richer. L'état d'urgence, le besoin de s'exprimer et le désir de séduire, la vulnérabilité et la fragilité, toutes ces choses qui sont inscrites dans le personnage de Mathieu, Dave les transporte réellement en lui au moment de jouer.

Pierre Lebeau et Guy Nadon peuvent retirer leur nez de Cyrano ; Dave, lui, retourne dans le monde avec la même démarche que son personnage (1997 : 74).

Au-delà du cas singulier de Richer, une certaine confusion règne et est parfois entretenue au Québec relativement à ce qui relève du personnage et de son interprète. Pensons notamment à l'influence d'un *star system* local qui cautionne un certain nombre de choix de distribution. Les acteurs sont souvent également des « personnalités » qu'on retrouve régulièrement à la barre d'émissions de radio, comme participants à des émissions de télé. Là où d'autres

sociétés, le Canada anglais, les États-Unis et l'Angleterre, par exemple, privilégient des participants anonymes issus du grand public, au Québec, on « plogue » des acteurs et des metteurs en scène, qui en profitent pour faire la promotion de leurs dernières créations (ou plutôt « produits »). Ils chantent, animent, accompagnent gauchement des cuisiniers télévisuels, écrivent des chroniques dans les journaux, s'adonnent à la critique littéraire, en un mot, ils jouent leur propre rôle de personnalité publique. Dans ce contexte, le personnage théâtral (ou télévisuel, ou cinématographique) n'est qu'un masque, une parure temporaire en attendant le prochain rôle. Le phénomène n'étonne guère dans une société qui admire la singularité des individus et célèbre l'exception, tout en insistant sur les valeurs communautaires sans compter que ses membres se reconnaissent dans un « nous » relativement homogène, ce qui n'est pas sans poser de problèmes de représentativité sociétale dans les médias et sur scène. L'individu jouant son propre rôle de personnalité publique prend dès lors des risques liés à la représentation de son persona dans des circonstances variées. Il enfile ainsi des personnages fictifs auxquels le public réagira à la fois sur le plan de la véracité de la proposition théâtrale et sur le plan de la gestion du « risque » (moral, physique) assumé par le performeur incarnant un personnage (le sien, finalement) en situation de fiction. On pourrait croire que cela

ne s'applique qu'aux « personnalités », mais les inconnus sont vite récupérés et instrumentalisés par la machine médiatique québécoise convergente (bien qu'il y aurait deux « factions » qui s'accusent des mêmes maux). Ce modèle (d'auto)promotion en continu rend difficile une véritable appréciation de l'intégrité morale, de l'éthos, de la véracité de la performance fictive lorsqu'on voit constamment les comédiens en état d'autoreprésentation. Cette impression de réel vacillant redouble une scène déjà recroquevillée sur elle-même par son recours fréquent à l'autoreprésentation.

NOUVEAUX RÉALISMES QUÉBÉCOIS : QUESTIONNEMENTS ET EXPÉRIMENTATIONS

Le récit du théâtre réaliste québécois nous éloigne alors de la quête d'un langage authentique (et authentifiant) pour mieux mener à une quête d'authentification de l'individu qui passe d'abord par une intégrité corporelle et morale avant d'être sociale et politique. Les propos de l'autobiographe en performance semblent importer moins que ses actions ; son « geste » autobiographique – aventure archéologique et de construction de sens – ne repose pas sur le persona du « je » théâtral (une impossibilité lorsqu'on considère la dilution inévitable du « je » authentique dans une série d'interprétations rhapsodiques). Le geste autobiographique ouvre la possi -

bilité d'une inscription du corps réel, porteur de sens et de fables multiples vérifiables, à même le tissu du récit devenu «réaliste» par ses origines et par son ampleur.

L'action aristotélicienne repose sur le «mouvement vers» l'autre (animé par le désir de l'objet); par conséquent, le véritable «je» ne peut être que la représentation d'un tel mouvement. L'action n'est pas portée par un corps, elle se situe dans le mouvement entre les corps, dans son parachèvement dramatique (ou la quête de complétude du «je»). Dans le théâtre postdramatique de Hans-Thies Lehmann, inversement, l'action n'est plus entre les corps, mais elle est plutôt déplacée sur ces corps. Le corps scénique se jouant requiert l'engagement actif dans le processus autobiographique devenu acte et action, tant par la reconstitution du passé que par la projection dans le futur d'un présent toujours historique. Le corps représentationnel suit le cours tracé de la mimésis tout en rappelant, par la vertu même de son éthos autobiographique et du poids de son archive vivante, qu'il prend d'abord l'action sur soi. Il est sujet et lieu de la représentation. Le «je» authentique est un sujet vacillant facilement trompé par le délire, la sublimation, le transfert et le contresens. Le sujet autobiographique devient, pour sa part, le personnage «réaliste» idéal, dans la mesure où il est engagé de bonne foi dans ce processus. Mais le mensonge et ses variantes, la vantardise, l'exagération, ne sont-ils

pas intrinsèquement liés aux stratégies d'autoreprésentation? Les autobiographes fabulent, fabriquent, se justifient, souvent sans se rendre compte de l'ampleur de l'invention de soi dont ils font preuve. Les biographèmes sont vérifiables, mais leur explication nécessite interprétation. En pareille situation, le vraisemblable l'emporte le plus souvent sur la vérité. Le corps, lui, ne ment pas. Du moins, le corps qu'on ne farde pas, qu'on expose, qu'on met à l'épreuve, dont la vérité est examinée. Ou peut-être ment-il lorsqu'il est en mode de réplcation plutôt que d'action subie?

En 2001, le fils spirituel de Jean-Pierre Ronfard et Robert Gravel, Stéphane Crête, s'est posé la question de la véracité et de la fiabilité du corps en représentation en mettant en scène quatre conférences-démonstrations, *Les laboratoires Crête*, où il se donnait le rôle d'un faux savant qui mettait à exécution une série d'expérimentations prétendument contrôlées sur la modification de l'état de conscience chez l'acteur en représentation. L'une des questions posées par ce spectacle était de savoir si le public saurait distinguer la perception de la vérité d'une performance altérée par la douleur, l'hypnose, la douleur ou la stimulation sexuelle. Badin, il répétait qu'il n'y a «qu'une seule lettre qui sépare simulation de stimulation» (Crête, 2001), mais cette lettre repose néanmoins sur la part d'art dans l'artifice du comédien. Le public saurait-il

voir la différence entre les acteurs en état de grâce et ceux dont l'état est véritablement altéré? Crête a invité les comédiens à participer à une série d'exercices de modification de la conscience en suivant assez rigoureusement la méthode expérimentale de recherche préconisée par Claude Bernard. Il vérifiait ainsi systématiquement certaines hypothèses à partir d'expériences susceptibles de l'aider à saisir les effets de la modification apportée¹⁴. Une infirmière faisait les suivis, veillant à la santé et à la sécurité des participants (en injectant, elle-même, des drogues aux acteurs, par exemple). Sa présence donnait l'impression de rendre authentique le sérieux du contrôle scientifique tout en accentuant le caractère excessif de l'exercice poussé à son paroxysme. Dans le premier laboratoire, Crête, endossant à la lettre le rôle du chercheur scientifique, demandait aux comédiens de jouer des scènes en situation de douleur supervisée (et administrée). Dans le deuxième laboratoire, il demandait aux acteurs de jouer sous hypnose pour vérifier son effet sur l'interprétation et sur la réception du public. Dans le troisième laboratoire, il leur proposait de jouer sous l'effet de l'alcool et de drogues (ecstasy, stupéfiants neuroleptiques et dilaudide). Dans le quatrième

14. Catherine Cyr (2004) discute les ramifications et la portée de la méthode expérimentale appliquée au théâtre dans son article sur Ronfard.

volet, il demandait aux acteurs et aux actrices d'utiliser divers appareils de stimulation sexuelle (vibrateurs, godemichés, etc.) pendant qu'ils répétaient et jouaient leurs scènes. Il faut noter que, pendant la représentation, ce ne sont pas tous les comédiens qui étaient placés en situation «réelle» tant pour la douleur, l'hypnose, l'enivrement ou la stimulation sexuelle. Le public devait deviner qui était soumis à l'expérience et qui la simulait. Les spectateurs n'arrivaient pas toujours à distinguer la performance réelle de la fictive. Un certain nombre de spectateurs refusaient de croire à la véracité de l'état du performeur «témoin». Même lorsqu'il y a eu substitution, comme l'explique Brigitte Poupart, dans le cas de l'injection du Valium qui avait été remplacé par une solution saline,

[l]a mémoire du corps est fascinante, car, lors de la représentation, je me suis concentrée et me suis replongée dans l'état altéré que je venais de vivre sous Valium et la gestuelle s'est mise en place, la difficulté du langage, la lenteur, le vertige, tous ces effets sont revenus par la force de la mémoire et de l'imaginaire (Villier, 2008 : 134).

Ces laboratoires ont attiré des comédiens venus d'horizons variés, de Sylvie Moreau à Marie Brassard, en passant par Paul-Patrick Charbonneau et Jacques L'Heureux, mais une seule comédienne, Brigitte Poupart, a participé aux quatre *Laboratoires*. Dans une entrevue en

trompe-l'œil avec Gunther de Villier, l'alter ego de Crête, à propos du « docteur » Crête, Poupart révèle qu'elle n'a pas feint l'introduction du godemiché en représentation et qu'elle avait véritablement pris du Valium en période d'essai et de répétition. Elle admet avoir atteint ses limites lors du laboratoire sur la douleur :

[...] je n'avais pas de plaisir à vivre l'expérience et, contrairement aux autres expériences qui ont réellement modifié mon état de conscience en cours de représentation, celle-là était pénible et j'y ai vécu la souffrance comme une agression (2008 : 136).

Les limites du public auraient été plutôt atteintes à l'occasion du laboratoire sur la stimulation sexuelle puisqu'il refusait d'accepter son statut de voyeur et ce que cela impliquait de rapport de vulnérabilité de part et d'autre. Poupart suggère que les moments les plus « convaincants », théâtralement, ont été ceux où les acteurs inventaient plutôt que de subir.

Il est intéressant de constater que le faux inspire davantage que le vrai. Et là, on touche au rôle fondamental du théâtre. Quand le spectateur décide d'assister à une représentation théâtrale, il sait pertinemment que tout est faux (2008 : 130).

En revanche, il y a brouillage lorsque le spectateur vient « assister à un laboratoire où les acteurs

se font torturer pour vrai, cela transforme le rôle du spectateur en voyeur» (2008: 131).

Des performances limites comme celles-ci demeurent confidentielles et destinées aux *happy few* qui sont amenés à soupeser les questions éthiques liées au théâtre, au métier d'acteur, à sa responsabilité et aux attentes fondamentales des spectateurs qui n'en continuent pas moins d'être conditionnés par les conventions théâtrales. Pourtant, les expériences «compromettantes» pour les artistes abondent depuis une vingtaine d'années sur la scène institutionnelle et la performance autobiographique, autofictionnelle, est assurément présente au théâtre comme en danse-théâtre. L'acte égotiste est validé grâce à l'acceptation par le grand public d'une démarche d'autoportrait qu'assument les artistes engagés dans l'acte autobiographique et où (se) joue dans une certaine mesure une situation «d'ambiguïté narcissique¹⁵» qui interroge la capacité du public de distinguer la réalité de sa représentation.

AUTOPOTRAIT D'UN ARTISTE MOURANT

L'autoportrait a été le moteur d'innombrables pièces autoréflexives au Québec qui ont joué avec le désir de sincérité et d'authenticité du public, lui offrant un avant-goût du vrai en proposant des performances de soi explicites et

15. Pour reprendre le terme de Colonna, voir Hubier (2003: 124).

magistrales. Celles-ci comprennent, par exemple, *Or* (1997) de Pol Pelletier, une démonstration de sa formation et de sa philosophie du théâtre, *Tête à tête* (1994) de Ronfard et Gravel, mettant en scène la relation humaine et la méthode de travail du tandem (y compris les méandres de son processus créateur), ou encore *L'inoublié* (2002) de Marcel Pomerlo, une élégie sur le registre de la confession¹⁶.

Malgré une abondance de pièces québécoises en mode d'autoreprésentation, les exemples les plus fascinants nous viennent peut-être des zones limitrophes entre le théâtre et la performance et entre le théâtre et la danse. Je pense particulièrement à l'œuvre du chorégraphe Dave St-Pierre, enfant à la fois terrible et chéri de la danse contemporaine. Ses chorégraphies, célébrées au Québec comme en Europe, mettent en scène des corps nus, à fleur de peau, écorchés, des corps d'acteurs, de danseurs rondlets, des corps reconnaissables tout en étant sexualisés et appelés à commettre des transgressions, du moins sur le plan des conventions scéniquement acceptables. Ses deux œuvres les plus connues, *La pornographie des âmes* et *Un peu de*

16. J'explore ailleurs le caractère autoreprésentationnel de ces trois pièces et leur discours de l'inscription même du sujet performant sur la scène d'énonciation de la paratopie de l'artiste esseulé en quête de communauté. Voir Leroux (2004b, 2004c, 2007). Dans un revers pessimiste, j'ouvre la réflexion à l'ensemble de la production dramaturgique actuelle (Leroux, 2011-2012).

tendresse, bordel de merde, sont des pièces hybrides ressortissant à une dramaturgie postdramatique qui transgresse les frontières de la salle et de la scène, de la danse et du théâtre, du corps charnel et du corps performant – de l'audace et de l'insolence.

Héritier artistique (voire émule) de Jan Fabre, Pina Bausch et Rodrigo Garcia, St-Pierre rendait récemment hommage à ses maîtres, dans son *Cycle de la boucherie* (2011), tout en intégrant des textes de Garcia et en citant des moments de *Je suis sang* de Fabre. En faisant descendre une robe rouge tout droit sortie d'une œuvre de Bausch dans *What's Next* (2011), il créait du coup un objet métonymique issu du *ready-made* de la chorégraphe allemande tout en lui donnant un nouveau contexte et en s'en servant comme d'un pont entre la pratique de la danse-théâtre québécoise et celle d'Europe.

La couverture médiatique ne manque pas de souligner que St-Pierre a la fibrose kystique, une maladie qui lui donnerait, normalement, une espérance de vie de 37 ans. Le danseur et chorégraphe, né en 1974, se fait un point d'honneur de danser régulièrement dans ses spectacles. Danser lui a servi de bouée de sauvetage. En dansant, il a refusé de se laisser sombrer, tout comme il a refusé de solliciter la pitié et l'empathie. Il a même fait du sujet de sa mort inévitable, alors que ses poumons ne fonctionnaient qu'à 25 %, une pièce, *Over My Dead Body*

(2009)¹⁷. St-Pierre entre en scène avec sa bonne d'oxygène. Il dira simplement : « Je n'aurai jamais une longue vie. » Le public s'interroge à savoir s'il s'agit d'une métaphore, d'une hyperbole et bien d'un simple constat. Est-il si malade que l'oxygène est véritablement nécessaire ou s'agit-il d'un accessoire de mauvais goût ? Le thème du spectacle est la mort et, plus précisément, la façon dont le chorégraphe et danseur la trompe tous les jours, voire tous les soirs sur scène. Le thème n'est pas de l'ordre de la fiction, malgré les artifices ludiques propres à ce spectacle. Le corps de St-Pierre et son inéluctable mort sont présents, plus que vrais, devant les spectateurs. Ultimement, le spectacle présente la vie triomphant de la mort à travers la difficulté de respirer et de ne pas se noyer, à chaque respiration, chaque mouvement, le tout se reproduisant tous les soirs, sur la scène où il s'est entouré d'amis.

Le théâtre de la confession impudique implique normalement un seul acteur-auteur, mais dans ce cas, l'auteur-danseur se livre au monodrame peuplé de ses collaborateurs et égéries Éric Robidoux, Julie Perron et Alexis Lefebvre qui joueront ses doubles allégoriques. De toute manière, que vaut Narcisse sans Écho ?

17. La pièce présentée à Tangente prêterait également son titre au documentaire de Poupart (2012) montrant l'artiste et l'homme en attente d'une double greffe de poumon.

Plutôt que de s'en tenir à la larmoyante tragédie de sa mort inévitable, St-Pierre décide de se livrer au spectacle caustique du dialogue d'un moribond avec des vivants vaguement ridicules. Il demande à Robidoux de jouer la « pétasse blonde » qu'on avait vue précédemment dans *Un peu de tendresse, bordel de merde !*

L'acteur-danseur, nu et portant la perruque blonde, demande constamment de sa voix aiguë : « Es-tu mort encore, Dave Saint-Père ? », élevant St-Pierre au rang d'un dieu du ridicule. Le pathos est souligné de manière à rendre le public mal à l'aise ; il n'en demeure pas moins que le burlesque et le ridicule confrontés au corps, à demi enseveli de St-Pierre, enterré par son égérie nue, créent un humour sardonique auquel il est difficile de résister. Aux portes du paradis, St-Pierre rencontrera Céline Dion, (sainte) patronne de la Fondation canadienne de la fibrose kystique : elle est, en effet, « marraine » de l'association depuis 1982 et multiplie les souscriptions, y allant même de ses propres dons annuellement. Au reste, Céline a été le sujet de satires à quelques reprises sur les scènes québécoises (notamment dans *Félicité* d'Olivier Choinière) et assez régulièrement dans les variétés, mais l'inconfort créé par un pastiche de la principale (et très généreuse) donatrice de cette fondation ajoute à l'ambiguïté morale dans laquelle il plonge les spectateurs en rires. Céline est surtout affairée au spectacle de son propre émoi devant St-Pierre,

statut de diva et d'icône oblige. Son empathie affichée, calquée sur la *pietà* iconique, en vient à dominer la scène, conférant à la vedette un rôle de pleureuse majestueuse, laissant bien peu de possibilité à d'autres – notamment St-Pierre – de prendre leur place. La douleur n'est pas celle du danseur menacé de mort, mais bel et bien celle, affichée, de Céline. D'instinct, St-Pierre rejoint l'argument d'Erin Hurley, dans son ouvrage *National Performance: Representing Quebec from Expo 67 to Céline Dion*, voulant que Céline Dion assume en très grande partie le « labeur émotionnel » de la représentation de soi des Québécois¹⁸ (Hurley, 2011). St-Pierre, respirant difficilement, est enterré, mais il ressuscite. Il n'a plus que son corps et il l'expose aux regards indiscrets, ouvrant son anus, l'offrant en pâture comme porte d'accès à son âme. Comme pour empêcher le lyrisme de survenir, un danseur enfilerait une tête de lapin et lancerait des carottes au corps exposé, visant la cible exposée, l'anüs bien en vue de St-Pierre.

18. Hurley, dans son ouvrage *National Performance: Representing Quebec from Expo 67 to Céline Dion*, fait une lecture féministe et contemporaine de la représentation de la nation à partir de trois tropes. Ces tropes sont liés au « labeur émotionnel » des artistes et du public, c'est-à-dire au vécu émotionnel et affectif collectif qui émerge d'une expérience commune de la représentation nationale. Céline Dion rend spectaculaire ce labeur émotionnel en le partageant et en ne sachant pas toujours le nuancer, ce qui lui confère ses qualités premières.

Malgré l'exhibitionnisme visiblement outrancier de l'œuvre, l'impudeur fondamentale d'*Over My Dead Body* se trouve dans la révélation sans fard d'un corps qui refuse de mourir, en dépit de l'épée de Damoclès que représente la maladie qui l'afflige.

Le danseur nu à la perruque blonde, qui s'affuble ensuite d'une tête surdimensionnée de lapin, la caricature de Céline Dion – rien de tout cela n'est réaliste, bien sûr, mais au-delà des jeux de rôles, des ironies et des fanfaronnades, St-Pierre oblige néanmoins le spectateur à prendre en considération le degré de « vérité » qu'il est prêt à accepter. Catherine Lalonde, critique de danse au *Devoir*, estime, de son côté, que la pièce de St-Pierre est profondément narcissique et que le public ne ressent que très peu d'émotions au contact de ce personnage de moribond. La chorégraphie, loin de créer de l'empathie chez le spectateur, aurait plutôt servi d'instrument cathartique au créateur. On pourrait, bien sûr, argumenter qu'au contraire, le déploiement de stratégies d'atténuation du drame et d'accentuation du ridicule contribue à l'inconfort du spectateur qu'on oblige à adopter un rôle de voyeur « nécromane ». L'inconfort est vrai, il est ressenti, il n'est pas transféré sur le corps du performeur, il en émane. Afin de créer un tel effet dans le public, il faut constamment brouiller les frontières entre la fiction et le vrai, compromettre le sentiment de sécurité non seulement des

danseurs, mais aussi des spectateurs, comme le chorégraphe l'a également fait dans *Un peu de tendresse, bordel de merde*, où les acteurs-danseurs nus s'assoient sur les spectateurs, exposent leurs parties génitales et leurs fesses au public aussi amusé qu'abasourdi¹⁹.

Dans son article sur la mise en scène du corps souffrant, Tamar Tembeck situe l'œuvre de St-Pierre aux côtés de celle de l'artiste de performance américain Bob Flanagan, non seulement en raison de la fibrose kystique qu'ils ont en commun, mais également en raison de la spectacularisation qui conduit, de part et d'autre, à l'« ascension » de leurs corps souffrants. Dans *Visiting Hours*, créée en 1992, reprise en 1994 et en 1995 (l'artiste est mort en 1996), Flanagan invitait les spectateurs dans un simulacre de chambre d'hôpital pour enfants où ils l'observaient périodiquement tiré par les chevilles et suspendu au plafond, comme pour leur présenter « une

19. Alors que ces provocations étaient prises avec une distance amusée ou un engagement ludique au Québec et dans plusieurs pays d'Europe, les publics allemand et anglais (en particulier les critiques) n'ont pas du tout apprécié cette proximité transgressive. Le titre longuet de la critique du *Guardian* de Londres résume assez bien le sentiment des Anglais : « Spat at by a naked dancer: In its crass attempt to shock, this Sadler's Wells show provided the most unpleasant moment I've ever experienced in the theatre » (Jennings, 2011). La traduction se lirait comme suit : « Un danseur nu me crache dessus. Cherchant par les moyens les plus bas à provoquer, ce spectacle présenté au Sadler's Wells constitue le pire moment que j'aie jamais vécu au théâtre. »

ascension inversée et prématurée du corps de l'artiste » (Tembeck, 2010 : 42). Nu, suspendu de longues minutes par les pieds, respirant avec grande difficulté, l'artiste montrait un visage qui rougissait de manière inquiétante aux yeux des spectateurs incapables de l'aider. Tembeck voit dans ces deux œuvres, non pas de « l'art victimaire » (pour reprendre le terme d'Arlene Croce sur lequel Philip Szporer (2011) élabore), mais la manifestation de stratégies spectaculaires ironiques (nées d'une situation dramatique) qui passeraient par la personnification de l'expérience du martyr en puisant à l'iconographie religieuse (l'ascension du corps de Flanagan, la « fibrose *christique* » évoquée dans *Over My Dead Body*). Elle y voit également une représentation sardonique de l'autopathologie sollicitant à la fois notre empathie et une délectation morose du corps malade qu'on peine généralement à admettre.

En quoi ces expériences ne relèvent pas de l'exhibition, du *sideshow* carnavalesque ? Dans son ouvrage sur les êtres d'exception (les *freaks*) et l'imaginaire culturel, Rachel Adams rappelle

qu'une bonne part du frisson qu'on ressent devant l'exhibition des êtres d'exception relève du sentiment d'identification instantané du public qui reconnaît aisément à quel point le normal et l'anormal glissent facilement de l'un à l'autre (2001 : 9. Je traduis).

En résumé, le corps autre, altéré, a pour effet de nous plonger dans une sorte de salle des glaces. Nous nous voyons répliqués, allongés, comprimés par de nombreux miroirs déformants. Il en va de même pour le regard que nous portons sur St-Pierre et Flanagan : ils nous précèdent de peu sur le chemin de notre propre mort inévitable. En revanche, les artistes des numéros d'exhibition (des *sideshow*s traditionnels) n'ont pas de contrôle sur le regard qu'on porte sur eux et sur leur discours, alors que les seconds choisissent de se livrer à de tels exercices limitrophes. St-Pierre, grâce à ses chorégraphies pour le Cirque du Soleil (*Zumanity* et *Love*) et son carnet de commandes bien rempli, jouit d'une indépendance enviable. Il se sert de la situation pour défier la pitié de notre regard et pour reprendre à la maladie ce qu'elle lui enlève. Son corps n'est pas exhibition, mais plutôt site d'accueil et de réflexion où nous sommes invités à reconnaître et à anticiper notre propre perte. L'habitué de l'univers de St-Pierre sait que son propre espace peut être compromis à tout moment pendant la représentation ; il rit, mais il rit jaune et demeure sur ses gardes. C'est le regard de St-Pierre sur son propre corps, ainsi que l'ironie qu'il déploie devant son inévitable fin qui désarment. Le chorégraphe, dont le credo avoué est justement de « désarmer le spectateur », admet qu'avec *Over My Dead Body*, il s'est engagé dans son spectacle le plus subversif à ce jour :

C'est à la limite de la performance, car il s'agit de ma vraie vie. J'y apparais avec ma bouteille d'oxygène et je suis très maigre. [...] Je trouve que la déchéance est d'une poésie effrayante, c'est tellement humain ! (St-Pierre, 2010 : 116).

Il est vrai, terriblement vrai, et pourtant il joue et fait appel à ses égéries, afin qu'elles jouent le ridicule sublime devant la grâce d'une déchéance empreinte d'une certaine dignité. Il y a une part d'abnégation, une part de don de soi, une part de confrontation à l'inévitable et à l'ineffable. St-Pierre propose une poétique de la résistance par une posture d'offrande, de mort en direct et en continu, une mort à laquelle il résiste par la danse et par un refus du pathétique qu'il affirme avec force. Il reprendra ces thèmes plus tard, dans *What's Next?*²⁰, se posant la question de ce qui l'attend après tant d'expériences radicales et assumées.

La mise en spectacle, l'offrande d'un corps moribond, est-elle plus ou moins « véritable » que sa sublimation par une œuvre de fiction usant efficacement du pathos et provoquant une réelle

20. La pièce *What's Next?* a été produite en 2011, après la double greffe des poumons de St-Pierre. Elle a été conçue en collaboration avec la comédienne et metteuse en scène Brigitte Poupart, une proche amie qui se décrit comme l'âme sœur scénique de St-Pierre. En février 2012, elle lançait son long-métrage documentaire intitulé *Over My Dead Body* qui comprend des extraits de la pièce éponyme, mais qui suit surtout le quotidien de St-Pierre au cours des mois d'attente précédant sa greffe des poumons.

empathie des spectateurs? Après avoir évacué les adjuvants allégoriques, St-Pierre se livre à un solo à la fois inattendu et inévitable, du moins sur le plan dramaturgique. Il y explore la question de l'offrande du corps en toute simplicité : par la danse, la sienne. Une danse avec la mort, « la seule véritable partie dansée du spectacle » selon Szporer (2011. Je traduis). St-Pierre met à l'épreuve son corps amoindri, avec lui, il affronte la gravité et le destin. Il se rend aux limites jubilatoires du dépassement physique, bien que brièvement, retrouvant son maître Bausch et ses propres épreuves d'endurance. St-Pierre ne nous apparaît jamais aussi vivant que lorsqu'il danse et qu'il met son corps au défi dans l'élégance et l'abandon. Il s'approche du pathos et non pas du pathétique (comme cela avait été le cas avec le jeu du lapin qui lançait ses carottes avec une intentionnalité aussi inquiétante que ridicule). Le pathos est efficace lorsqu'il danse en tandem avec, et malgré, « sa condition ». La présentation en solo d'un danseur aux prises avec la mort aurait été intenable ; ce que propose plutôt St-Pierre, c'est un duo avec son double, avec Thanatos qui ne le guette pas, mais qui l'accompagne. Tous les soirs, St-Pierre l'emporte sur son partenaire de danse en « totémisant » son corps, en répétant son ascension éventuelle. L'ascension implique, en langage chrétien, que le corps demeure intègre, qu'il n'est pas enterré, qu'il ne pourrira jamais. Tel est le réalisme mythique

proposé par le chorégraphe dans cette pièce de danse-théâtre.

De telles œuvres nous emmènent bien loin des modèles usuels du réalisme théâtral québécois ; elles nous obligent à constater que le nouveau réalisme au Québec ne porte plus uniquement sur la langue : il relève de la mise en corps, de sa mise en danger, de son exposition. Sa précarisation ramène néanmoins au cœur du spectacle le discours québécois bien ancré du trouble existentiel. Le regard s'est détourné du corps politique (biopolitique, pour emprunter à Michel Foucault) pour se porter sur les corps en scène, jusqu'à présent « apolitiques » d'individus devenus subversifs par le déploiement d'énergie et de sens multiples attachés à leur travail. Le discours émergeant d'une authenticité corporelle (tant par le geste que par la vérité intrinsèque qu'on n'arrivera jamais à farder) en vient-il à déjouer le discours traditionnel de la production culturelle québécoise et son inscription convenue dans une logique de parachèvement langagier et social ? Après tout, les pratiques culturelles sont tout autant physiques et charnelles que linguistiques. Elles se vivent dans le corps, au quotidien, dans sa façon d'être et d'interagir, et ne reposent peut-être plus uniquement dans la distinction qu'on lui prête ici depuis fort longtemps. L'acte créateur québécois construit autant qu'il remet en cause l'identité – par ses postures et ses tricheries. La fonction du vrai dans les arts de la

scène actuels oblige à une reconsidération du réalisme longtemps situé dans les retranchements traditionnels du « parler-vrai ». D'où son lieu géographique métonymique immortalisé par Michel Tremblay : la rue Fabre et son parler si typique. L'expression du vrai, de la réalité sur la scène québécoise se trouve tout autant aujourd'hui dans le corps d'un Dave St-Pierre (ou d'un de ses adjuvants). Son corps performant devient acte de résistance et de survie. L'inscription du vrai, son emplacement et son discours se sont éloignés du mélodrame réaliste qui reposait, dans *Aurore*, sur la transgression du corps social par la spectacularisation des sévices envers les innocents pour mieux loger dans l'éthos du corps moribond, mais ludique, refusant le pathos du spectacle de sa propre mort. La mort est alors réduite au statut de menace, de circonstance inévitable.

L'inscription du vrai passe par le corps vivant, résistant, engagé.

BIBLIOGRAPHIE

- ADAMS, Rachel (2001), *Sideshow U.S.A. : Freaks and the American Cultural Imagination*, Chicago, University of Chicago Press.
- ARCHAMBAULT François (1997), «Le jeu de la vérité», *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 85, p. 73-75.
- BOUTHILIER, Guy, et Édouard CLOUTIER (dir.) (2010), *Trudeau's Darkest Hour: War Measures in Time of Peace, October 1970*, Montréal, Baraka.
- CHARTRAND, Michel, *et al.* (2010), *Le procès des Cinq*, Montréal, Lux.
- COLONNA, Vincent (2004), *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram.
- CROCE, Arlene (1994), «Discussing the undiscussable», *New Yorker*, 26 décembre, p. 54-60.
- CYR, Catherine (2004), «Ronfard et la méthode expérimentale: une symbiose de la théorie et de la pratique à travers l'appropriation interdisciplinaire», *L'Annuaire théâtral*, n° 35, p. 24-42.
- DOUBROVSKY, Serge (1988), *Autobiographiques de Corneille à Sartre*, Paris, Presses universitaires de France.
- GERMAIN, Jean-Claude (1968), «J'ai eu le coup de foudre», dans Michel TREMBLAY, *Les belles-sœurs*, Montréal/Toronto, Holt/Rinehart & Winston, p. 3-5.
- GODIN, Jean-Cléo (1997), «Les avatars du réalisme québécois», *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 85, p. 65-72.

- GODIN, Jean-Cléo, et Laurent MAILHOT ([1980] 1988), *Théâtre québécois II*, Montréal, Éditions HMH Hurtubise. (Coll. «Bibliothèque BQ».)
- HEDDON, Deirdre (2008), *Autobiography and Performance*, Londres, Palgrave Macmillan. (Coll. «Theatre and Performance Practices».)
- HUBIER, Sébastien (2003), *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'auto-fiction*, Paris, Armand Colin.
- HURLEY, Erin (2008), «Les corps multiples du Cirque du Soleil», traduction d'Isabelle Léger, *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. 11, n° 2, p. 135-157.
- HURLEY, Erin (2011), *National Performance: Representing Quebec from Expo 67 to Céline Dion*, Toronto, University of Toronto Press.
- JENNINGS, Luke (2011), «Spat at by a naked dancer: In its crass attempt to shock, this Sadler's Wells show provided the most unpleasant moment I've ever experienced in the theatre», *The Guardian Theatre Blog*, The Guardian Online, 3 juin, [En ligne], [<http://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2011/jun/03/st-pierre-peu-tendresse-nudity-dance>], (4 juin 2011).
- LALONDE, Catherine (2009), «Danse – Dave St-Pierre : chercher le trop», *Le Devoir*, 20 janvier, [En ligne], [<http://www.ledevoir.com/culture/danse/228432/danse-dave-st-pierre-chercher-le-trop>], (20 janvier 2011).

- LEHMANN, Hans-Thies (2002), *Le théâtre postdramatique*, traduit de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche.
- LEROUX, Louis Patrick (2004a), «Théâtre autobiographique : quelques notions», *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 111 (juin), p. 75-85.
- LEROUX, Louis Patrick (2004b), «Jean-Pierre Ronfard en autoreprésentation», *L'Annuaire théâtral*, n° 35 (juin), p. 55-72.
- LEROUX, Louis Patrick (2004c), «Me! Me! Me! Autofiction and confessional drama in Montreal», *Canadian Theatre Review*, n° 118 (hiver), p. 71-73.
- LEROUX, Louis Patrick (2006), «Tremblay's impromptus as process-driven A/B», dans Sherrill GRACE et Jerry WASSERMAN (dir.), *Theatre and Autobiography: Writing and Performing Lives in Theory and Practice*, Vancouver, Talonbooks, p. 107-123.
- LEROUX, Louis Patrick (2007), «*L'alchimie de la transformation totale*. Le récit de conversion de Pol Pelletier», dans Irène ROY (dir.), avec la collaboration de Caroline GARAND et Christine BORELLO, *Figures du monologue théâtral ou Seul en scène*, Québec, Éditions Nota bene, p. 55-76.
- LEROUX, Louis Patrick (2009), «Le Québec en autoreprésentation : le passage d'une dramaturgie de l'identitaire à celle de l'individu». Thèse de doctorat, Paris, Université de Paris 3 – Sorbonne Nouvelle.
- LEROUX, Louis Patrick (2011-2012), «La condition de l'auteur dramatique au Québec : des textes en trop?», *L'Annuaire théâtral*, n°s 50-51, p. 37-49.

- LEROUX, Louis Patrick (2012), «Le combat de David Fennario contre l'inauthenticité», *Journal of Canadian Studies/Revue d'études canadiennes*, vol. 46, n° 3 (automne), p. 81-104.
- LEROUX, Manon (2002), *Les silences d'octobre. Le discours des acteurs de la crise de 1970*, Montréal, VLB éditeur.
- LÉTOURNEAU, Jocelyn (2006), *Que veulent vraiment les Québécois?*, Montréal, Boréal.
- PAGÉ, Raymond (1988), «Mise en scène de l'Histoire : un siècle de fleurons glorieux (1837-1937)», *L'Annuaire théâtral*, n° 4 (printemps), p. 11-46.
- PETITJEAN, Léon, et Henri ROLLIN (1982), *Aurore, l'enfant martyr*, histoire et présentation de la pièce par Alonzo Le Blanc, Montréal, VLB éditeur.
- ROBERT, Lucie (1995), «The language of theatre», dans Joseph I. DONOHOE et Jonathan M. WEISS (dir.), *Essays on Modern Quebec Theatre*, East Lansing, Michigan State University Press, p. 109-129.
- ST-PIERRE, Dave (2010), «Désarmer le spectateur», *Revue de théâtre Jeu*, n° 135, p. 110-117.
- SZPORA, Philip (2011), «How do you critique a dying man's art?», *The Dance Current*, 18 février. [En ligne], [<http://www.thedancecurrent.com/review/how-do-you-critique-dying-man-s-art>], (20 décembre 2011).
- TEMBECK, Tamar (2010), «Performer le réel : mise en scène et réception du corps souffrant», *Revue de théâtre Jeu*, n° 135, p. 42-48.

LE JEU DES POSITIONS

TREMBLAY, Larry (2009), «Résister à la littéralité», *Liberté*, n° 283, p. 7-20.

VILLIER, Gunther de (2008), *Les laboratoires Crête, en collaboration avec Stéphane Crête*, Montréal, Les 400 coups.

PERFORMANCES ET FILMS

CRÊTE, Stéphane (2001-2003), *Les laboratoires Crête, résultats d'une recherche*, création du Théâtre Momentum, durant le Festival international de film sur l'art, 2003. Version abrégée. Les quatre premiers laboratoires ont été tenus et présentés comme conférences-spectacles dans divers lieux, notamment à l'Université de Montréal en 2001.

POUPART, Brigitte (2012), *Over My Dead Body*, Les films du 3 mars, DVD, 80 min.

ST-PIERRE, Dave (2009), *Over My Dead Body*, Performeurs: Dave St-Pierre, Éric Robidoux, Julie Perron et Alexis Lefebvre, présenté à l'Agora de la danse, à Montréal, du 20 au 25 janvier 2009.

Erin Hurley

Université McGill

Traduit de l'anglais par Christine Balta

QUE DISENT LES OBJETS?
VERS UN DISCOURS DE L'OBJET
SUR LES SCÈNES MONTRÉALAISES
CONTEMPORAINES

La robe blanche d'une enfant. Le dessin d'une tache de naissance sur un bâton. Trois automates grandeur humaine. Des mannequins animés. Des ustensiles de cuisine qui dansent. Une figure de cire. Deux pupitres.

Il s'agit d'un échantillon de « personnages » vedettes des récentes saisons théâtrales montréalaises qui se sont produits dans diverses salles de spectacles, allant du théâtre pour enfants à une maison expérimentale, en passant par un festival de marionnettes et le Musée des beaux-arts. Ces images proviennent, dans l'ordre, des productions suivantes : *La robe blanche* de Pol Pelletier (2012), *Joseph-la-tache* de Catherine Vidal (2010), *Le salon automate* de Nathalie Claude (2008), l'exposition sur Jean Paul Gaultier au Musée des

beaux-arts de Montréal, montée par Denis Marleau et Stéphanie Jasmin, *Ubu sur la table* d'Olivier Ducas et Francis Monty (remontée en anglais, en 2012), *Abraham Lincoln va au théâtre* de Larry Tremblay (2010) et *Le projet pupitre* du Youtheatre (2012). Comment concilier l'incursion scénique des objets, ces « choses » sans parole, sans voix, sans subjectivité propre, avec les dramaturgies de la subjectivité qui connaissent un nouvel essor sur les scènes québécoises? Que nous disent ces objets désincarnés sur l'engagement artistique et le discours du théâtre contemporain montréalais?

Comme en témoignent les participants qui ont collaboré à notre séminaire, le théâtre québécois contemporain semble se détourner du « politique » et du « collectif » au profit de l'intime et de l'individuel, un changement de cap que Louis Patrick Leroux définit ailleurs dans son article « From langue to body » comme le passage de la langue au corps (2012). D'après Marie-Christine Lesage (parmi beaucoup d'autres), depuis les années 1980, le théâtre québécois « déplace progressivement les enjeux de la représentation, de la prise de parole engagée » (2001 : 335) pour se tourner plutôt vers une exploration du personnel, de l'autoréflexif et du rôle de l'auteur. Des expériences dramaturgiques réalisées en méta-théâtralité par des dramaturges tels que Michel Marc Bouchard, Lise Vaillancourt, René-Daniel Dubois et Normand Chaurette révèlent la

nature construite des représentations théâtrales tout en dévoilant les rouages nécessaires au maintien de l'illusion théâtrale. En d'autres termes, ils parlent d'eux-mêmes et méditent sur leur propre production¹. Des performances auto-réflexives, comme celles de Marie Brassard ou de Nathalie Claude, présentent l'identité en tant que mise en abyme ; ce faisant, elles révèlent le « je » qui parle, le « sujet » comme un effet de récit et de répétition (Roy, 2007). Leroux parle de cette période de la dramaturgie québécoise en ces termes :

Cette nouvelle préoccupation pour l'individu, dans ce cas l'écrivain/interprète en tant qu'artiste individuel, se révèle dans une série de variations qui vont de l'auto-portrait théâtral à la confession mise en scène (2012 : 115).

Et pourtant ce déplacement repose également, au cours de cette même période, sur une tendance en apparence opposée, à savoir un virage vers le contraire présumé du « soi » : l'objet.

Il suffit de penser à ce que Ludovic Fouquet nomme « le théâtre de l'objet » de Robert Lepage (Théâtre Repère et Ex Machina), au théâtre de l'image de Gilles Maheu au sein de Carbone 14 ou aux expériences du Théâtre expérimental de Montréal pour prendre conscience de la centralité de l'objet maniable dans les productions

1. Voir Huffman (2007) et Nutting (2010).

de ces trois troupes. Comme l'a montré Irène Roy dans sa monographie fondamentale sur le Théâtre Repère, l'objet concret, souvent banal, sert de point de départ à la création (en tant que ressource), comme l'un des éléments clés du langage scénique et comme support poétique de ses œuvres. Elle nous rappelle « le grand axiome » des cycles RSVP sur lequel se fonde la création lepagienne : « *On crée à partir de ressources sensibles et non d'idées* » (1993 : 7). Le théâtre de l'image élaboré par Maheu aux Enfants du paradis, puis avec Carbone 14, utilise aussi l'objet concret pour le revitaliser. Comme je l'ai fait valoir dans mon ouvrage *National Performance*, la structure onirique des créations de Carbone 14 – dans laquelle des cadres de lit deviennent des chambres de torture, des balles se transforment en projectiles, et où le corps devient sculpture – évoque des conditions d'expérience ou de mémoire et provoque une réaction affective (2011b : 114-141). Finalement, rappelons pour l'instant l'un des exemples les plus célèbres de théâtre de l'objet au Québec : la pièce de Jean-Pierre Ronfard datant de 1986, *Les objets parlent*, produite au Nouveau théâtre expérimental. Dans cette pièce, le spectateur est invité à écouter des textes préenregistrés sur un *walkman* récupéré dans les chariots du supermarché, avant, pendant ou après une série de scènes, par exemple dans la scène 9 de « La cuisine en folie » où un ouvre-boîte, une balayeuse et une poêle accom-

plissent leurs tâches domestiques sans intervention humaine perceptible. Marie-Andrée Brault, parlant de l'approche de Ronfard au théâtre, dit qu'il a fait

un théâtre expérimental au sens premier du terme, c'est-à-dire un théâtre qui se construit sur l'expérience concrète, qui cherche à vérifier la validité de pratiques au moyen d'hypothèses et qui teste ces hypothèses. C'est cette façon quasi scientifique dans l'esprit [...] qui a notamment donné les *Cinq Études* publiées chez Leméac (2004 : 129)

et parmi lesquelles figure le texte de la pièce *Les objets parlent*. Il est à noter que les trois artistes dont il est question dans le présent essai ont des liens avec le Nouveau théâtre expérimental (NTE). Parmi les héritiers du NTE, Brault mentionne Momentum – dont Claude est codirectrice artistique, et qui a coproduit sa pièce, *Le salon automate*². Vidal, dont *Joseph-la-tache* est une autre de nos études de cas, a produit son installation-théâtre au NTE. Et, bien sûr, Pelletier qui a été l'une des fondatrices du NTE avant de fonder en 1979 le Théâtre expérimental des femmes avec Louise Laprade et Nicole Lecavalier.

2. Il est à noter que l'autre coproducteur du *Salon automate* était l'Usine C, fondée par Gilles Maheu et Danièle de Fontenay. Dans un article plus récent de *Jeu*, Catherine Cyr repère «une parenté thématique, voire formelle» entre *Les objets parlent* et *Bricolages pour femme et ours polaire* (2008) de Marie-Ève Dubé du Système Kangourou.

Son solo, *La robe blanche*, complète le triptyque des pièces qui sont au centre de la présente étude.

Dans une série d'articles qui remonte aux années 1990, Lesage affirme que ces théâtres de création, accordant une place importante aux objets, « rendent compte [...] d'une modification profonde dans les processus d'appréhension et de représentation du réel » de la société contemporaine (1994 : 82). Lesage souligne le travail de recherche effectué par Recto Verso dans les années 1990 sur la notion suivante :

[...] l'« équivalent perceptif » [qui peut] amener [le spectateur] à une compréhension plus claire de son rapport actuel au réel qui est filtré par les médias, envahi par le bruit de même que par des images qui défilent de plus en plus rapidement sur l'écran de sa conscience et qui créent, effectivement, un effet de saturation [...] de sa pensée et de ses sens (2001 : 359).

Fait significatif, son analyse révèle que, de façon importante, le spectateur est cet « individu » ou ce « soi » au centre de ce que nous appelons souvent « le théâtre de l'image ». Tout en tenant compte des arguments de Marie-Christine Lesage, Irène Roy, Louise Vigeant et d'autres³ par rapport à la

3. Bien que j'aie souligné ici les contributions de Lesage à une compréhension rigoureuse et nuancée de la complexité formelle, esthétique et perceptuelle de la performance contemporaine québécoise, j'aurais aussi bien pu commencer par *La face cachée du théâtre de l'image*, l'étude que Chantal

réorientation de l'expérience théâtrale centrée sur le spectateur sensible, j'examine ici le sujet – un concept clé qui sous-tend notre travail collectif sur le discours du théâtre québécois contemporain. Ainsi le sujet est-il impliqué dans les discussions de questions d'auteur, d'éthos et d'esthétique qui ont organisé notre séminaire. Mais le sujet est aussi en jeu dans nos considérations de l'adresse – à qui (quel public, quelle intimité) s'adresse le théâtre québécois? Quelle est sa disposition envers le public, envers le privé? Quelles sont ses coordonnées internes et externes? Poursuivant les questions soulevées lors du séminaire, j'examinerai ainsi le discours de l'objet sur le sujet du sujet. Que peuvent signaler les relations sujet-objet sur les genres de subjectivités (théâtrales) propres à ces formes mixtes qui modifient les relations entre la scène et le public? Et quelles sont leurs relations au monde en dehors du théâtre? Bref, de quoi parlent ces objets?

J'examine ce glissement vers l'objet au sein de trois pièces qui auraient pu être considérées comme représentant ce déplacement vers le « personnel » dans le théâtre québécois. Il s'agit de *Joseph-la-tache* de Vidal (2010), *La robe*

Hébert et Irène Perelli-Contos ont consacré à la production imagiste et « interartistique » de Lepage. En effet, Hébert et Perelli-Contos se montrent tout aussi attentives aux changements perceptuels et sensoriels que ses œuvres exercent sur les spectateurs.

blanche de Pelletier (2012) et *Le salon automate* de Claude (2008). Toutes sont des solos ; elles sont métathéâtrales ; elles prennent le sujet – sa construction ou son émergence – comme sujet. De plus, chaque pièce se détourne d'une sphère publique pour habiter des territoires plus intimes. La pièce *Joseph-la-tache* n'excède pas les frontières de la psyché du petit Joseph ; *La robe blanche* conjure un imaginaire qui n'est pas encore présent, la promesse d'un Québec autonome et d'une subjectivité québécoise ; *Le salon automate* met en scène une femme complètement retirée de la société et de tout discours social, discours qu'elle essaie pourtant de reproduire dans ses salons hebdomadaires avec des automates humanoïdes de sa propre création. Dans la première partie de cet essai, je dégagerai une taxinomie de l'objet dans sa relation avec le sujet théâtral ou dramatique à l'œuvre dans la performance contemporaine montréalaise. La taxinomie en question part de l'objet-personnage pour aboutir à des objets animés autopropulsés ou à des automates ; autrement dit, on passe des interprètes humains et des personnages qui se comportent comme des objets à des objets performants qui se comportent comme des êtres humains, ce qui nous permet de tester la nature et la variété du défi que l'objet sur scène pose au discours axé sur le sujet. Ces expérimentations appartiennent à la catégorie omnibus du théâtre postdramatique, et pour

clarifier certaines tendances et dispositions (se rapprochant et s'éloignant de la sphère publique) de cette taxinomie, j'aurai recours aux théories du postdramatique. Pour faire suite à cette déclinaison, je procéderai à l'analyse des trois solos qui sont autant de productions exemplaires de ce retour à l'objet et qui, par leur nature même de solos, sont axés sur l'individu. Aussi, de *Joseph-la-tache* au *Salon automate*, en passant par *La robe blanche*, serons-nous en mesure de dégager les enjeux de la performance chez ces créatrices qui choisissent d'agir selon leur propre pulsion tout en déjouant l'objectivation contraignante. Je ferai la proposition suivante : c'est grâce aux objets que naît le sujet de la performance contemporaine québécoise – à la fois son « thème » (ce dont elle parle) et son « soi » (ce qu'elle est).

Les objets performants sur lesquels je me pencherai ici compliquent ce retour à la subjectivité dans le théâtre contemporain québécois, car ils placent l'objet au centre de la scène. Qui plus est, dans les exemples que j'ai retenus, l'objet agit comme quelque chose qui est plus qu'un élément de décor ou un accessoire. Comme l'explique Andrew Sofer dans son ouvrage détaillé *The Stage Life of Props*, les accessoires fonctionnent de manière variable – comme raccourci visuel pour les personnages, le lieu et le temps (un bâton de berger), comme aide aux acteurs et comme motivateur de l'action scénique (la lettre

dans « la pièce bien faite »), comme signifiants polysémiques (les timbres-primés de Germaine Lauzon) –, mais ils ne fonctionnent pas en tant qu'interprètes à part entière, bien que Sofer insiste sur le fait que les accessoires « performent » (2003 : 16) – faisant donc plus que symboliser quelque chose, dans leur mouvement et leur manipulation, ils « passent à l'acte », affirme-t-il, car « un objet qui est *vraiment* indépendant de la manipulation visible d'un acteur n'est pas un accessoire » (2003 : 24). C'est ainsi que les crayons qui produisent une symphonie de musique électroacoustique tandis que Yann Godbout et Guillaume Lévesque griffonnent une dictée dans *Le projet pupitre* du Youtheatre (Maison théâtre, 2012) sont bien des accessoires (et, effectivement, des instruments de musique), alors que les mannequins animés qui, de juin à octobre 2011, s'adressaient aux visiteurs de l'exposition sur Jean Paul Gaultier au Musée des beaux-arts de Montréal n'en sont pas.

TAXINOMIE : AUTONOMIE ET HÉTÉRONOMIE

Je commencerai par dresser une taxinomie d'objets performants sur la scène contemporaine montréalaise en prenant des exemples assez évidents, de manière à définir les deux pôles de notre spectre. La gamme qui a le plus retenu mon attention est celle qui va des êtres humains animés jouant le rôle d'objets, aux objets inani-

més qui jouent des rôles principaux dans la narration dramatique ou qui participent du processus créatif. À une extrémité du spectre, je placerai deux spectacles de la saison 2010-2011 à l'Espace GO, un lieu de production et de présentation de spectacles qui se consacre au théâtre contemporain et à la mise en scène innovatrice. L'Espace GO, fondé en 1980, est l'avatar du Théâtre expérimental des femmes (TEF), et en a hérité le mandat fondateur – je reviendrai plus tard sur le TEF⁴. Cette saison particulière comprenait la pièce de Larry Tremblay, *Abraham Lincoln va au théâtre*, produite en septembre 2010 par le Théâtre PàP, dont la compagnie est résidente à l'Espace GO, et le *Jackie* d'UBU compagnie de création, créé au mois d'octobre.

On retrouve dans la liste des *dramatis personae* de Tremblay «la figure de cire d'Abraham Lincoln» qui joue un rôle déterminant dans cette pièce à trois personnages. Incarné par Benoît Gouin dans un maquillage conçu par Florence Cornet, «la figure de cire d'Abraham Lincoln» est le metteur en scène de cette pièce dans la pièce. Par son jeu, Gouin renforce le statut d'objet que

4. La production de *Tempest* de William Shakespeare par Alice Ronfard en 1988 à l'Espace GO est un exemple relativement précoce d'intermédialité dans un théâtre institutionnel montréalais. Dans «Le théâtre et les autres arts», Lesage rappelle que «le théâtre multimédia a connu une éclosion particulièrement florissante à partir de 1981-1982» (2001 : 338).

lui confère son personnage. On le voit par exemple tenir de longues poses ponctuées de «défaillances» techniques. Pour sa part, Tremblay propose l'analogie entre la forme objet de la figure de cire et l'esthétique théâtrale idéale d'«immobilité» de son personnage principal, cristallisée dans cette requête qu'il fait à ses acteurs : «Tenez-vous immobiles ! Je ne veux même pas vous voir cligner des yeux. Il n'y a rien de plus beau que l'immobilité. Quand ça, ça s'arrête» (Tremblay, 2008 : 16). Dans une pièce qui possède tous les signes distinctifs de l'affirmation subjective du théâtre contemporain québécois – notamment l'autoréflexivité de la pièce à propos du théâtre et son personnage de dramaturge-metteur en scène jouant le rôle d'un protagoniste tourmenté –, il est significatif que Tremblay substitue au personnage principal dont le caractère humain est dépourvu de toute ambiguïté une «figure de cire» animée, interprétée par un acteur humain qui joue comme s'il était une chose.

Jackie d'Elfriede Jelinek est un monologue autobiographique de cinquante minutes plein de cruauté, de jeux de mots et d'associations d'idées que livre la figure de Jacqueline Kennedy Onassis. Le monologue a été monté dans une production d'UBU sous la forme d'un solo avec vidéographe. Stéphanie Jasmin, codirectrice de la mise en scène avec Denis Marleau, souligne, dans ses notes de programme, le legs du «look Jackie» de Kennedy Onassis et décrit de façon saisissante

Jackie comme «une image qui parle» (2010 : 6). Effectivement, le personnage de Jelinek se conçoit en tant qu'objet animé ; Jackie assimile à plusieurs reprises son être même à «l'habillement» – «moi, qui SUIS ! vêtements», s'exclame-t-elle (Jelinek, 2006 : 89). De la même façon dans le jeu, la performance techniquement parfaite, méticuleusement réglée de Sylvie Léonard, ressort comme froidement professionnelle, malgré l'intensité affective de quelques-uns de ses propos, par exemple lorsqu'elle discute de ses nombreuses fausses-couches ou évoque les éclaboussures du cerveau de son époux sur sa jupe rose en ce jour fatidique à Dallas.

Dans ces deux exemples, les personnages centraux sont vidés de leur vitalité et transformés en objets/icônes, ce qui les assimile à ce que la critique Julie Sermon appelle des «figures⁵». Elle entend par «figure» ces êtres fictifs qui sont à la fois plus et moins que des «personnages» :

[O]n parle en effet de figure chaque fois qu'il s'agit de qualifier des êtres de fiction qui échappent à l'emprise du mot «personnage», parce qu'ils en remettent en cause les présupposés ou les déjouent (2006 : 10).

5. Il est important de souligner que Jean-Pierre Ryngaert reprend ce terme à Sermon en rapport avec le travail de Jelinek et Tremblay.

Appelons ce point terminal de la taxinomie le « personnage-objet⁶ » ; j'entends par là des personnages théâtraux qui ressemblent davantage à des choses qu'ils ne ressemblent à des sujets (humains) dans leur caractérisation et dans le style de performance mécanisée de leurs acteurs humains. Ces créatures scéniques sont manipulées comme ces « acteurs jouant comme des marionnettes » d'Alfred Jarry, dans son *Ubu roi*. Dans la définition qu'ils donnent du terme *figures*, Ryngaert et Sermon rejoignent de nombreux chercheurs qui ont noté que très souvent, dans le théâtre contemporain d'avant-garde, « le personnage » n'est plus garant de la convention théâtrale de la représentation en miroir, convention par laquelle le théâtre imitait, reflétait ou en quelque sorte référençait des aspects du monde extérieur⁷. Ce déplacement a notamment permis de braquer le projecteur (au propre comme au figuré) autant sur les choses que sur le monde intérieur. Hans-Thies Lehmann, dans son ouvrage *Le théâtre postdramatique*, exprime ce déplacement du point de vue temporel, en tant que mouvement vers le statique (celui de joueurs

6. J'ai traité plus longuement du personnage-objet et de ses coordonnées externes dans ces deux performances, dans « "Impossible identity". Des personnages-objets dans deux productions du théâtre contemporain, *Jackie* et *Abraham Lincoln va au théâtre* (Montréal, 2010) » (Hurley, 2011a).

7. Voir à ce sujet Apostolidès (2008), Barnett (2005) et Fuchs (1996).

animés et inanimés) dans le théâtre contemporain, le comprenant comme un moyen de défaire la temporalité nécessaire au théâtre, son aspect « déroulement dans le temps ». Prenons l'exemple des *Fantasmagories technologiques* (2002-2006) de Marleau et Jasmin. Chacune des trois « fantasmagories » est une pièce : *Les aveugles* de Maurice Maeterlinck, *Dors mon petit enfant* de Jon Fosse et *Comédie* de Samuel Beckett. Il y avait fantasmagories technologiques, car les pièces étaient jouées par et à travers des moulages de tête en plâtre (ou sur les corps de petites marionnettes, dans le cas de *Dors mon petit enfant*), lesquels font office d'écrans pour les performances préenregistrées des acteurs. Les six personnages féminins et les six personnages masculins de la pièce *Les aveugles*, tout comme le personnage masculin et les deux personnages féminins qui peuplent respectivement *Comédie* et *Dors mon petit enfant*, se transforment tous en objets grâce à la projection. En fait, on peut dire que dans ce théâtre postdramatique, la performance est dou-blement statique : les moules en plâtre sont immobiles, malgré le jeu d'expression (très restreint, il est vrai) projeté sur leur surface, et les performances des acteurs ne changent pas mais demeurent fixes et éminemment, parfaitement répétables grâce à leur enregistrement. C'est cette parfaite répétabilité qui éloigne les fantasmagories technologiques du dramatique tout en

déjouant la théâtralité qui rend impossible la répétition⁸.

Dans son ouvrage *Social Works : Performing Art, Supporting Publics*, qui porte sur le virage « social » ou « relationnel » visible dans l'art expérimental contemporain, Shannon Jackson appréhende différemment ce passage du dramatique au postdramatique, qui entraîne celui de personnage à objet. Tout comme Lesage, Jackson y voit un changement interartistique, où le théâtre se rapproche de la peinture et de la sculpture. De plus, elle sent

une dissymétrie d'ordre expérimental à travers les arts ; un mouvement vers la peinture et la sculpture sous-tend le théâtre postdramatique, mais un mouvement vers le théâtre sous-tend également le « post-studio art » (2011 : 2⁹).

Le point de divergence entre Lesage et Jackson se situe au croisement de l'autonomie et de l'hétéronomie. Suivant Bernard Dort dans son ouvrage *La représentation émancipée*, Lesage comprend la production interartistique comme l'« une des conséquences de l'autonomisation de la mise en scène, devenue écriture scénique à par - tir du moment où certains metteurs en scène en -

8. Voir Phelan (1992).

9. Plus près de nous, André-G. Bourassa a mis en évidence une dissymétrie expérimentale comparable entre le théâtre et la danse au Québec, comme en témoignent les productions de Carbone 14 mentionnées plus haut, ainsi que celles de Pigeons International (1985).

dossent l'écriture de tout le spectacle » (2008 : 12)¹⁰. Elle poursuit :

Deux effets majeurs en découlent : le premier est l'abandon de la vision organique et unitaire de l'art théâtral – en raison du rôle signifiant des divers éléments de la représentation –, le second est une ouverture grandissante aux autres arts selon des modalités distinctes de celles de l'union ou de la fusion (2008 : 12).

Les langages scéniques qui composent l'art mixte du théâtre – la scénographie, le jeu, le texte, les objets, etc. – s'émancipent des codes traditionnels de la représentation théâtrale (unicité, imitation). En d'autres termes, ils acquièrent leur autonomie. Lesage considère donc cette modalité interdisciplinaire du théâtre contemporain comme « une forme d'hospitalité et d'ouverture à l'altérité artistique [...] [où l'on] travaille de et dans la différence » (2008 : 13). Dès lors, le défi que pose l'interartistique au lecteur est de l'envisager « comme une dynamique de la complexité » (2008 : 21) ; nous devons prendre en compte chaque élément dans sa singularité et dans sa relation aux autres. Selon elle, l'attraction du théâtre pour les arts visuels est précisément liée à leur statut d'art mixte : « [...] le théâtre devient la voie ou plutôt la scène privilégiée par les artistes contemporains de tous horizons pour

10. Sur le rôle changeant de l'auteur dramatique, voir aussi Jubinville (2009).

faire éclater les frontières entre les arts» (2008 : 18).

Jackson offre une autre raison qui explique cette même attraction. Elle met l'accent sur ce désir, manifeste dans les arts visuels contemporains, de « dématérialiser » l'objet d'art, désir satisfait en rendant l'objet d'art sous la forme d'une performance éphémère et évanescente. Cette notion de performance vue comme immatérielle (ou très brièvement matérialisée) rejoint à nouveau la célèbre définition que donne Peggy Phelan de l'ontologie de la performance : « [...] l'être de la performance a son devenir dans sa disparition » (1992 : 146). Cependant, on retrouve, parallèlement à la dématérialisation de l'objet d'art, « le statut mixte » souligné par Lesage. Jackson redéfinit ce statut mixte en le qualifiant d'« inter-dépendances esthétiques » au sein d'« ensembles, de technologies et de publics » (2011 : 15). Ainsi, lorsque Lesage met en exergue l'aspect différentiel de la scène contemporaine, Jackson souligne son aspect relationnel. Les trois solos étudiés ici jouent de cette dynamique entre autonomie et hétéronomie – termes qui, dans la performance contemporaine, élucident et bousculent « l'intérieur propre à l'art, et son extérieur externe » (Jackson, 2011 : 28). Une analyse de ces termes à partir des trois solos nous permettra de tester les dispositions relatives (se rapprochant et s'éloignant de la sphère publique) au sein des trois pièces créées par des femmes.

À titre d'exemple de pulsion interartistique de la scène québécoise contemporaine et du pôle opposé illustré dans notre taxinomie des objets performants, examinons plus en détail *Joseph-la-tache*, « courte forme » de Vidal (NTE, 2010). Cette pièce opère sur un mode sculptural d'assemblages de boîtes faites à la main par l'artiste et sculpteur américain Joseph Cornell (1903-1972) où des composants et des matériaux se combinent dans une sorte de diorama associatif miniature. Les notes du programme donnent à ces assemblages de boîtes le nom très juste de « mini tableaux animés » (« Naissances »). Montés comme dans un salon, sur un demi-mur d'une salle de répétition à Espace Libre, ces assemblages présentent des devants en verre qui sont autant de fenêtres donnant sur les univers variés dans lesquels voyage le protagoniste de cette œuvre d'une durée de douze minutes – une chambre à coucher, un bureau, un bateau sur la mer, un atelier de sculpteur et plus. Représenté par le dessin d'un jeune garçon monté sur un bâton (ce qui en fait une marionnette en papier), Joseph se lance à la poursuite de sa tache de naissance. Une voix hors champ enregistrée raconte sa quête. Le texte, écrit et interprété par Vidal, est un commentaire du périple de Joseph dans des environnements pittoresques parfois fantastiques dont l'auteure a également assuré la conception et une partie de la construction. Ici, le théâtre se rapproche des arts visuels.

Le mouvement complémentaire des arts visuels vers le théâtre trouve son illustration dans un autre projet d'UBU. Il s'agit du design de Marleau et Jasmin pour l'exposition sur Gaultier, mentionné dans l'introduction. Il est important de noter que dans cet exemple, les théories de Jackson et Lehmann sur le changement opéré vers un travail postdramatique sont tout à fait évidentes. Les concepteurs ont installé dans le Musée des beaux-arts de Montréal 30 « mannequins animés dont les visages bougent, parlent, et prennent vie grâce à la vidéo » (Jasmin, 2012 : 38). En accord, donc, avec le rôle historique du dramatique, comme le concevait Lehmann, la dramatisation des objets statiques (les modèles en plastique) les transforme en « personnages » et les retire immédiatement des arts visuels pour les plonger dans une performance qui se déroule devant le public. Il est à remarquer que ce sont cette technologie et ce processus qui donnent ici vie aux objets, alors qu'ils « tuaient » ou du moins « chosifiaient » les personnages dans les pièces des *Fantasmagories*¹¹.

Fondé en 1999, le Théâtre de la Pire Espèce s'est donné pour mandat d'explorer le « théâtre d'objets » où des balles de papier, ficelles, cintres, jouets en plastique, etc., sont manipulés par

11. Hélène Jacques (2005) décrit en détail le processus créatif à l'œuvre dans *Les aveugles*, la pièce maîtresse du trio des *Fantasmagories*.

des acteurs qui leur « donnent vie » au cours d'un récit dramatique. Ces objets en tous genres rejoignent les personnages-objets de Joseph et de sa marque de naissance (également une marionnette en papier). *Ubu sur la table*, créée par le Théâtre de la Pire Espèce en 1998 et jouée régulièrement dans leur répertoire et en tournée, est une version tronquée d'*Ubu roi* de Jarry, interprétée sur une table par des ustensiles de cuisine et un marteau (dans le rôle du Capitaine Bordure) dont l'effet comique est saisissant. Dans la plus récente création de ce théâtre, *Petit bonhomme en papier carbone* (2012), Francis Monty transforme la boîte de sacs à sandwiches Ziploc en vestiaire d'école, une boîte de soupe Habitant en grange, un soulier à talon haut en mère. Nous pouvons associer ces exemples à un théâtre d'objets proprement dit, puisque les objets performent dans leur forme brute, non transformée (contrairement à la marionnette, par exemple, qui est faite pour la performance), par l'intermédiaire d'une manipulation soit directe, soit indirecte, visible ou invisible. Cela s'inscrit dans la définition que donne Frank Proschan des « objets performants » en tant qu'« images matérielles d'humains, d'animaux ou d'esprits qui sont créés, exposés ou manipulés dans une performance narrative ou théâtrale » (1983 : 4). Ces objets performants délogent l'acteur humain du centre dramaturgique et affectif du spectacle et assument la position de sujets dramatiques et théâtraux.

Ce travail qui assure le passage des figures aux objets illustre ce que Hervé Guay appelle des formes polyphoniques et mixtes ; en effet, ces spectacles défient les séparations de genre en ayant souvent recours à une expérimentation de techniques mixtes et en partageant un intérêt commun pour les rapports modifiés entre l'art et la vie, la scène et le public, qui accentuent généralement la proximité physique et affective de ces entités. Incapable de leur donner le nom de « théâtre » en raison de leurs différences tant formelles qu'esthétiques avec le théâtre traditionnel, Guay parle plutôt d'« objets scéniques » (2010 : 15). En ce qui a trait au théâtre d'UBU, Marie-Christine Lesage, Ève Irène Therrien, Hélène Jacques et Liviu Dospinescu ont théorisé l'immersion du public dans le théâtre postdramatique de la compagnie, ainsi que les modes perceptuels qui se trouvent modifiés par celui-ci. Pour mieux mettre en relief les stratégies du théâtre postdramatique contemporain, Guay cite l'œuvre maîtresse de Peter Szondi, *Théorie du drame moderne, 1880-1950*, où est évoqué le rapport entre le drame et le spectateur. « Le rapport du spectateur au drame ne connaît que la totale séparation et la totale identité, mais non l'entrée du spectateur dans le drame ni son interpellation par le drame » (Szondi, cité dans Guay, 2010 : 17). Le trope du théâtre-miroir – selon lequel on se reconnaît (ou non) dans l'image du tout reflété – relève du dramatique tel que le

conçoit Szondi. Tous deux supposent en effet un sens binaire de l'identité : on est ou n'est pas (et l'on pourrait ici décliner son identité – mais nous nous contenterons ici de compléter la phrase par « un sujet »). J'aimerais proposer que le théâtre postdramatique et la scène interartistique contemporaine montréalaise, sous prétexte d'être centrés sur l'objet, opèrent en réalité selon une logique de subjectivité analogue qui va de en marche à arrêt, où « en marche » est le « sujet » et « arrêt » est « l'objet ». En oscillant ainsi entre « est » et « n'est pas », cette subjectivité analogue permet d'articuler les degrés – incomplet, partiel, désavoué, réprimé, non intentionnel, non sanctionné ou spontané – de ce statut¹². Là où les différences qualitatives excèdent les deux positions (sujet ou objet), c'est précisément le lieu où, selon moi, le théâtre de l'objet québécois peut s'avérer précieux pour nos réflexions collectives au sujet du théâtre québécois. Les approches de Lehmann, Lesage et Jackson sont utiles et pertinentes, mais peut-être serait-il plus révélateur,

12. Au sujet de cette notion du binaire et de l'analogie, je tiens ici à remercier Eve Kosofsky Sedgwick et Adam Frank pour leur article fondateur sur l'étude des affects intitulé « Shame in the cybernetic fold : Reading Silvan Tomkins ». Les auteurs y comparent une structure binaire ou numérique de compréhension (on est ou on n'est pas, quelque chose est en marche ou s'arrête) avec une structure analogue plus conviviale (composée de « modèles gradués ou de modèles représentationnels multidifférenciés »), structure rendue possible par le modèle des affects de Silvan Tomkins.

voire plus utile pour servir nos objectifs, de lire ce déplacement qui s'effectue sur les scènes montréalaises du personnage dramatique en temps réel vers un objet d'art statique en fonction du sujet et de ses sujets. Ces protagonistes-choses nous mettent au défi de conceptualiser une subjectivité incomplète – une subjectivité à la dérive entre humain et non humain – ou, pour emprunter la terminologie propre à la psychologie du développement, une subjectivité qui ne parvient pas à compléter la transition de l'objet au sujet et qui se trouve donc dans un état de subjectivation partielle¹³. Plus largement, cependant, ces protagonistes-choses exigent que nous considérions cette tension du théâtre québécois contemporain comme « une sphère de similitude partielle » (Zamir, 2010 : 407). Une sphère dont la subjectivité (l'être) est incomplète et dont le sujet (ce dont elle parle) est son émergence continue dans la subjectivité.

DES SUJETS INCOMPLETS

Afin de mieux examiner de quelle manière le théâtre d'objet contemporain nous met au défi de reconnaître et d'énoncer les positions de

13. Je tiens aussi à remercier Mark Hamilton de la London School of Film, Media and Performance de m'avoir indiqué cette direction fructueuse, qui lie les objets performants (particulièrement des automates) aux poupées avec lesquelles jouent les enfants, ainsi qu'aux expériences de subjectivité naissante.

quasi-subjectivité, ou de quasi-état d'objet entre les pôles sujet et objet, revenons au petit Joseph de Vidal dont l'histoire commence lorsque son «énorme» tache de naissance vermeille tombe un soir de son visage. Il est, nous dit-on, au début de la puberté :

[...] et voilà que la voix du petit Joseph commence à glisser vers les notes plus graves. Son père, qui se nomme aussi Joseph, remarque un jour les quelques poils au menton de son fils et s'écrie : «Tu deviens un homme!» (Vidal, 2010¹⁴).

On nous dit aussi qu'il est fier de sa tache : «Joseph, lui, ressent un doux sentiment envers sa particularité. Il en est fier et ne tente jamais de camoufler sa tache de naissance sous un chapeau ou un épais foulard» (2010). Malgré les connotations négatives rattachées à son surnom, Joseph l'accueille favorablement ; le surnom est repris dans le titre du spectacle de Vidal, *Joseph-la-tache*. Lorsque cette particularité physique – appréciée en ceci qu'elle le différencie des autres, pour ses qualités «subjectifiantes», si l'on veut – se sépare de la joue du garçon, ce dernier devient juste un autre Joseph, errant dans des mondes peuplés d'autres Joseph, c'est-à-dire d'autres «hommes» comme lui («Tu deviens un

14. Toutes les citations issues du texte de la pièce proviennent de la transcription du texte distribuée lors de la performance.

homme ! »), possédant le même prénom. Né dans la distinction – après tout, c'est une tache de *naissance* –, Joseph grandira paradoxalement dans l'indistinction. Il est significatif que le point de passage entre la distinction de l'enfant et l'indistinction de l'adulte soit le miroir de sa chambre dans lequel il avait coutume d'admirer sa tache de naissance. Ainsi pourrions-nous dire, suivant Jacques Lacan, que l'acte de se regarder dans le miroir générerait (ou renforcerait) une représentation mentale de lui-même en tant que « je » complet/entier séparé des autres. Il est important de noter, concernant le modèle lacanien de la psyché humaine, (et utile pour nous) que « le stade du miroir établit l'égo comme fondamentalement dépendant des objets externes » ; partant de cette base de l'imago, le « je » s'élabore au fil du temps dans des actes répétés d'identification, c'est-à-dire en étant saisi ou capté de façon répétée par un objet du monde extérieur que le sujet introjecte ensuite comme une partie de son image de soi (Zuern).

De l'autre côté du miroir, le petit Joseph se voit offrir une série d'objets extérieurs auxquels s'identifier, notamment la série d'autres Joseph, mais il n'en poursuit qu'un, sa tache, qui, dans ces univers, se trouve pleinement externalisée ou « autre » pour Joseph. En effet, ce trait ou attribut devient d'autres types de propriété. Sur le plan de la diégèse, c'est une série de choses – c'est une couverture pour l'enfant Jésus dans la

boîte de Joseph le charpentier, un « nouveau pays » sur la carte qu'examine Joseph Staline, « un nuage de mélancolie » au-dessus de la tête de Joseph Maurice Ravel, un poisson dans la mer de Joseph Conrad et une tache dans le dossier secret sur Joseph K. Sur le plan extradiégétique, en tant que tache-marionnette qui à la fois est manipulée de manière externe et s'intègre elle-même au décor, c'est aussi une propriété intrinsèque à la scène, particulièrement vibrante, qui motive l'action sur scène¹⁵. Ainsi, le fantasme qui habite Joseph de se réunifier avec sa tache est tout de suite un fantasme de particularité recouvrée (un retour à être « Joseph-la-tache ») et un fantasme de désindividuation (une unification avec un autre). À la fin, il se lie à sa tache (et ainsi se désindividualise), pour retrouver sa particularité (et émerger à nouveau en tant que « je »). Mais cette réunion qui subjective lui coûtera aussi sa liberté. Joseph Cornell donne à notre héros le choix suivant : « Ou bien tu te réveilles dans ta chambre et tu ne penses plus jamais à ta tache de naissance ou bien tu entres dans cette boîte et la retrouves pour toujours. » *Joseph-la-tache* traite donc des conditions d'émergence du sujet ; il est prisonnier de ces conditions, mais se crée à partir d'elles. *Joseph-la-tache* se penche sur des conditions contradictoires et inégales de

15. Notons l'influence de Lepage et Maheu sur ces usages de l'objet aussi concrets que poétiques.

dépendance et d'autonomie. Son sujet s'est formé ou réalisé grâce aux objets (la tache, le miroir) dans une identification dynamique qui, à l'instar de la scène contemporaine interartistique, « met ainsi l'accent sur la dynamique à la fois relationnelle et différentielle qui [la] caractérise » (Lesage, 2008 : 21).

En nommant « sujets » ces objets performants, aussi partielle ou tronquée que soit leur subjectivité, je ne veux pas insinuer qu'ils franchissent la frontière entre animé et inanimé. Quelle que soit l'illusion de vie qu'ils offrent, ce n'est qu'une illusion à laquelle contribue de manière substantielle, et dans un autre mouvement animé, l'imagination du spectateur. Il n'en demeure pas moins que c'est une illusion qui provoque. Dans un récent article de *Critical Inquiry*, le philosophe Tzachi Zamir examine les questions philosophiques que soulèvent les illusions du spectacle de marionnettes. Selon lui, la vie illusoire de la marionnette déstabilise la frontière entre le sujet et l'objet, et la relation entre le sujet et l'objet est instanciée par la marionnette, non comme une relation d'opposés (donc binaire) mais comme une relation mutuellement constitutive (donc multifactorielle). Dans cette optique, Zamir fait écho aux affirmations de Bill Brown sur les « choses » et les « objets » par rapport aux sujets – à savoir qu'« en réalité, la chose nomme moins un objet qu'une relation sujet-objet particulière » (Brown, 2001 : 4). Mais Zamir dépasse aussi la

conceptualisation brownienne de cette relation en avançant que sujet et objet ne sont pas distincts sur le plan ontologique ; ce n'est pas simplement que l'objet permet ou légitimise la définition et l'élaboration du sujet en tant que non-objet, comme nous l'avons vu dans l'exemple de *Joseph-la-tache*. Zamir pose plutôt l'état d'objet comme « une possibilité interne dans laquelle on peut se dissoudre » (2010 : 393¹⁶). Soulignant cet état d'objet interne, Zamir évoque ces « trous béants de l'expérience, où rien ne se produit, dans lesquels rien n'est absorbé, perçu, intégré, dans lesquels rien ne s'inscrit, ces moments où nous dérivons vers l'état d'objet » (2010 : 395). Selon Zamir en effet, l'objet ne permet pas seulement de délimiter précisément le sujet en tant que limite de l'humain ou de la chose que ne sont pas les sujets, par exemple ; selon lui, l'objet doit aussi être considéré comme inhérent au sujet.

De plus, avec Sofer, je rejoins Gayle McAuley qui met en garde contre le fait de « pla - cer dans la même catégorie sujet et objet » lors - qu'on analyse des objets sur scène. Elle pour - suit : « En classant systématiquement tous les corps [c'est-à-dire les corps humains autant que

16. Zamir trouve son inspiration dans la remarque du fondateur du Bread and Puppet Theatre, Peter Schumann : « L'objet existe seulement parce que nous sommes fausse - ment menés à être sujet » (cité dans Zamir, 2010 : 393).

les objets] comme des objets, on étouffe le scandale qui consiste à traiter une personne ou un animal comme un objet» (McAuley, cité dans Sofer, 2003 : 211). Or c'est précisément le scandale de l'objectivation qui est si violemment critiqué dans de nombreuses performances féministes, souvent par la mise en exergue des objets eux-mêmes. Comme c'était le cas dans *Joseph-latache* de Vidal, le plus récent travail de Pelletier, féministe et femme de théâtre farouche, intitulé *La robe blanche* (Théâtre du Marais de Val-Morin et l'église Sainte-Brigide de Kildare, Montréal, 2012) met en scène l'émergence du sujet, mais cette fois comme un produit de la honte de l'objectivation.

ÉMERGENCE DANS LA SUBJECTIVITÉ : HONTE ET OBJETS

Dans le solo de Pelletier, la robe blanche d'une petite fille joue le rôle de l'interprète, Nicole, vulnérable enfant de trois ans. Dans sa forme, *La robe blanche* est ce que Michael Peter-son (1997) a appelé un « monopolylogue » – où un seul interprète incarne à lui seul une série de personnages. Son histoire, celle des sévices sexuels que Pelletier a subis, enfant, perpétrés par un prêtre, et des conséquences personnelles qui en ont découlé, se lit comme une critique féministe accablante de l'institution théâtrale et de la psyché québécoise patriarcales et meur-

rières dans leurs investissements¹⁷. Si Pelletier demeure l'actrice principale (c'est elle qui raconte la pièce et qui joue son propre rôle, «Pol»), Nicole-robe – à laquelle Pelletier prête sa voix et qu'elle anime en manipulant le cintre auquel elle est suspendue – se voit néanmoins attribuer son personnage, sa voix et son action propres¹⁸. Objet doté d'un personnage, Nicole-robe est une marionnette qui remplit un rôle crucial bien qu'encore secondaire, lorsqu'elle rejoue les sévices que subit Pelletier, aggravés par la duplicité et le cynisme du prêtre ainsi que par la réaction incrédule et punitive de la mère. Dans son usage théâtral, l'objet ici est encore lui-même (bien que possiblement empesé – pour mieux tenir sa courte jupe en forme?), mais il cède le projecteur à l'actrice humaine qui manipule et interprète l'ensemble de ses personnages, notamment Nicole, sa mère, le prêtre et Pelletier, à différents moments de sa vie.

Pelletier a régulièrement recours aux objets en tant qu'accessoires, comme cela se voit à

17. Les lecteurs familiers de son retour en 2004 sur la scène montréalaise (à l'Espace GO d'ailleurs) après quelques années d'absence, avec *Nicole, c'est moi: spectacle d'adieu*, reconnaîtront dans les deux pièces des cibles de sa critique.

18. Cela s'inscrit aussi dans la continuité de *Nicole, c'est moi*, dans laquelle elle a présenté pour la première fois son soi enfant, «Nicole». La description de Leroux (2007) de «Nicole» dans la représentation de 2004, «fragile, presque frêle avec une voix de gorge nerveuse et un regard fuyant», est tout aussi appropriée pour «Nicole» dans son apparition de 2012.

vrai dire dans la plupart des pièces de théâtre féministes au Québec. En effet, dans *Joie* (1990-1993), Pelletier propose un solo où, jetant un regard rétrospectif sur sa carrière dans le théâtre québécois, elle plaisante sur les objets qui peuplaient de façon quasi rituelle les scènes du théâtre expérimental féministe à ses débuts : « C'est remarquable, au début du théâtre des femmes, le nombre de spectacles où on retrouve / des boules, / des sacs / et des cordes avec des nœuds » (Pelletier, 1995 : 21). Elle mentionne cet « énorme tas de coussins en forme d'étrons ou d'intestins, très longs et bruns et entortillés » de *l'Essai en trois mouvements pour trois voix de femmes* (1976) (1995 : 19-20), mais elle aurait pu de façon tout aussi convaincante faire allusion au crâne de taureau qu'elle portait dans *Vaches de nuit* de Jovette Marchessault (1979) ou à la statue de la Vierge Marie dans *Les fées ont soif* de Denise Boucher (1978), puisque ce sont autant d'objets lourds de signification. Les formes rondes que Pelletier évoque ici font écho à un retour culturel féministe aux formes féminines de la dramaturgie, de la mise en scène et du récit, tous censés valoriser la nature et la culture des femmes ; la statue de Boucher concrétise en la critiquant la perception des « femmes-objets » et actualise une subjectivité plus autonome des femmes. La robe blanche de la pièce définit avec précision l'enfance comme une autre zone d'auto-aliénation aux mains des autres ; c'est à ce

stade précoce de développement qu'un prêtre se sert du corps de Nicole-robe comme d'un jouet dans un « jeu » (c'est le mot qu'il emploie) dont il est le seul à connaître les règles et le seul à tirer du plaisir. Par la suite, sa mère punit le corps de Nicole-robe, une première fois en niant l'expérience que cette dernière vient de subir et une seconde fois en l'envoyant dans sa chambre sans souper. Ce qui devrait être l'apanage de Nicole (et de Pol) – à savoir son corps, sa sexualité, ses affections – se trouve au contraire extrinsèquement manipulé. Nicole-robe est alors cette partie de Pelletier qui se sépare d'elle ce jour-là, afin de garder le secret qui protégera « la sainte Église » et « la Famille ». La mise en scène renforce cette division, car au début du spectacle, Nicole-robe est suspendue sur scène au bout d'une rampe qui surplombe le public du Théâtre du Marais ; sur l'autel dépouillé de l'église Sainte-Brigide de Kildare ; exposée en sacrifice dans les deux lieux. Au fur et à mesure que Pelletier raconte son histoire, elle nous convoque avec son langage évocateur et sa voix incantatoire comme venue d'un autre monde, à la Petite-Nation, patrie de Louis-Joseph Papineau et des patriotes, où elle passait elle aussi, enfant, ses étés. Pelletier procède à la reconstruction des sévices subis, Nicole-robe est suspendue à sa chemise noire, la blancheur de son innocence est reflétée et déformée par le maquillage « néo-clownesque » de son visage. Nous sommes témoins dans *La*

robe blanche de sa réintégration dans le soi de Pelletier, de sa réémergence dans une subjectivité pleinement maîtrisée à partir d'un témoignage et d'une performance auxquels la honte sert de catalyseur.

J'ai écrit plus haut que la honte qui est à l'œuvre dans cette performance est celle de l'objectivation, et il est indéniable que Nicole devient ici le jouet involontaire de la prédation du prêtre, condition instanciée sur scène par la robe-marionnette. Mais dans l'histoire que Pelletier nous raconte, son sentiment de honte n'apparaît pas dans les moments d'agression – elle parle alors de confusion et de dégoût –, mais au moment où elle tente de communiquer avec sa mère. Sa mère – et le prêtre avant elle – a recours à une langue de honte qui attache l'affect à la personne et non à l'activité. Le prêtre dit : « Je ne sais pas ce qui ne va pas chez elle » pour faire honte à Nicole, et « Je croyais que vous l'aviez mieux élevée que ça » pour culpabiliser sa mère. De son côté, la mère traite Nicole-robe de menteuse, de « mauvaise » et de honte de la famille. Rejoignant le psychologue Tomkins (1911-1991), Sedgwick pose la distinction entre honte et culpabilité, en se basant sur la relation qui existe entre honte et identité. Elle écrit : « La façon conventionnelle de distinguer la honte de la culpabilité est que la honte est attachée, en l'accentuant, au sens de ce que l'on est, alors que la culpabilité se rattache à ce que l'on fait » (2003 :

37). Ce type de honte attributive est alors un acte de subjectivation, dans le sens foucauldien de ce terme (Foucault, 1994 : 1525). Dans *La robe blanche*, il s'agit d'un acte commis par des adultes sur des enfants, qui dans ce cas leur ont servi d'objets. Ce langage subjectifiant de la honte est aggravé par le refus de sa mère qui ne reconnaît pas la petite fille, pas plus qu'elle n'est reconnaissable aux yeux de l'enfant qui compte sur le fait d'« être vue » pour exister. En effet, la mère ne se contente pas de nier l'expérience de sa fille, comme nous l'avons vu précédemment, elle se transforme aussi en « dragon » aux yeux de sa fille, ce dragon-mère grogne, la langue sortie, les yeux exorbités, un bras étiré au-dessus de sa tête comme une longue queue qui bat comme un fouet¹⁹. Cherchant à s'identifier – comme Joseph qui cherche sa tache, mais qui se voit offrir d'autres « Joseph » – à la personne qui est le plus proche d'elle, Nicole trouve à la place de sa mère une créature terrifiante. Pour le dire autrement, en cherchant auprès de sa mère la relation, la validation de son soi et de son expérience, Nicole est rendue individuelle²⁰ (non

19. Pour une autre performance de dragon (non plus de la mère, mais du petit diable du festival Juste pour rire), voir l'extrait de *La robe blanche* sur le site web de Pelletier : <http://www.polpelletier.com/fr/index.php>.

20. Dans *La robe blanche*, ce premier acte de honte se répète lors d'interactions avec l'*establishment* théâtral qui nie à Pelletier une salle de spectacle (où elle pourrait « être vue »)

connectée, distincte). Nicole (la fille) devient « Pol »²¹.

Mais qui est cette « Pol » ? Comme devaient le savoir de nombreuses personnes dans la salle, « Pol » est le nom d'artiste qu'a adopté Nicole Pelletier au début de sa carrière de comédienne. Homonyme du nom de son père, « Paul », « Pol » marque la séparation de Pelletier de la mère, et son entrée dans ce que Lacan appelle le symbolique, domaine de la culture et du langage où la signification se crée dans la différence. Elle devient donc une « créature de scène », c'est-à-dire un sujet dont l'identité est conditionnée, voire constituée par ce que les autres voient en elle, dont la profession exige une recherche constante d'expressions de réciprocité, en miroir. On dirait même une bête de scène. « Pol », qui semble être présentée quasi invariablement comme la femme de théâtre, comme si l'on voulait garantir sa théâtralité foncière, se rapproche du statut de « figure ». On peut dire que dans un certain sens, il y a deux objets performants sur scène : Nicole-robe-marionnette et « Pol »²².

et qui, dans un cas, a refusé son parler-vrai féministe sous prétexte que cela « ne doit pas être dit ». Ces possibilités répétées de relation avec les autres sont la condition de possibilité (voire d'inévitabilité) de la honte : « La honte dérive de la sociabilité et tend vers elle » (Sedgwick, 2003 : 37).

21. Il est intéressant de voir cette coupure comme l'un de ces écarts et clivages repérés par Edwidge Perrot comme formateurs de son travail (2010 : 38).

22. À la lumière de cette analyse, nous pouvons reformuler les conditions paradoxales d'émergence de la subjectivité

D'une manière significative, qui s'inscrit dans la pratique de Pelletier et dans d'autres pratiques du théâtre féministe, c'est en ayant recours à ces objets performants que Pelletier récupère Nicole (elle porte la robe-Nicole sur sa chemise), qu'elle se débarrasse de « Pol » (comme elle l'a fait dans son « spectacle d'adieu », *Nicole, c'est moi*) et qu'elle atteint l'autonomie.

À la fin du spectacle, Pelletier a exorcisé son passé, elle confronte ses diverses postures de « femme de théâtre », d'artiste et de Cassandre féministe et, se servant de la honte, interpelle le public : « Je vous renvoie *votre* honte », dit-elle, rejetant la force individualisante de la honte sur sa personne. Elle demande au public de lui rendre son regard, de lui renvoyer son expression en miroir et, ce faisant, de reconnaître la formation de son identité comme la nôtre propre. La honte, qui nous définit de façon aussi inéluctable dans l'individuation que dans la relation, fait de son histoire une histoire sociétale, perpétuée

de *Joseph-la-tache* comme étant ce double mouvement de la honte. N'oublions pas que les autres ont pitié de sa tache, ce qui ne fait qu'augmenter l'attachement qu'ils ont pour elle. Si son histoire semble « plus heureuse » que celle de Pelletier, pourvu qu'il parvienne à devenir lui-même en surmontant la honte subjectivante, elle n'en demeure pas moins induite par la honte. Joseph et Nicole vivent donc tous deux le double mouvement de la honte : « [...] envers une individuation douloureuse [qui passe par l'isolement provoqué par une reconnaissance coupée ou refusée] et envers une sociabilité en dehors du contrôle du sujet [la honte étant le résultat du désir de relation interpersonnelle] » (Sedgwick, 2003 : 37).

et subie par tous les Québécois. Dans la représentation que donne Pelletier à l'église Sainte-Brigide de Kildare, ce renvoi au public, qui rappelle le prêtre officiant, se dote d'un objet métonymique (l'hôtesse/la robe) aux proportions mythiques (le corps du Christ/l'inconscient collectif québécois). Par l'intermédiaire du récit qu'elle donne de cette expérience et de ses conséquences délétères d'auto-aliénation et de fausse conscience, elle fait place nette et permet à un nouveau sujet, un sujet nouvellement indépendant, d'advenir. Ce sujet unifié «s'émancipera» – pour reprendre le vocabulaire de la scène contemporaine – de la dépendance de l'Église et de la Famille, qui ont déformé l'identité partagée par Pelletier – enfant de «la Petite-Nation» et, par extension, du Québec. À la fin, «Pol» devient «une révolution» prête à construire un nouveau Québec. Purgée des entraves hétéronomes qui nuisent à l'autorité de la personne, et par ailleurs à l'autonomie du Québec, Pelletier conduit son public vers «la terre promise».

Comme dans *La robe blanche*, bon nombre d'objets performants parlent de la relation d'autonomie à la subjectivité de manière implicite ou explicite. En effet, comme l'a magistralement montré Didier Plassard dans son ouvrage *L'acteur en effigie* (1992), dans la tradition occidentale, les objets performants ont été particulièrement séduisants pour une avant-garde historique de l'art pour l'art. La résistance de l'objet per-

formant à toute référentialité, qui se prête plus difficilement aux principes de réflexion qu'à ceux de l'acteur humain, explique la préférence d'un Edward Gordon Craig pour une *Übermarionette*. Examinant cette pulsion du théâtre moderniste, W.B. Worthen observe que

le jeu sur scène [par des acteurs] [...] produit « un personnage » et nous invite à interpréter le « personnage » pratiquement de la même façon qu'il est produit et interprété en dehors du théâtre : le corps matériel et la personnalité de l'acteur s'immiscent dans l'idéal moderniste d'un discours purement esthétique opérant entre l'art et l'observateur²³ (1994 : 8).

L'incapacité de l'objet performant à refléter l'expression permet au théâtre de monter vers l'abstraction, plutôt que de s'embourber dans le concret ou le particulier. Lorsqu'il remplace l'acteur humain, l'objet performant annonce la substitution du contrat représentationnel du « miroir sur scène » par celui d'une œuvre d'art autonome, autorégulée, complète en soi. C'est avec cette « leçon » du modernisme, celle des objets en tant que signes favorisant l'autonomie, que la pièce de Pelletier semblait fonctionner. Une

23. Concernant ce type de projet esthétique et esthétisant, notons les « objets dramatiques » de Claude Gauvreau publiés dans *Refus global* et réunis dans ses *Œuvres complètes*. Bien qu'ils ne fassent pas usage d'objets matériels proprement dits, ces courts textes font du langage un objet, le dépouillant de sa couche référentielle par un mécanisme poétique pour en retirer la matérialité sonore.

autre féministe membre du théâtre montréalais d'avant-garde, tout aussi passionnée par le rôle de l'artiste, voit néanmoins des objets performants en termes plus hétéronomes, comme attachés à leurs supports sociaux et esthétiques d'une façon qui montre qu'ils ne sont pas aussi autogouvernés que l'illusion théâtrale pourrait nous le faire croire.

RISQUER L'AUTOMATISATION

Claude, qui apporte son énergie particulière et expressive dans les domaines de l'improvisation, du mime, de la danse/théâtre, de la télévision, de la performance de cabaret et plus récemment du cirque, a écrit, produit, et joué dans *Le salon automate* en commençant en 2008 par une série de représentations à l'Usine C²⁴. Dans cette production, la relation libératrice en-

24. Parmi ses nombreux autres mérites, j'en soulignerai deux qui me semblent pertinents pour notre discussion : Claude est un membre fondateur du Théâtre Momentum, la compagnie de théâtre expérimental dont elle assure la codirection avec Céline Bonnier et Sylvie Moreau. Elle fait partie d'une tournée du Cirque du Soleil, où elle incarne l'un des deux clowns du spectacle de 2012, *Amaluna*. Après une première série de représentations à Montréal en 2008, *Le salon automate* a été réglé, traduit en anglais (à nouveau par Claude avec l'aide de Moynan King) et présenté lors du premier théâtre *queer* au Canada, le Buddies in Bad Times, en décembre 2009 à Toronto, avant de retourner sur les scènes montréalaises (au festival des Trois Jours de Casteliers ainsi que dans plusieurs maisons de la culture de la région) en mars 2010, dans une version française révisée.

tre autonomie et subjectivité mise en avant dans *La robe blanche* est compliquée une fois de plus par Claude, qui risque ici l'automatisation. Par sa thématique, ses personnages et ses performances, *Le salon automate* lie l'automatisation à l'automotricité de manière à nous ouvrir les yeux sur ce que Zamir appelle l'objet dans le sujet. C'est donc avec les objets-ventriloques de cette « pièce de théâtre pour une comédienne en chair et en os et trois automates » (Claude, 2010 : 5) que se referme notre éventail d'objets performants et les degrés de subjectivité qu'ils annoncent. Par automatisation, j'entends ce qui a été discipliné ou dressé à se comporter automatiquement et sans stimulation externe, condition qui nous fait retourner à l'objet, ce morceau de matière présumément inerte, perçu et nommé comme séparé du sujet et pourtant disponible à lui par l'intermédiaire de la perception. Et par automotricité, j'entends le principe d'automouvement en tant qu'il est pratiquement et conceptuellement attaché à la subjectivité et à l'action générée par un agent. *Le salon automate* vient complexifier ces deux principes.

Dans cette comédie métathéâtrale qui porte sur la solitude, les protocoles émotionnels et la mort, la performance que livre la virtuose Claude et son exubérante « présence » physique offrent un contraste saisissant avec la relative fixité et les affects tièdes de ses camarades robotiques au demeurant fascinants. Elle joue le rôle d'une

hôtesse de salon tuberculeuse dans le style de Nathalie Barney, dont l'état exige qu'elle construise ses propres « invités » et les programme à faire de « bons mots » au moment opportun. Et pourtant, tout au début du spectacle, l'autonomie de Claude et de son personnage, l'Hôtesse du salon, s'accorde avec l'automatisation des partenaires de jeu de Claude, les invités de l'Hôtesse, à savoir la Mécène buveuse, le Poète dandy et l'Artiste de cabaret.

Cette zone entre autonomie et automatisation, unique et contrainte, est bien sûr celle dans laquelle les gens de théâtre travaillent constamment – et à un niveau peut-être inhabituel de conscientisation. C'est le lieu où les acteurs prononcent les mots d'un dramaturge ou nourrissent leur « personnage » de leurs propres émotions et de leur travail, ou encore ajustent leur interprétation au « style » d'une compagnie, d'une époque ou d'un metteur en scène donné. Le fait que la majeure partie du travail théâtral s'effectue dans cette zone indéterminée alimente les préjugés contre le théâtre, selon lesquels l'acteur « ne serait plus le seul maître à bord » (A.B. Walkley, cité dans Worthen, 1994 : 17). Cela a valu aux acteurs d'être souvent comparés à des automates vus comme la provocation désuète qui accentue le fossé entre l'humain et la machine, l'autonome et l'automate, le sujet et l'objet.

Automates : objets mécaniques renfermant leur propre principe de mouvement. Historique -

ment, leur automotricité est rendue possible grâce à un mécanisme activé par une clé servant de remontoir. La plupart des automates étaient programmés pour faire une seule chose. L'automate de l'oiseau et celui du musicien étaient équipés d'une sorte de soufflet qui forçait l'air à travers un sifflet ou un autre instrument ; d'après l'historien Christian Bailly (1987), ceux-ci étaient particulièrement populaires dans les salons de la bourgeoisie entre 1850 et 1914, époque de ce qu'on a appelé « l'âge d'or des automates ». Cette indépendance de mouvements est ce qui distingue l'automate des pantins, marionnettes et autres objets performants, comme les masques, qui, pour bouger, nécessitent une manipulation humaine soutenue. Dans *Le salon automate*, les mouvements des invités sont « remontés » par le robot-technicien Simon Laroche, un artiste électronique à qui l'on doit aussi la programmation du logiciel robotique, et qui a aidé à construire les automates qui fonctionnent à l'aide d'une trentaine de moteurs électriques encastrés. En d'autres termes, ce sont des robots construits pour ressembler à des automates. Au sujet de l'autonomie physique des automates, Jean-Claude Beaune écrit : « [...] leur indépendance [...] les dote dès le début d'une qualité anthropomorphique ou vivante » (1989 : 432).

Claude tire habilement parti de cette qualité en structurant sa pièce comme une série de tests de formation destinés aux automates au cours

desquels ils sont censés développer leur humanité sensible. Il s'agit dans l'ordre de respirer, boire, manger, manipuler des symboles, adopter des comportements émotifs et mourir. Suivant la présentation de son salon, l'Hôtesse enjoint ses invités inanimés à respirer avec elle : « Respirons ! Faisons acte de communion et, tous unis, mes amis : RESPIRONS ! » (Claude, 2010 : 10). À trois reprises, les lumières de la scène faiblissent en même temps que les invités inhalent, et s'éclairent lorsqu'ils expirent, comme si l'Hôtesse et ses automates inspiraient l'énergie du salon. Les quatre interprètes entament alors une série de réchauffements vocaux du genre de ceux que font les acteurs avant d'entrer en scène, ce qui consolide le cadre métathéâtral de la pièce. C'est la première fois dans la pièce que les automates bougent, animés par la respiration de leur « maître/créateur »²⁵.

On voit ainsi s'établir l'humanité propre à l'Hôtesse en vertu de la façon dont elle se distingue de la mort vivante des automates, lesquels

25. Voici un mythe de la relation qui existe entre humain et automate – qui imite la force créatrice divine et qui fait des ingénieurs de véritables démiurges. Par exemple, dans *Pinocchio's Progeny: Puppets, Marionettes, Automatons, and Robots in Modernist and Avant-Garde Drama*, Harold Segel soutient que l'intérêt durable que suscitent les objets performants qui bougent tient à ce qu'ils réaffirment notre prétention à la maîtrise : « En construisant des répliques d'êtres humains, et en exerçant leur plein pouvoir sur leurs mouvements, les artistes jouent aux dieux au lieu de se contenter d'être les jouets des dieux » (1995 : 4).

déclament en chœur : nous sommes « [é]ternelle - ment non vivants, mais aussi jamais morts ! » (Claude, 2010 : 45). L'Hôtesse est capable de boire et avale donc une bouteille de champagne à elle seule (aidée en cela par la Mécène buveuse qui porte bien son nom) ; l'Hôtesse est aussi capable de manger et consomme plusieurs sandwiches aux concombres (les automates déclinent l'offre qui leur est faite par un « Je préfère patienter » ou « Je n'ai pas très faim ce soir ») ; l'hôtesse est capable de sentir et se permet d'exprimer ses émotions de manière exagérée. Or, sa nature d'être humain se caractérise essentiellement par sa mortalité. L'Hôtesse meurt sur scène avant la fin de la pièce, avant que ses invités aient fini de passer leurs tests. Ils échouent notamment au test du sentiment juste et de la mort, étant donné qu'ils ne peuvent répéter que ce pour quoi on les a programmés. Lorsque l'Hôtesse présente un nouveau scénario à son dernier salon – la mise en scène d'un suicide au pistolet –, les automates sont incapables de traiter cette nouvelle information ou de lui trouver un sens. Dans son dictionnaire intégré, le Poète dandy scanne « un objet en métal qui fait BANG » ; l'Artiste de cabaret analyse le symbolisme du « rouge » ; la Mécène buveuse se pose la question : « Y a-t-il un jeu de mots que nous ne saisissons pas ? », puis se lance dans des anagrammes du mot *pistolet* (Claude, 2010 : 55-56). Au lieu de saisir sa « mort » et de faire le deuil de

leur perte, les automates se mettent en mode «calme», ce qui a pour effet de bloquer les entrées sensorielles : «*Les automates chantonnent gaiement comme si de rien n'était, les yeux fermés. Un long temps*» (2010 : 57). Ce test qui permet d'obtenir le sentiment juste dépasse leurs capacités programmées, et leur automatisation s'en trouve renforcée. Leur automotricité débute et se termine en automatisation. Les automates bougent selon leur programmation, et seulement selon leur programmation. Leur automotricité donne ainsi l'illusion d'une habile automatisation.

Une preuve supplémentaire de l'hétéronomie des automates réside dans leur matérialité. On pourrait dire, pour revenir à Brown, que les automates du *Salon automate* affirment leur «état d'objet». Là où les objets sont ces morceaux de matière à travers lesquels ou au-delà desquels nous regardons pour y voir du sens, les choses, dit-il, sont des objets que nous rencontrons. En d'autres termes, les choses «affirment leur présence et leur pouvoir» dans la relation entre sujet et objet qui les définit en tant que tels (2001 : 3) et l'on ne peut regarder à travers. En outre, les choses s'affirment en tant que telles en nous rap-pelant leur matérialité. Ainsi, la patte de la table devient une chose lorsqu'elle est sur mon chemin et que je me cogne l'orteil dessus. Dans *Le salon automate*, dans les mains de l'Hôtesse, un marteau – un objet considéré comme tel en raison de sa dimension pratique et utile – devient

une chose lorsqu'elle manigance une rencontre entre le marteau et son ponce, une rencontre que l'Hôtesse recommande d'ailleurs à ses invités automates en la qualifiant de «vivifiante» (Claude, 2010 : 37). Les multiples objets qui l'entourent dans son salon sont autant de «trucs» qui rappellent leur matérialité. Il y a une abondance de coussins brodés au petit point avec son portrait cousu dessus, des chouettes empaillées perchées un peu partout, des rideaux de brocart au-dessus de la porte centrale qui mène à son «laboratoire». Chacun des éléments possède ce que Sedgwick a appelé de la «texxture». «La texxture est un genre de texture grosse de toute l'information qu'elle offre sur sa confection, sa substance, son historicité et sa matérialité» (2002 : 14). Ses invités automates possèdent une qualité de «texxture» semblable : le Poète dandy dans ses habits de soie (auxquels il fait référence avec fierté), l'Artiste de cabaret avec ses cheveux crépus, la Mécène buveuse dans sa robe de taffetas. Dans tous ces cas, l'amplitude limitée de leurs mouvements et le bruit caractéristique des roues trahissent leur mécanisme. Je crois que l'attrance que l'on a pour ces automates est en partie attribuable à leur matérialité, à leur texxture qui nous convient dans leur production, leurs circonstances données ou leur programmation²⁶.

26. Cet accent mis sur la mécanique renvoie encore à Ronfard, dont la fascination pour la mécanique est

Les objets performants en scène dans *Le salon automate* affirment leur état d'objet, révèlent leur hétéronomie dépendante qui néanmoins permet leur animation et l'illusion d'autonomie qui l'accompagne. Comme expliqué précédemment, l'état d'objet des automates nous aide à établir la subjectivité de l'Hôtesse qui est le sujet dans la relation sujet-objet à laquelle la « chose » fait référence. Et pourtant, en tant que créatrice des automates, l'Hôtesse laisse aussi des traces d'elle-même dans leur mécanisme. Il s'agit d'une part d'un acte de maîtrise comme le décrit Segal, acte rappelé par l'Hôtesse au cours de la performance de quatre-vingts minutes où elle « répare » la mécène buveuse devant les spectateurs. Et d'autre part, ces traces sont l'assurance d'un héritage, voire d'une sorte de survie qui transcende sa mort inéluctable. Dans la spectacularisation de son processus de création, nous voyons comment les quatre personnages sont des créatures connectées entre elles et manifestement hétéronomes. Même dans le rapport de prééminence qui existe entre l'Hôtesse et ses automates, Claude rend visibles les conditions d'animation et les supports externes qui contribuent à créer l'illusion d'autonomie que nous donnent les automates. Nous apercevons l'atelier de fabrication

documentée par Leroux (2004). Ce dernier lie cette fascination au penchant de Ronfard pour l'autocritique intellectuelle et artistique, également mis en évidence dans *Le salon* de Claude.

des automates à travers le rideau entrouvert à l'arrière-scène et regardons l'Hôtesse ouvrir la tête de la Mécène buveuse en panne. Comme son faux suicide le prouve, elle transforme ses invités à sa guise, choisit les sujets qu'ils aborderont et leur donne l'occasion de faire ce qu'ils font en tenant son salon chaque semaine. De plus, sur le plan de la performance, Claude se sent très liée à ses automates agissant en tant que camarades de théâtre. Bien qu'elle ne puisse pas se fier à eux pour improviser sur un vers oublié ou un accessoire tombé au sol, elle compte sur leur compagnie. « Lorsque le spectacle commence, dès que les automates ouvrent la bouche, je ne suis plus seule, je dispose *vraiment* de partenaires de jeu, je finis par oublier que je suis seule sur scène » (David, 2010 : 107²⁷). C'est un aspect de l'hétéronomie de l'Hôtesse, de son besoin d'avoir des camarades de jeu. La façon dont Claude a conçu *Le salon automate* et les conditions de la performance dans lesquelles elle se place elle-même montrent bien qu'elle est aussi hétéronome que ses automates.

Il faut un certain temps, au début du spectacle, pour discerner qui est « vraiment » vivant de qui ne l'est pas. Tous les personnages sont assis dans un salon faiblement éclairé. Claude a des

27. J'ai examiné plus en détail la relation de compagnonnage que Claude entretient avec les objets (y compris les automates de son *Salon*) dans « Companioned solos : Nathalie Claude's *Trilogie de la folie* ».

lignes dessinées de chaque côté de sa bouche, comme si sa mâchoire tenait par une charnière mécanique rappelant celle de ses automates. Dans cette séquence d'ouverture, on la voit assise parmi ses invités, son amplitude de mouvement est réduite à de petits mouvements des mains – ce qui lui permet de tourner le poignet et d'étendre légèrement les phalanges – et de la bouche, qui parle. Les automates ne peuvent tromper l'œil, sauf dans la faible lumière d'un salon edwardien, et ils ne sont pas construits pour nous tromper. En fait, Claude et Raymond Marius Boucher, le concepteur des automates et du décor, souhaitent qu'ils ressemblent à des automates anciens et démodés. En tant que tels, ils réussissent à contourner le sentiment d'étrangeté menaçante qui peut en un instant faire basculer le familier dans l'étrange. Car contrairement aux androïdes japonais qui ont récemment performé sur scène ou aux automates utilisés dans les expériences sur l'expression des émotions, menées au Massachusetts Institute of Technology (MIT) qui, les uns comme les autres, ressemblaient de manière gênante à leurs prototypes humains, les automates de ce salon ressemblent à de grandes poupées. Le fait que l'Hôtesse ressemble davantage à ses invités animés que ces derniers ne lui ressemblent est significatif de sa proximité de l'état d'objet.

Par sa conception même, *Le salon automate* offre des contraintes de performance qui trans-

forment Claude en une sorte d'automate. Là encore, je dirais que les interprètes de toutes sortes sont astreints à des limites plus ou moins étroites. Et ce qui m'intéresse ici, c'est la façon dont ces automates et Claude révèlent les degrés de « liberté » d'un sujet et d'« automatisation » d'un objet. Et comment l'automatisation permet une autonomie d'un certain ordre, dans l'opposition (moderniste) avec le couple indépendance-autonomie.

Claude risque l'automatisation en installant toute une série de contraintes de performance. Des contraintes spatiales : la scène est petite et encombrée de piles de verre cassé dans les coins, remplie de bibelots, d'oiseaux empaillés (qui rappellent le thème du cachot), en plus de quatre chaises, de trois automates et d'une table à café. Des contraintes de temps : selon le calendrier narratif, le personnage principal meurt. Le calendrier de la production, celui de la conception, de la programmation, les essais et la construction des automates exigeaient que Claude, Boucher et Laroche déterminent l'amplitude des mouvements de chaque automate plus d'une année avant le spectacle. Une fois le script écrit par Claude et les automates programmés en conséquence, leurs mouvements et leurs réactions ne pouvaient plus être modifiés (Claude, communication personnelle, 2011). Des contraintes de comportement : Claude devait décider de chacun des mouvements pour chaque acteur

automate (quel œil devrait cligner, à quelle hauteur le bras devrait être levé, etc.). Elle devait en outre assigner à chaque personnage un mouvement particulier qui, bien entendu, limitait le rayon d'action des androïdes. Par exemple, aucun des automates ne peut se tenir debout. Les trois androïdes peuvent tourner la tête, ouvrir et fermer la bouche, et ouvrir, fermer et rouler les yeux. Seule la Mécène buveuse est capable de boire (grâce à un petit tube disposé dans sa main qui lui permet d'aspirer le champagne qui se trouve dans son verre). Le Poète dandy peut quant à lui lever et baisser les bras à partir de l'épaule. L'Artiste de cabaret peut lever un bras et bouger les doigts de sa main droite. Ainsi, lorsque l'Artiste de cabaret propose d'effectuer une pantomime pour divertir son hôtesse souffrante, on se demande comment elle va bien pouvoir faire. Cette contrainte provoque une réaction inattendue, créative et amusante de la part de l'Hôtesse, qui se met à exécuter la pantomime que lui décrit l'Artiste. Dans un habile renversement, c'est la marionnette qui manipule la marionnettiste. Et ce renversement révèle aussi l'approche de l'aspirant marionnettiste par rapport à cet état d'objet final de l'humain qui n'est autre que la mort.

CONCLUSION :

« DES SPHÈRES DE SIMILITUDE PARTIELLE »

Nous avons établi une taxinomie provisoire des objets performants à l'œuvre dans des productions montréalaises récentes, qui vont du personnage-objet à l'objet-ventriloque, dans le but de mieux décrire la gamme des positions sujet-objet situées entre autonomie et hétéronomie. Dans leur usage d'objets pour interroger le sujet du sujet, les trois solos de femmes examinés ici illustrent ces deux grandes tendances discursives du théâtre contemporain québécois, c'est-à-dire une disposition vers l'intérieur et vers l'extérieur. Entre ces deux dispositions évoluent les subjectivités partielles, incomplètes ou « promises », typiques de ce type de théâtre postdramatique. L'histoire du petit Joseph prend fin sur son emprisonnement, ce dernier étant devenu « homme » grâce aux deux objets significatifs : sa tache et un miroir – un miroir qui, tout comme le théâtre contemporain, ne lui renvoie pas sa propre image. Pour Pol, la voie de subjectivation passe aussi par un objet, celui de Nicole-robe, par lequel j'entends aussi bien la petite robe d'enfance que son statut d'objet pour le prêtre, sa mère et le public. Si Joseph émerge en tant que sujet en revendiquant son objet (la tache), Pol émerge en le rejetant, car son objet ne la reflète plus. Quant à l'Hôtesse, elle affirme sa subjectivité humaine par rapport aux automates

qui n'ont pas la capacité d'agir selon leurs propres pulsions ; ils sont automates mais non pas autonomes. Cependant, en révélant leurs conditions de production par leur « texture » et en risquant un devenir-automate, l'Hôtesse affirme aussi l'interdépendance intime du groupe (elle « vit » dans la tête des automates, ses mots sortent de leurs bouches). Elle affirme aussi une hétéronomie radicale, comptant sur ses automates pour leur compagnie dans la vie et, pour son héritage dans la mort.

J'ai traité du glissement du « sujet » dans le présent article et dans notre séminaire pour son importance au sein des discours sur les questions de l'auteur, d'esthétique, d'éthique, d'authenticité et d'adresse qui ont motivé nos conversations. Le sujet du sujet est tout aussi important pour la question de la disposition du théâtre québécois – tendant vers des discours intimes ou vers des discours sociaux. Comme le montre Elinor Fuchs dans *The Death of Character*, « le personnage est symptomatique d'une culture plus large, de sa perception du soi et des relations du soi au monde ». Elle poursuit : « "personnage" est un mot qui peut signifier l'ensemble de la chaîne humaine de représentation et de réception que le théâtre met en relation » – un « continuum de relations » s'étalant de l'acteur, au rôle, au spectateur et donc à la société (1996 : 8). Ainsi, d'après elle, le « personnage » est une sorte de liant : il met en relation le soi et la société et

insère le théâtre dans la sphère sociale. Alors que cette chaîne de représentation se détache, le personnage « meurt » dans l'écriture dramatique contemporaine et la pratique théâtrale. Que se passe-t-il quand ces nœuds se défont? Le discours théâtral devient-il hermétique? Ou bien, comme le maintient Lesage à propos du déplacement des enjeux de la représentation du théâtre québécois, est-ce que ce discours parle alors d'un nouveau rapport au « réel » ou au public? Selon moi, écouter ce que ces objets ont à dire à propos des sujets théâtraux et de leur glissement de subjectivité (entre autonomie – ou bien, une illusion d'autonomie – et hétéronomie) nous révèle une autre histoire de la pratique artistique contemporaine : une histoire dans laquelle les femmes – objets de théâtre par excellence –, leur travail et leurs « choses » prennent décisivement leur place.

BIBLIOGRAPHIE

- APOSTOLIDÈS, Jean-Marie (2008), « Le théâtre de la frontalité », *Tangence*, n° 88 (automne), p. 15-27.
- BAILLY, Christian (1987), *Automata: The Golden Age, 1848-1914*, London, P. Wilson.
- BARNETT, David (2005), *Rainer Werner Fassbinder and the German Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BEAUNE, Jean-Claude (1989) « The classical age of the automaton: An impressionistic survey », dans Michel FEHER, Ramona NADDAFF et Nadia TAZI (dir.), *Fragments for a History of the Human Body*, vol. 1, New York, Zone Books, p. 431-480.
- BOURASSA, André-G. (1985), « Scène québécoise : permutation de formes et de fragments en danse, mime et théâtre », *Études littéraires*, vol. 18, n° 3 (hiver), p. 73-94.
- BRAULT, Marie-Andrée (2004), « Les enfants du NTE », *Cahiers de théâtre Jeu*, vol. 110, n° 1, p. 128-133.
- BROWN, Bill (2001), « Thing theory », *Critical Inquiry* vol. 28, n° 1 (automne), p. 1-22.
- CLAUDE, Nathalie (2010), *Le salon automate*, Montréal, Les Herbes rouges.
- CLAUDE, Nathalie (2011), entretien, 11 juillet.
- CYR, Catherine (2008), « Le “solo performatif” : rencontres éphémères », *Cahiers de théâtre Jeu*, vol. 127, n° 2, p. 135-139.
- DAVID, Gilbert (2010), « Monodrame et performance autofictionnelle dans les créations en solo de

- Marie Brassard», *L'Annuaire théâtral*, n° 47 (printemps), p. 103-121.
- DOSPINESCU, Liviu (2008), «Effet de présence et non-représentation dans le théâtre contemporain», *Tangence*, n° 88 (automne), p. 45-61.
- FOUCAULT, Michel (1994), *Dits et écrits*, t. IV : 1954-1988, Paris, Gallimard.
- FOUQUET, Ludovic (2005), *Robert Lepage, l'horizon en image*, Québec, L'instant même.
- FUCHS, Eleanor (1996), *The Death of Character: Perspectives on Theater after Modernism*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- GUAY, Hervé (2010), «De la polyphonie hétéromorphe à une esthétique de la divergence», *L'Annuaire théâtral*, n° 47 (printemps), p. 15-36.
- HÉBERT, Chantal, et Irène PERELLI-CONTOS (2001), *La face cachée du théâtre de l'image*, Québec, Presses de l'Université Laval.
- HUFFMAN, Shawn (dir.) (2007), *Voix et images*, «Michel Marc Bouchard», vol. 33, n° 1 (automne).
- HURLEY, Erin (2011a), «“Impossible identity”. Des personnages-objets dans deux productions du théâtre contemporain», communication présentée dans le cadre du colloque «The Mirror Crack'd: National Performance in Ireland and Québec». Dublin, avril.
- HURLEY, Erin (2011b), *National Performance: Representing Quebec from Expo 67 to Céline Dion*, Toronto, University of Toronto Press.

- HURLEY, Erin (2012), «Companioned solos: Nathalie Claude's *Trilogie de la folie*», *Canadian Theatre Review*, vol. 149 (hiver), p. 22-26.
- JACKSON, Shannon (2011), *Social Works: Performing Art, Supporting Publics*, New York/Londres, Routledge.
- JACQUES, Hélène (2005), «Un théâtre d'acteurs vidéo-graphiques: *Les aveugles* de Denis Marleau», *Intermédialités*, n° 6 (printemps), p. 79-94.
- JASMIN, Stéphanie (2010), «Le *memento mori* de Jackie», programme de *Jackie*, Montréal, Espace GO.
- JASMIN, Stéphanie (2012), «UBU at the Museum – Imaginary travels through the world of Jean-Paul Gaultier», *Canadian Theatre Review*, vol. 152 (automne), p. 38-43.
- JELINEK, Elfriede (2006), *Drames de princesses: La jeune fille et la mort I – IV*, traduit de l'allemand par Magalie Jourdan et Mathilde Sobottke, Paris, L'Arche.
- JUBINVILLE, Yves (2009), «Portrait de l'auteur dramatique en mutant», *Voix et images*, vol. 34, n° 3 (printemps-été), p. 67-78.
- LEROUX, Louis Patrick (2004), «Jean-Pierre Ronfard en autoreprésentation», *L'Annuaire théâtral*, n° 35 (printemps), p. 55-72.
- LEROUX, Louis Patrick (2007), «*L'alchimie de la transformation totale*. Le récit de conversion de Pol Pelletier», dans Irène ROY (dir.), avec la collaboration de Caroline GARAND et Christine BORELLO,

Figures du monologue théâtral ou Seul en scène, Québec, Éditions Nota bene, p. 55-76.

LEROUX, Louis Patrick (2012), «From *langue* to body – the quest for the “real” in Québécois theatre», dans Roberta BARKER et Kim SOLGA (dir.), *New Canadian Realisms: Essays*, Toronto, Playwrights Canada Press, p. 106-123.

LESAGE, Marie-Christine (1994), «De la peinture à l'écriture dramatique : vers une diffraction du sens», *Tangence*, n° 46 (décembre), p. 82-96.

LESAGE, Marie-Christine (2001), «Le théâtre et les autres arts : matériaux composites», dans Dominique LAFON (dir.), *Le théâtre québécois, 1975-1995*, Saint-Laurent, Fides, p. 335-360.

LESAGE, Marie-Christine (2008), «L'interartistique : une dynamique de la complexité», *Registres*, n° 13 (printemps), p. 11-26.

NUTTING, Stéphanie (2010), «“Répétez après moi” ou Les rituels d'interaction dans *Billy Strauss* de Lise Vaillancourt (1991)», *L'Annuaire théâtral*, n° 46 (automne), p. 81-98.

PELLETIER, Pol ([1976] 1992), «Marcelle II», dans *La nef des sorcières*, Montréal, l'Hexagone, p. 119-125.

PELLETIER, Pol (1995), *Joie*, Montréal, Éditions du Remue-ménage.

PERROT, Edwige (2010), «Pour une esthétique de la dissidence : dire du corps et dire du discours au service d'une polyphonie hétéromorphe dans les solos de Pol Pelletier», *L'Annuaire théâtral*, n° 47, p. 53-68.

- PETERSON, Michael (1997), *Straight White Male: Performance Art Monologues*, Jackson, University Press of Mississippi.
- PHELAN, Peggy (1992), *Unmarked: The Politics of Performance*, New York/Londres, Routledge.
- PLASSARD, Dider (1992), *L'acteur en effigie*, Lausanne, Éditions L'Âge d'homme.
- PROSCHAN, Frank (1983), «The semiotic study of pup - pets, masks, and performing objects», *Semiotica*, vol. 47, n° 1, p. 3-46.
- RONFARD, Jean-Pierre (1986), *Cinq études*, Montréal, Leméac.
- ROY, Irène (1993), *Le Théâtre Repère. Du ludique au poétique dans le théâtre de recherche*, Québec, Nuit blanche éditeur.
- ROY, Irène (dir.), avec la collaboration de Caroline GARAND et Christine BORELLO (2007), *Figures du monologue théâtral ou Seul en scène*, Québec, Éditions Nota bene.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, et Julie SERMON (2006), *Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Éditions théâtrales.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky (2003), *Touching Feeling: Affect, Performance, Pedagogy*, Durham (NC), Duke University Press.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky, et Adam FRANK (1995), «Shame in the cybernetic fold: Reading Silvan Tompkins», *Critical Inquiry*, vol. 21, n° 2, p. 496-522.

QUE DISENT LES OBJETS?

- SEGEL, Harold B. (1995), *Pinocchio's Progeny: Puppets, Marionettes, Automats and Robots in Modernist and Avant-garde Drama*, PAJ Books, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- SOFER, Andrew (2003), *The Stage Life of Props*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- THERRIEN, Ève Irène (2008), «De l'inanimé à l'*Anima*. Le fil conducteur entre l'acteur et le spectateur chez Denis Marleau», *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. 11, n° 2, p. 117-133.
- TREMBLAY, Larry (2008), *Abraham Lincoln va au théâtre*, Carnières-Morlanwelz, Éditions Lansman.
- WORTHEN, W.B. (1994), «Of actors and automata : Hieroglyphics of modernism», *The Journal of Dramatic Theory and Criticism*, vol. 9, n° 1 (automne), p. 3-19.
- ZAMIR, Tzachi (2010), «Puppets», *Critical Inquiry*, vol. 36, n° 3 (printemps), p. 386-409.
- ZUERN, John. «Critical link/Lacan: The mirror stage» [En ligne], [<http://www.english.hawaii.edu/criticallink/lacan/index.html>], (30 décembre 2012).

Catherine Cyr

Université McGill

LA FABRIQUE DU « VRAI ».
LE THÉÂTRE PERFORMATIF
DE SYSTÈME KANGOUROU¹

En 2005, pendant quelques semaines, l'artiste finlandaise Laura Vuoma s'introduit, la nuit, chez des gens qui lui ont confié les clés de leur maison. En inondant de lumière la pièce où ils dorment, la photographe les tire du sommeil afin de capturer sur pellicule l'instant furtif, liminal, qui se déploie entre l'état dormant et l'éveil. Intitulée *Innocence*, sa série photographique, par la captation de ces moments suspensifs, interstitiels, privilégie la quête de vérité. Ici, affichant dans ses portraits ces instants brefs, fugaces, peut-être les seuls où l'image de soi n'est pas encore contrôlée, fabriquée, Vuoma cherche à montrer une fragilité nue, une vérité de l'être qui se

1. Une première version de la présente réflexion est parue en 2012 sous le titre «The workings of the "real": Système Kangourou's performative theatre», voir Cyr (2012).

situerait en deçà de l'artifice de la représentation de soi, ou sur le seuil de son surgissement².

Quelques années auparavant, affirmant un semblable désir d'effritement de l'artifice, l'artiste montréalaise Devora Neumark s'engage dans plusieurs séries de pratiques performatives qui, fondées sur l'imprévu et la rencontre, mettent en avant la dimension participative de l'œuvre d'art, que celle-ci prenne place dans l'espace public, privé ou dans un indéfinissable entre-deux. Ainsi, dans une performance intitulée *Art of Conversation* (2000), l'artiste s'installe – dans un espace composé de ses propres meubles et reconstituant son salon – sur le coin d'une rue, près de la station de métro Frontenac à Montréal. À son invitation, les passants s'assoient près d'elle sur le sofa, répondent à ses questions, lui en posent à leur tour et lui livrent peu à peu de petits récits de vie, s'avancant ainsi sur les bords de l'autofiction. Au fil des jours, certains de ces spectateurs –

2. Vuoma vit et travaille à Helsinki. La revue finlandaise PÄP a consacré, en 2006, un petit dossier à sa série photographique *Innocence*. Dans son bref descriptif, Merja Salo remarque : « Une sorte d'innocence se dégage des portraits de Laura Vuoma. Dans l'intimité du moment de l'éveil, nous ne sommes pas encore en représentation. Nous sommes une proie vulnérable pour la caméra alors même que, immergés dans un état inconscient, nous nous sentons protégés, et en sécurité » (2006 : 92. Je traduis) ; « *What becomes visible in Laura Vuoma's portraits is a kind of innocence. In the intimate moment of waking up we do not yet pose or pretend. We may not even remember who we are. We are vulnerable prey for the intruding camera, but also safe and secure in our unconscious state* ».

ou spect-acteurs³ – reviennent, apportant parfois leurs objets personnels (bibelots, tableaux) qu'ils intègrent à l'espace... même si, à la fin de la journée, cet espace est déconstruit, l'artiste inscrivant toujours son travail du côté de l'éphémère, de la rencontre évanescence, ou du côté de ce que Yves Michaud (2003) désigne – ironiquement – comme de « l'art à l'état gazeux ». Semblablement, dans *One Stitch at a Time* (2001), alors qu'à partir de récits que lui font les participants de sa performance Neumark tricote pour eux de menus objets, ce n'est pas la matérialité laineuse et colorée de l'œuvre créée qui est mise en évidence, ni ce qu'elle cherche à représenter, mais bien sa dimension participative, l'instant fugitif où s'établit, entre la performeuse et les spectateurs, une rencontre entendue comme authentique⁴.

3. Néologisme quelque peu galvaudé, le terme *spect-acteur* désigne, au théâtre, en danse et en performance, tout comme dans les arts de la rue, un spectateur qui prend une part active dans la conduite de l'œuvre. Il est possible de voir en ce dernier ce qui reste, ou ce qui fait retour, du happening et des utopies participationnistes des années 1960 et 1970. On retrouve également le spect-acteur dans les dérivés du théâtre-forum développé par l'homme de théâtre brésilien Augusto Boal dans son « théâtre de l'opprimé ». Or, dans ces pratiques, la participation du spectateur (désigné comme « non-acteur ») a une visée émancipatrice ou sociale que ne reconduisent pas nécessairement les pratiques contemporaines.

4. Pour un survol de l'œuvre et de la démarche singulière de Neumark, voir le site www.devoraneumark.com.

DU RÉEL COMME GAGE DE « VÉRITÉ »

À l'instar de Vuoma et de Neumark, de nombreux praticiens en arts visuels affirment aujourd'hui, dans leur discours esthétique, une quête d'authenticité qui échapperait, en partie, à la représentation. Ce n'est pas nouveau. Déjà, dans les années 1960 et 1970, l'art de la performance, par exemple, opposait à la représentation la supposée « pure présence » de l'artiste⁵, qui, souvent par l'intermédiaire de son corps, déployait son œuvre en une série d'actions accomplies hors de toute mimésis⁶, c'est-à-dire hors de toute dimension (ou intention) imitative. Pensons, par exemple, au travail de Gina Pane ou à celui de Marina Abramovic, faisant de leur corps volontairement mis en danger, ou mis à mal, la principale « chair » de l'œuvre⁷. Or, depuis, la quête illusoire de la pure présence s'est effritée – Mike Featherstone comme David Le Breton, parmi d'autres, ont bien montré, du côté de la sociologie et de l'anthropologie du corps, combien l'être social se trouve

5. À ce sujet, voir Goldberg (1998).

6. En arts visuels, la mimésis, entendue au sens pictural du terme, désigne traditionnellement la représentation figurative du monde réel. Au théâtre, dans la tradition aristotélicienne, elle concerne plutôt « la représentation des hommes et surtout celle de leurs actions » (*Dictionnaire du théâtre*). Elle se pose donc à la fois comme « l'imitation d'une chose et l'observation de la logique narrative » (*Dictionnaire du théâtre*). Comme on le verra plus loin, dans le théâtre performatif, qui s'érige au carrefour des arts visuels et du théâtre, ce sont ces deux acceptions de la mimésis qui se trouvent ébranlées.

7. Voir Goldberg (1998).

en constante situation de représentation et combien, chez lui, le corps est un support, une surface écranique sur laquelle sont projetées ses constructions identitaires : des constructions nomades, impermanentes, toujours fabriquées⁸. Par ailleurs, alors que, traditionnellement, on a fondé la représentation sur la mimésis, la ressemblance, cette conception aristotélicienne s'est récemment trouvée ébranlée, bouleversée par le monde de l'art et par la pensée poststructuraliste qui lui ont fait subir un glissement ontologique, lui imprimant un déplacement vers une acception différente, élargie, non assujettie à l'imitation du réel. Tel est le cas de Thomas Patin et Jennifer McLerran qui font de la représentation non plus une imitation mais une évocation :

Récemment [...] notre compréhension de la représentation a été secouée par la théorie poststructuraliste. Il en résulte que la représentation désigne désormais tout usage de matériaux pouvant renvoyer à autre chose, réel ou imaginé, visible ou invisible [...]. Ces formes de représentation sont évocatrices plutôt que strictement mimétiques (1997 : 113⁹. Je traduis).

8. Voir notamment Featherstone, Hepworth et Turner (dir.) (1991) et Le Breton (2003).

9. « *Recently [...] our understanding of representation has been challenged by poststructuralist theory. As a result, representation can indicate any usage of material that has the ability to refer to something else, actual or imagined, visible or invisible [...]. All [these forms] are seen to have the potential to represent in some way, if not strictly mimetically* ».

Ainsi déplacée sur le terrain de la référentialité et de l'évocation, la représentation paraît désormais n'être plus transgressible. Or, cherchant toujours à la dépasser ou à contourner ses frontières (même fragilisées ou dissoutes), nombre d'artistes opposent à l'artifice de cette représentation évocatrice la quête d'un instant de « vérité » ou d'un chapelet de ces instants, saisis au vol, et venant trouver, par éclats, le tissu de la représentation. Apparaissant le plus souvent dans un dispositif performatif par ailleurs savamment mis en scène, ces instants de vérité seront, eux, noués au surgissement de l'inattendu, à la survenue de la petite « musique du hasard¹⁰ ». Ces instants relèveront également de ce qui fonde, pour Nicolas Bourriaud (2001), « l'esthétique relationnelle », c'est-à-dire l'établissement d'une rencontre, même furtive, entre l'artiste et le spectateur ou le sujet-participant de l'œuvre, lequel se trouve, peu ou prou, engagé physiquement dans le déroulement de la performance.

Du côté du théâtre, maintenant, on peut observer depuis quelques années une semblable recherche du vrai et de la rencontre chez plusieurs metteurs en scène et au sein de certaines compagnies théâtrales qui en font un principe important de leur discours esthétique¹¹. On peut

10. J'emprunte l'expression au titre d'un roman de Paul Auster, *The Music of Chance* (1990).

11. Ce discours peut s'énoncer à même la forme scénique privilégiée et ses partis pris esthétiques, l'œuvre artistique

penser, en particulier, à la compagnie vancouveroise Theatre Replacement et à ses pièces *Box Theatre* (2006) et *Bioboxes* (2009) qui proposent, dans un espace confiné rappelant le « cabinet de curiosités », de courtes pièces à un acteur pour spectateur unique : un théâtre de l'intime (dont la matière dramatique, du moins dans *Bioboxes*, était constituée à partir d'histoires vécues) noué autour de l'expérience du face-à-face entre l'acteur et le spectateur, invité à prendre part au déroulement de l'action. Une même prédilection pour la participation et pour le bris de l'illusion mimétique s'observe aussi actuellement en Europe, notamment chez Philippe Quesne (en France) et Roger Bernat (en Espagne). Le premier, au sein de la compagnie Vivarium Studio, s'attache à développer un théâtre-laboratoire qui entremêle la réalité et l'artifice, superpose les degrés de présence et remet en question les principes de la représentation. Dans sa pièce *L'effet de Serge* (2007), par exemple, présentée sur une scène conventionnelle (à

étant toujours, en soi, un système discursif ou, pour reprendre l'image foucaldienne, une construction de l'imaginaire habitée par une ondoyante « nappe de discours ». Le discours esthétique peut aussi devenir sujet de l'œuvre lorsqu'une dimension autoréflexive – critique, ironique ou ludique – est engagée dans celle-ci. Enfin, il peut également se déployer en périphérie de l'œuvre dans les propos et les écrits de l'artiste posant une réflexion sur sa pratique. Comme on le verra, ces trois formes discursives sont repérables et agissantes dans le travail de la compagnie théâtrale québécoise Système Kangourou.

l'italienne) et reposant sur un texte dramatique préétabli, s'immiscent des morceaux de réel : des spectateurs sont invités à s'intégrer à l'espace du personnage et à commenter ses actions ; un livreur surgit avec une pizza à partager ; un chien gambade dans le décor¹². Pour sa part, Bernat renoue, dans ses créations, avec l'idée d'un espace public vivifié, générateur de rencontres. Aussi sa « performance théâtrale » *Domaine public*, où les participants construisaient dans l'espace une chorégraphie en obéissant à des directives leur parvenant par un casque d'écoute, visait-elle l'élaboration d'une œuvre née d'une rencontre entre des inconnus et la formation d'une communauté provisoire¹³.

Ces metteurs en scène et ces compagnies, de même que tous les artistes de théâtre qui nagent dans les mêmes eaux, pratiquent un théâtre qui se dit performatif ou que l'on qualifie ainsi, une forme scénique appartenant à la grande constellation du théâtre postdramatique. Étoilé en une multitude de formes, celui-ci, pose Hans-Thies Lehmann, désigne « un théâtre amené à opérer

12. La présence d'animaux sur la scène bouscule toujours la représentation, qui tend alors à la fois (et paradoxalement) vers un effet d'hypernaturalisme et vers le bris de celui-ci, dans le surgissement d'une présence dénuée d'artifice. À ce sujet, voir Jacques (dir.) (2009).

13. On a pu apprécier le travail de la compagnie Theatre Replacement à Montréal lors du Festival TransAmériques 2010. Les œuvres de Quesne et de Bernat y ont été présentées en 2011.

au-delà du drame, à une époque “après” la validité du paradigme du drame au théâtre» (2002 : 35). Cela ne signifie pas que le texte est évacué des formes théâtrales relevant de ce nouveau paradigme, mais que celles-ci ne lui sont plus subordonnées. De même, ce qui relève traditionnellement de la dramaticité, c'est-à-dire l'illusion mimétique et ses constituantes – fable et personnage –, se trouve, dans ces formes, ébranlé. Selon Lehmann, ces formes théâtrales, souvent proches de l'art de la performance, se déploient dans une orbite à l'écart du modèle dramatique et sont fondées sur la production d'autres « signes » qui, agencés ou non, en définissent les contours : parataxe (non-hiérarchisation des éléments de la représentation – texte, jeu, scénographie), simultanéité des actions effectuées en scène, corporalité exacerbée, irruption de réel, etc. Ce dernier « signe » peut poser problème. En effet, certains, à l'instar d'Amelia Jones (2006), se gardent de se référer au « réel », tant sont mouvantes, vastes et limitatives à la fois les différentes acceptions du mot. D'ailleurs, pour la chercheuse, « [i]l n'y a rien de tel que le réel » (2006 : 20) mais, plutôt, différentes expériences de la réalité séparées par des frontières floues sur lesquelles se plaisent à jouer nombre d'artistes. Ainsi, elle troque volontiers le « réel » pour le « non-factice » :

Par non-factice, je ne cherche pas à suggérer une catégorie définie [...], mais plutôt à mettre en avant une sorte de geste relevant de l'art et allant dans la direction de ce qui peut sembler non-factice (en se posant comme authentique) (2006 : 20).

Par ailleurs, le non-factice ne recouvre pas, dans le cas du théâtre postdramatique, toutes les formes de manifestation d'éléments « authentiques » dans la représentation : des accidents, ou le recours à l'aléatoire dans le déroulé de scènes mi-composées, mi-improvisées, en excèdent les cadres. Aussi est-il loisible de considérer le non-factice comme une forme particulière d'irruption de réel, lequel, dans le théâtre postdramatique, peut se manifester à divers degrés, voire ne donner que l'illusion de se manifester.

Ce dernier élément – l'irruption de réel – se trouve au cœur d'une forme particulière de théâtre postdramatique. Le théâtre performatif se situe dans ce que Lehmann désigne comme « le champ entre » théâtre et art de performance. Par son refus de l'illusion réaliste, il privilégie le bris de la fable ou l'érosion du personnage et – en faisant parfois renaître de ses cendres le mirage de la pure présence – développe des expériences théâtrales qui empruntent aux pratiques performatives leur quête de « vérité ». Au Québec, la jeune compagnie Système Kangourou, dont la démarche est « motivée par une quête d'authenti -

cité et de réflexion collective¹⁴», a ainsi développé un théâtre performatif essentiellement fondé sur la présence immanente des acteurs-performeurs, lesquels ne sont plus tenus de jouer un rôle, mais doivent se « personnifier » eux-mêmes, tout en faisant participer le spectateur à l'œuvre en cours et en posant dans l'espace une série d'actions, souvent déterminées aléatoirement. De la pièce *Au détour de mai, en plein cœur des ambivalences* (2006) à *Mobycool* (2010), en passant par *C'est comme un photomaton... mais en mieux* (2006), *40 % de déséquilibre* (2007) et *Bricolages pour femme et ours polaire* (2008), la compagnie dirigée par les créatrices Anne-Marie Guilmaine et Claudine Robillard a conçu au fil du temps un langage scénique hybride. Celui-ci intègre à un tissu résolument théâtral (notamment en ce qui a trait à la scénographie ou, parfois, au texte) des emprunts à l'art de la performance, dont « le plus radical [...] consiste en un refus : celui d'une réalité référentielle imaginaire » (Guilmaine, 2006 : 8).

Dans le présent article, je me pencherai plus particulièrement sur les pièces *Bricolages pour femme et ours polaire* et *40 % de déséquilibre*¹⁵.

14. www.systemekangourou.ca.

15. Ces pièces ont été présentées en 2007 et 2008. Il va sans dire que, dans les années qui ont suivi, la pratique et le discours esthétique des artistes n'ont cessé de se repenser et de se métamorphoser. Néanmoins, les œuvres abordées ici constituent d'importants jalons dans le parcours de la compagnie et ce qu'elles mettent en jeu, notamment à l'égard de la

La première est une œuvre que la metteuse en scène Guilmaine désigne comme un « solo déambulatoire de théâtre performatif » (2006) et qui rappelle formellement, à l'instar de toutes ces œuvres ambulatoires qui foisonnent aujourd'hui¹⁶, le *stationendrama* des expressionnistes allemands¹⁷. La seconde pièce se donne à voir comme une suite de tableaux où, dans une série d'actions, les acteurs-performeurs explorent le brouillage identitaire de même que la prise de risque. Les deux œuvres sont centrées sur l'expérience de la rencontre avec le spectateur, à l'instar de celles qui, en art contemporain, sont fondées sur l'esthétique relationnelle. J'aborderai ici quelques-unes des modalités de la disparition de la mimésis au profit du jaillissement, dans les

représentation, est toujours manifeste dans les créations les plus récentes (voir la théâtrographie de Système Kangourou en annexe).

16. Depuis quelques années, de nombreux artistes mettent en scène des parcours théâtraux où le spectateur avance dans l'espace, d'une « station » à l'autre. Pensons, par exemple, à la pièce *L'ardent désir des fleurs de cacao*, écrite et mise en scène par Dominique Leduc (Momentum, 2006) ou, plus récemment, au « parcours initiatique » *La porte du non-retour*, élaboré par Philippe Ducros (Maison de la culture Frontenac, 2011).

17. Il est intéressant de rappeler que ces artistes, en leur temps, ont eux aussi « répondu » au réalisme théâtral par des formes scéniques qui se voulaient plus « vraies » que celui-ci, plus aptes à représenter la vie intérieure et les angoisses de toute une génération. « Cri de révolte [...] contre le théâtre bourgeois, l'intrigue psychologique », ce théâtre a incarné, « pendant un moment, par [sa] négation du réalisme, une certaine réalité » (Palmier, 1980 : 11-12).

deux pièces, de fragments de « vérité », ceux-ci se rattachant à la dissolution du personnage et du jeu, à l'irruption du réel et du hasard ainsi qu'à l'intégration et à la mise à l'épreuve du spectateur dans le « corps de l'œuvre ». Enfin, je mettrai également au jour certains des paradoxes, ou des zones d'indécidabilité, d'une telle démarche esthétique.

L'ACTEUR-PERFORMEUR OU L'EFFRITEMENT DU PERSONNAGE ET DU JEU

Présentée en 2008 au Bain Saint-Michel, à Montréal, la pièce *Bricolages pour femme et ours polaire*, conçue par Marie-Ève Dubé et Anne-Marie Guilmaine, se décline en une kyrielle de petits tableaux scéniques disséminés dans tous les recoins de l'ancien bain public. Immergé dans ce parcours théâtral en stations, qui explore l'imaginaire de la mémoire et de l'enfance, le spectateur est invité à suivre les pas de Dubé, seule actrice de l'étonnante trajectoire qui s'amorce. Paraissant dépouillée du carcan du personnage, refusant le jeu mimétique au profit de l'action et de la rencontre avec l'autre, l'actrice tisse progressivement, tout au long du parcours, un lien de complicité avec le spectateur.

Qu'il s'agisse d'un échange de confidences saugrenues entre les murs d'un cabinet de toilettes [...] en compagnie d'un spectateur évoquant ses désarrois amoureux, d'une danse

partagée ou d'un chaotique toast d'anniversaire, le « déambulateur » se décline, ainsi, en un chapelet de petits moments où se nouent des connivences passagères (Cyr, 2008 : 136).

S'affirme au cœur de celles-ci la dissolution du personnage, qui semble se poser comme condition de leur surgissement : un effritement essentiel, selon les créatrices, à l'affleurement du réel, ou d'un fragment de réel, dans le dispositif théâtral. Ce qu'elles cherchent, « en jouant autrement », écrivent-elles, « c'est une qualité de présence, un haut degré de vivant, un échantillon de réel coupé-collé » (Guilmaine et Robillard, 2008 : 135)¹⁸.

Bien sûr, la mise à mal du personnage théâtral n'est pas l'apanage de Système Kangourou ni, d'ailleurs, celui du théâtre performatif. De façon récurrente, diverses pratiques théâtrales, depuis la modernité, ont cherché à abolir le personnage ou à le mettre en crise, ont contribué à son effacement ou à sa fragilisation. Je pense, par exemple, aux différentes formes de la choralité qui, explorées notamment par Maurice

18. Les metteuses en scène Guilmaine et Robillard, qui codirigent Système Kangourou depuis la création de la compagnie, en 2006, ont développé au fil du temps une réflexion en mouvement autour de leur pratique artistique. Ce para-discours décliné sous plusieurs formes (entretiens, articles, notes de programme...) accompagne étroitement l'œuvre, venant réaffirmer, compléter ou éclairer autrement ce qui a été exprimé sur la scène. Plusieurs de ces analyses paradiscursives sont convoquées dans le présent article.

Maeterlinck dès la fin du XIX^e siècle, foisonnent actuellement dans la dramaturgie tout comme sur la scène théâtrale. En effet, dans le dispositif choral, véritable « effet fantôme du chœur » selon Christophe Triaux (2003), la parole est disséminée entre des personnages évanescents, qui apparaissent comme des « subjectivités parlantes » (Dupré, 2006 : 88), comme des instances énonciatives aux contours flous, changeants, ce que Jean-Pierre Sarrazac (2001) désigne assez joliment comme des « impersonnages »¹⁹ ou, semblablement, ce que Julie Sermon (2005) appelle des « énonciateurs incertains ».

Or, tandis que les formes chorales, dans leur effritement du personnage, entraînent le plus souvent la représentation à l'écart du réel, du côté d'une déréalisation ou d'une étrangeté plus ou moins prononcée, le théâtre performatif fait de la disparition du personnage l'ingrédient premier, nécessaire, de l'inscription d'un surplus de réel dans le déroulement du spectacle. Dans *Bricolages pour femme et ours polaire*, je l'ai dit plus haut, une dynamique relationnelle s'installe

19. « L'impersonnage, écrit Sarrazac, se présente à nous comme le lieu de passage et de métamorphose de tous les visages, de tous les masques ("nus") qui font la vie d'un homme [sic]. Cet impersonnage est, au sens musilien, "sans qualités". Ce qui signifie paradoxalement qu'il est pourvu de mille qualités mais d'aucune unité ni substance identitaire. Que, dès lors, il paraît voué à ce nomadisme et à ce caméléonisme – changer de place en place d'identité – qui l'oblige à jouer tous les rôles, ce qui lui permet de ne se dérober à aucun » (2001 : 48).

entre le spectateur et l'actrice, délestée du poids du personnage. Est-ce à dire, pour autant, que s'affirme ici la pure présence de la jeune femme, livrée à une monstration nue d'elle-même, sans artifice, sans détour par le jeu, par l'inventé, par le glissement ou le grandissement des représentations du moi? Sommes-nous pleinement dans le territoire du non-factice évoqué plus haut? De tableau en tableau, alors que le spectateur prend part, dans l'espace, aux actions concoctées par Dubé (danser, chanter, répondre à des questions plus ou moins farfelues ou intrusives, dialoguer, découper des ribambelles dans du papier), cette impression, par soubresauts, se défait. Ainsi, au détour d'une séquence gestuelle minutieusement chorégraphiée, au détour d'un effet vocal, d'un regard appuyé, d'un silence « habité », percent ou semblent percer l'artifice du jeu, l'ajout d'un degré, d'un en-plus, à la représentation de soi. Le solo performatif paraît alors se déployer dans un territoire flou, dans un espace d'indécidabilité où, par l'être et le faire de l'actrice, cohabitent différents degrés de représentation²⁰.

20. À certains égards, le jeu performatif s'apparente au non-jeu, une forme d'interprétation privilégiée notamment par Robert Gravel, dans les années 1980, dans certaines créations du Nouveau théâtre expérimental. Or, alors que le non-jeu vise l'atténuation de l'apparence d'interprétation, le jeu performatif cherche soit à l'éradiquer, soit à jouer, délibérément, avec ses frontières.

Cette cohabitation est souhaitée. Selon Guilmaine, qui a mis en scène le parcours ambulatoire, elle permettrait de dépasser la seule exploration de l'intime au profit d'un tressage entre l'individuel et le collectif. Elle écrit :

Jouer autrement, c'est s'exposer sur scène en tant que soi-même, sans l'apparat d'un personnage. Mais encore là, c'est un soi « décalé ». Les contours de la personnalité réelle de l'acteur sont brouillés, le vrai et le faux, floués, de manière à composer une « personnalité scénique » qui ait du chien. Oui, parce que derrière cette idée de se jouer soi-même se cache non pas le désir de s'exhiber gratuitement, mais celui de mettre à jour une réalité plus grande que soi. Les morceaux intimes que nous cherchons à mettre en scène sont choisis selon leur capacité à parler du collectif, à témoigner du réel [...]. L'acteur [...] ne se révèle que dans la mesure où son expérience peut rejoindre celle des autres (2008 : 137).

Par ailleurs, il arrive qu'une ambiguïté plane à l'égard de ces « morceaux intimes » qui sont révélés dans chacune des pièces de Système Kangourou. Dans *40 % de déséquilibre*, présentée au printemps 2007 au Théâtre La Chapelle dans un décor rugueux de chantier de construction – blocs de ciment, gravier, cordages, échelle –, les cinq acteurs-performeurs (professionnels et non professionnels mêlés indistinctement) y allaient d'une série de confidences sur leurs désirs et leurs craintes. Conservant les marques

principales de leur identité (prénom, traits de caractère, bougé du corps), s'adressant directement au public plutôt qu'à un partenaire, ils évoquaient leur goût du risque, leur besoin de se mettre en danger pour se sentir vivant ou encore leur peur de la solitude. Dans un autre tableau, jouant (ou ne jouant pas) les amoureux, Claudine Robillard et Martin Vaillancourt, à la manière de deux Petits Poucets, traçaient de longs chemins de cailloux les menant l'un vers l'autre ; tout au long du tracé, ils s'échangeaient eux aussi des confidences, cette fois sur leurs amours passées, depuis l'enfance jusqu'au présent. Lesquelles de ces confidences étaient non factices ? Lesquelles étaient inventées ou appartenaient à un camarade de jeu ? Lesquelles étaient plutôt faites d'un fin tissage, impossible à désenchevêtrer, entre le réel et l'imaginé ? Difficile de le savoir. Dans le théâtre performatif, l'acteur-performeur et, avec lui, son identité, ainsi que ses récits s'inscrivent résolument du côté du paradoxe de celui qui « joue à être vrai »²¹. Guilmaine (2006) relève bien cette dimension paradoxale en affirmant qu'il s'agit là

d'un jeu sur l'identité de l'acteur-performeur :
il se joue lui-même, c'est-à-dire qu'il joue les
différents morceaux qui le composent, ou

21. Voilà bien une toute nouvelle variante de « paradoxe du comédien », loin de celle qu'a théorisée Denis Diderot au XVIII^e siècle, voulant que l'acteur convaincant soit celui qui sait exprimer une émotion qu'il ne ressent pas.

même ceux qui ne le composent pas, passant subrepticement du réel à la fiction, mais en s'exposant toujours en tant que lui-même (2006 : 28)²².

La metteure en scène poursuit :

Il revient ainsi aux spectateurs de tenter le jeu du discernement entre le vrai et le faux dans ce qui est dit, ou bien entre le dramatique fictionnel et le performatif autoreprésentationnel. En exposant autant de points de vue sur ce qu'est ou peut être l'acteur-performeur, il s'agit ici de mettre en scène une « multiplicité de coexistences virtuelles » (2006 : 28).

Outre ce jeu ambigu de l'acteur-performeur, lequel bouscule et fait se désagréger l'idée de personnage, l'illusion mimétique est également mise à mal chez Système Kangourou par le surgissement du hasard et d'éclats de réel dans la représentation de même que par la mise à l'épreuve de soi et du spectateur.

22. En faisant de la représentation de soi un enjeu important, le théâtre performatif de Système Kangourou participe de la mouvance autofictionnelle, importante dans la dramaturgie et le théâtre québécois actuels. À l'instar de plusieurs artistes qui, dans leurs créations élaborées sous le signe de l'autofiction, remettent en cause la stricte réplique identitaire, la représentation de soi privilégiée par la compagnie se rattache à ce que Louis Patrick Leroux (2009) désigne comme une pratique d'« autofriction », où se superposent de façon trouble l'identité du créateur et le personnage scénique qu'il donne à voir.

DES IRRUPTIONS DU HASARD ET DES FRAGMENTS DE RÉEL

Traditionnellement, rappelle Lehmann, « l'idée [...] du théâtre part du principe d'un cosmos fictif clos » (2002 : 157). Or, dans maintes formes théâtrales postdramatiques, ce présupposé est doublement ébranlé : d'abord, le « cosmos fictif » se trouve, à divers égards, traversé par des éléments non fictifs ou encore toute forme de fiction est, en apparence, évacuée au profit de la réalité (la « situation » réelle se substitue à la fable dramatique) ; ensuite, la « clôture » de l'œuvre est souvent déconstruite par la mise à contribution du public invité à prendre part à l'action. Ce faisant, la frontière qui sépare les acteurs des spectateurs est dissoute grâce à la création d'un espace partagé, voire dans la mise en place d'une dynamique théâtrale essentiellement relationnelle. Chaque fois, il s'agit, non pas de renoncer à toute théâtralité ni d'éradiquer complètement l'illusion mimétique et sa charge factice, mais bien, plutôt, de jouer avec les limites, les interstices, les zones d'entre-deux. S'avancant sur la fine « ligne qui marque la frontière entre la représentation et la situation » (Lehmann, 2002 : 201), l'œuvre scénique postdramatique s'amuse à faire surgir du non-factice dans le semblant théâtral tout comme elle fait apparaître du « composé » ou du « bricolé » (Guilmaine, 2006) dans les fragments de réalité qu'elle met en scène.

Expérience de l'ambivalence et de l'incertitude, le théâtre postdramatique – surtout dans sa forme performative – se pose comme une oscillation permanente, « un chavirement continu [...] d'une contiguïté "réelle" (connexion avec la réalité) et d'une construction "mise en scène" » (Lehmann, 2002 : 162). Dans les œuvres de Système Kangourou, cette coexistence « de moments prédéfinis et d'instants spontanés » (Lehmann, 2002 : 199), qui rend floues les frontières entre le factice et le non-factice, est manifeste et s'actualise notamment dans l'irruption du hasard et l'intégration de fragments de réel (jamais les mêmes) dans le tissu de la représentation.

De même, dans le premier tableau du parcours de *Bricolages pour femme et ours polaire*, situé dans le vestiaire du Bain Saint-Michel, Dubé enfile certains des manteaux des spectateurs qui étaient accrochés sur des cintres et elle vide les poches de leur contenu. Les objets extirpés des vêtements – clés, papiers froissés ou griffonnés, photographies, billets de cinéma – ne sont pas des accessoires fabriqués pour la représentation, investis d'une charge symbolique prédéterminée : ils sont issus du réel, appartiennent au quotidien des spectateurs et à leurs territoires intimes²³.

23. Le travail autour de l'objet est important chez Système Kangourou. Sans pratiquer un théâtre de l'objet, les metteuses en scène Guilmaine et Robillard font de l'objet plus qu'un simple accessoire : c'est souvent par son intermédiaire,

Aussi, l'apparition soudaine dans la trame du spectacle de ces bricoles arrachées au quotidien et au monde extérieur créent l'impression d'ajout de petits éclats de réel. En effet, bien que, comme on l'a vu plus haut, l'actrice n'interprète pas de rôle, il apparaît chez elle, à différents moments du parcours ambulatoire, des degrés de factice ou « d'amplifié ». Il s'agit là d'une charge dont sont délestés les objets personnels des spectateurs, lesquels, arrachés à leur univers propre et à leur histoire secrète, font saillie dans la pièce. Toutefois, ce réel auquel les objets se rattachent sera très vite déplacé, tiré vers l'espace de l'imaginaire et du factice. En effet, ayant pigé au hasard une suite éclectique d'objets, l'actrice se met ensuite à leur inventer une histoire, à improviser pour chacun des micro-récits. Puis, entrecroisant ces historiетtes, elle fait émerger, peu à peu, le portrait, fictif bien sûr, du propriétaire du manteau – cinéphile, voyageur, amoureux éconduit, étudiant distrait et maladroit, etc. Devenu malgré lui le protagoniste de ces petites fables, le spectateur est ensuite inté-

dans la dynamique relationnelle qu'il permet d'établir avec le spectateur, que s'amorce chacun des tableaux du spectacle. En outre, de l'objet surgit souvent le sujet de la représentation, lequel se développe au fil de l'échange dialogique improvisé entre la performeuse et le spectateur. Cette mise en avant de l'objet n'est évidemment pas le propre de Système Kangourou et plusieurs compagnies théâtrales ont développé, depuis quelques années, une semblable préoccupation. À ce sujet, lire dans le présent ouvrage la réflexion qu'Erin Hurley consacre à la question.

gré progressivement au spectacle. L'actrice lui pose alors des questions, l'invite à se raconter, et, à la façon de Neumark « tricotant » la parole de l'autre, le récit de soi qu'il veut bien lui livrer est incorporé à la représentation. Affublé de plusieurs constructions identitaires, le spectateur, dans un notable mouvement d'inversion, devient ce que l'actrice cherche à ne plus incarner : un personnage.

Au gré des objets puisés au hasard et au gré de cet entrecroisement des petites fables inventées et des récits de soi (lesquels contiennent aussi, sans doute, comme toute autofiction²⁴, leur part d'invention ou d'enjolivement...), le spectacle se déploie dans une zone d'ambiguïté, dans un espace d'indétermination où s'estompent les frontières entre le vrai et le faux, entre le non-factice et le factice. Ici, pour peu qu'une complicité s'établisse entre l'actrice et le spectateur, la part de vérité résiderait, au dire de la metteuse en scène, dans l'échange noué entre eux, au cœur de la dynamique relationnelle, dynamique où, notablement, l'imprévu se révèle central, nécessaire à l'établissement d'intimités provisoires. En fait, le hasard constitue l'un des ingrédients premiers de la manière Système Kan-gourou. Dans l'article intitulé « Trouver un

24. Au sujet de l'autofiction et de ce qu'elle contient, justement, de fictif, lire notamment Leroux (2009) et Jacques (dir.) (2004).

confetti dans une craque de trottoir et le garder dans sa poche, pour toujours», texte écrit sous la forme d'un dialogue entre Robillard et Guilmaine, cette dernière affirme :

J'aime laisser entrer le hasard sur la scène. Je lui réserve des enclaves, comme on creuse volontairement un trou dans un terrain bien aménagé. Le hasard prend la forme d'une structure aléatoire, mais surtout d'un appel aux spectateurs. Tu [Robillard] leur as demandé de te prendre dans leurs bras ou de sortir faire le tour du bloc avec toi²⁵. [...] Au cœur de ces trous-là, je ne contrôle plus rien comme metteuse en scène, tout peut arriver ou presque. Du beau, du drôle, du terriblement ennuyant aussi. Dans la régie, j'ai toujours peur, mais c'est le jeu (2008 : 136).

Selon la metteuse en scène, «il y a, dans cet aléatoire du contact avec le spectateur, une honnêteté, une part de vérité qu'on ne trouve pas ailleurs» (Cyr, 2008 : 136). Que cette part de vérité, dans *Bricolages pour femme et ours polaire*, soit traversée ou imprégnée, à divers degrés, d'éléments hautement fictionnels n'est pas le

25. Si ce moment est tiré de *40 % de déséquilibre* (2007), toutes les pièces de Système Kangourou portent une part plus ou moins grande d'aléatoire. Par exemple, dans *Au détour de mai, en plein cœur des ambivalences* (2006), «les titres des tableaux étaient inscrits sur des diapositives que les acteurs-performeurs mélangeaient à la vue des spectateurs avant de les enfiler au hasard dans le carrousel de projection : ils découvriraient donc l'ordre des tableaux en même temps que les spectateurs» (Guilmaine et Robillard, 2008 : 136).

moins intéressant des paradoxes. Pour Système Kangourou, la vérité, toujours, est tissée de fiction, et c'est au spectateur d'en démêler l'écheveau – ou pas. En effet, pour la metteuse en scène, « [q]ue le spectateur devine si tel ou tel moment est réellement inventé ou non a peu d'importance. C'est précisément ce doute qui est recherché » (Guilmaine, 2006 : 45).

LA MISE À L'ÉPREUVE DE SOI ET DU SPECTATEUR

Le surgissement du hasard et d'éclats de réel est également lié, dans la démarche de Système Kangourou, à la notion de prise de risque. Celle-ci était déjà, dès les années 1960, au cœur de l'art de la performance et prenait souvent le corps comme objet d'une réelle mise en danger de soi. Dans certains cas, cette mise en danger dépendait de la participation des spectateurs : Marina Abramovic, dans l'une de ses performances, a demandé à ces derniers de faire d'elle ce qu'ils voulaient, même pointer un fusil chargé contre sa tempe ; dans une autre performance, Yoko Ono a mis à la disposition des spectateurs un grand ciseau afin qu'ils découpent ses vêtements, s'exposant ainsi à la lame aiguisée qui dénudait peu à peu sa chair... Bien que moins périlleuses, les prises de risque qui émaillent chacune des productions de Système Kangourou s'inscrivent dans la filiation de ces pratiques

performatives et, comme elles, sont le plus souvent nouées à la participation des spectateurs. Dans *40 % de déséquilibre*, par exemple, après le déroulement d'une suite de tableaux semant l'ambiguïté en ce qui a trait à leur dosage de « composé et d'imprévisible » (Guilmaine, 2006 : 45), l'action s'arrête abruptement et deux des cinq acteurs-performeurs invitent les spectateurs à jouer avec eux à une version réinventée du célèbre jeu Vérité ou conséquence?²⁶. Dans un espace-temps partagé, où vole en éclats la frontière scène/salle, les spectateurs peuvent poser des questions indiscretes aux comédiens ou les enjoindre à exécuter des actions qu'ils auront déterminées. Le plus souvent, les spectateurs choisissent l'action et celle-ci constitue, pour l'acteur-performeur, un défi, une mise à l'épreuve de soi – généralement physique : sauter, tourner sur soi-même, courir à toute vitesse en direction d'un mur de briques, se laisser chuter depuis des hauteurs vertigineuses, s'accrocher par les pieds aux barreaux d'une haute échelle et se laisser pendre tête en bas, etc. Dans chacun de ces instants, où les corps des acteurs-performeurs sont investis dans des actions diversement périlleuses, l'illusion mimétique ou l'ambiguïté quant à celle-ci semble disparaître au profit de la situa -

26. Vérité ou conséquence est un jeu de société aux règles souples dans lequel, à tour de rôle, les participants offrent aux autres joueurs de répondre à une question ou de surmonter un défi.

tion réelle. Impossibles à prévoir, les demandes des spectateurs instillent du hasard et de l'aléatoire dans la représentation, et les prises de risque des acteurs-performeurs paraissent éradiquer, pour un instant, toute illusion mimétique : ils ne « jouent » pas à mettre leur corps en danger, mais se livrent à l'action prescrite (bien sûr, ils ont aussi le loisir de refuser de s'y soumettre si celle-ci leur paraît trop périlleuse ou dépasser leurs limites physiques). Ici, par l'intervention des spectateurs et la réponse corporelle des acteurs-performeurs, il s'agit, pour un temps, de « ménager une place à la réalité » (Guilmaine, 2006 : 4) au cœur d'un dispositif théâtral qui, par ailleurs, dans l'ensemble de son déroulement, cultive l'ambiguïté entre le réel et l'effet de réel. La metteuse en scène s'en explique :

Paradoxalement, l'une des quêtes du performatif est justement d'obtenir un effet de réel et une qualité de présence si forts dans l'exécution d'une action qu'ils relèguent au second plan le caractère composite composé/imprévisible au profit d'une énergie brute, intense, souvent risquée ou dangereuse, transcendant l'« arrangement ». Par une composition si précise que surgit le naturel ou par un *effet* de spontanéité qui tend à préserver le naturel, le but poursuivi est le même : une présence au plus près du vivant, d'une intensité brute, violente, qui rend les corps prêts à réagir (2006 : 45).

Si elles sont réalisées par le corps des acteurs-performeurs, il faut souligner que les

actions dans lesquelles ceux-ci s'engagent proviennent toutes de l'imaginaire des spectateurs. Projetés sur les interprètes, en qui ils trouvent une incarnation provisoire, les idées de ces spectateurs, leurs fantasmes, l'imagerie intime qui les habite, contribuent à faire naître – fugacement – des personnages ou des bribes de personnages. Sur la scène, alors qu'apparaissent et disparaissent les figures éphémères de l'enfant intrépide, du guerrier ou encore du kamikaze, fait donc retour, pour un temps, une forme de représentation mimétique créée par la rencontre entre l'imagination des spectateurs et le corps en action des acteurs. Ainsi, bien qu'exécutées par le corps plutôt que jouées, les actions performées sur la scène ne sont pas totalement dénuées d'artifice ou des possibilités de son surgissement. Cultivant une ambiguïté ontologique, les « imper-sonnages » qui apparaissent furtivement dans ce passage de la pièce, même si le corps mis en danger ne joue pas, n'ont de cesse, dans l'imagerie scénique créée, de semer le doute quant à leur nature et quant aux divers degrés de réel et d'inventé qui les habitent.

Par ailleurs, il n'y a pas seulement les corps des acteurs qui sont convoqués chez Système Kangourou. Parfois, ceux des spectateurs le sont aussi. Dans l'un des tableaux de *40 % de déséquilibre*, deux des acteurs-performeurs se tenaient devant un écran sur lequel étaient projetées des diapositives de paysages hivernaux –

des images poétiques mais détachées de leur contexte d'évocation – et faisaient griller des saucisses sur un petit barbecue portatif. Lentement, des fumets ont commencé à se dégager des aliments en train de cuire et ont débordé l'aire scénique pour envahir l'espace sensoriel du spectateur, pénétré par les odeurs. Rarement convoqué au théâtre, l'odorat agit, ici, comme un surplus de réel dans la représentation en même temps que, paradoxalement, il lui infuse une dose d'imaginaire. En effet, comme le souligne Le Breton (2006), les odeurs ne sont jamais neutres : elles relèvent d'un enracinement charnel de la pensée, des symboliques intimes, de la mémoire. Se posant comme de « petites incisions dans le temps » (Le Breton, 2006 : 268), elles se chargent de signification selon le contexte où elles apparaissent, lequel pourra ensuite être revisité par la mémoire olfactive, elle-même « tissée d'imaginaire » (Le Breton, 2006 : 294), lieu où s'entremêlent récits personnels, souvenirs, perceptions réelles et imaginées. Comme je l'ai déjà remarqué, « au théâtre [...], les manifestations de cet imaginaire olfactif ne sont pas sans affecter l'expérience de la représentation. Et pour le spectateur, la déstabilisation agit à même le corps » (Cyr, 2007 : 130), lequel est pénétré par des odeurs auxquelles il ne peut physiologiquement se soustraire :

[...] envahissantes, les émanations lui font expérimenter, comme le remarque Eleanor

Margolies²⁷, une sorte d'effritement des frontières usuelles entre ce qui se joue sur la scène et ce qui est perçu par son corps. Par ailleurs, sa perception du temps se trouve également perturbée puisque la sensation olfactive inscrit le spectateur à la fois dans la fugacité du présent de l'œuvre en scène et dans une durée indéterminée, cotonneuse, faite de l'enchevêtrement des souvenirs et des affects associés à une odeur particulière (Cyr, 2007 : 131).

Aussi, perturbant la perception du déroulé représentationnel, l'expérience de l'olfaction, dans 40 % de *déséquilibre*, entraîne le spectateur du côté de la sensation immédiate, tangible, en même temps qu'elle le tire hors de l'expérience du spectacle pour l'emmener vers ses territoires intimes, enfouis, dans un fugace moment de pure présence à soi. Par conséquent, si le théâtre performatif de Système Kangourou privilégie la rencontre avec l'autre, il favorise également un autre type de rencontre : celle avec soi-même. Or, si cette rencontre emprunte les voies du corps et de la perception sensorielle, elle peut aussi se manifester autrement, dans le rythme même du spectacle. Par exemple, dans *Bricolages pour femme et ours polaire*, à de nombreuses reprises, l'actrice se retire de l'espace pour réapparaître un peu plus loin, de telle sorte qu'une autre forme de face-à-face avec soi prend

27. Voir Margolies (2003).

place peu à peu. Traversée de déplacements si -
 lencieux, d'instants transitoires, cette pièce est en
 effet remplie de nombreux moments blancs,
 déploie une temporalité suspensive où il devient
 loisible, pour le spectateur immergé parmi les
 jouets et les objets de l'enfance – toupies, pou-
 pées, ours en peluche, cahiers d'écolier –,
 d'aller à la rencontre de lui-même, de ses pro-
 pres souvenirs et de son propre imaginaire. Là,
 dans le silence, pour un moment seul avec lui-
 même, et plongé en lui-même, il s'avance dans
 les territoires de la mémoire intime, laquelle est
 faite, toujours, d'un écheveau inextricable de
 réel et d'inventé. Aussi, dans le théâtre performa-
 tif de Système Kangourou, l'expérience du « vrai »
 résiderait-elle peut-être, en partie, du côté de ces
 petites bouffées de pure présence à soi, égre-
 nées tout au long du spectacle, qu'elles se mani-
 festent dans ces instants suspensifs ou dans
 l'exacerbation de la sensorialité. Greffée au refus
 (partiel) du personnage, au surgissement (prévu)
 du hasard et à la mise à l'épreuve du spectateur,
 cette présence à soi ouvre un espace pour rêver
 et force la dissolution, ou le brouillage perma-
 nent, dans l'expérience de l'œuvre, des fron-
 tières entre passé et présent, entre réel et in-
 venté. C'est dans cette tension permanente, dans
 cette cohabitation des contraires et, finalement,
 dans cet espace de perpétuelle irrésolution que
 se trame, chez Système Kangourou, la fabrique
 du vrai.

BIBLIOGRAPHIE

- AUSTER, Paul (1990), *The Music of Chance*, Londres, Faber & Faber.
- BOURRIAUD, Nicolas (2001), *Esthétique relationnelle*, Dijon, Presses du réel.
- CYR, Catherine (2007), « Représentation et olfaction : le spectateur au parfum », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 125, p. 127-133.
- CYR, Catherine (2008), « Le “solo performatif” : rencontres éphémères », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 127, p. 135-139.
- CYR, Catherine (2012), « The workings of the “real” : Système Kangourou’s performative theatre », dans Roberta BARKER et Kim SOLGA (dir.), *New Canadian Realisms*, vol. 2, Toronto, Plawrights Canada Press, p. 87-105.
- DANAN, Joseph (2010), *Qu’est-ce que la dramaturgie ?*, Arles, Actes Sud.
- DUPRÉ, Louise (2006), *Tout comme elle*, Montréal, Québec Amérique
- FEATHERSTONE, Mike, Mike HEPWORTH et Bryan S. TURNER (dir.) (1991), *The Body: Social Process and Cultural Theory*, London, Sage.
- GOLDBERG, Rose Lee (1998), *Performance, Live Art Since the 60’s*, London, Thames & Hudson.
- GUILMAINE, Anne-Marie (2006), « Au détour de juin, en plein cœur des ambivalences : la pluralité des possibles ou la mise en jeu d’une combinatoire scénique par le biais du performatif ». Mémoire de

maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal.

GUILMAINE, Anne-Marie, et Claudine ROBILLARD (2008), « Trouver un confetti dans une craque de trottoir et le garder dans sa poche, pour toujours », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 129, p. 134-139.

JACQUES, Hélène (dir.) (2004), « La tentation autobiographique », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 111, p. 75-136.

JACQUES, Hélène (dir.) (2009), « Animaux en scène », *Revue de théâtre Jeu*, n° 130, p. 40-133.

JONES, Amelia (2006), « Rupture », *Parachute*, n° 123, p. 15-37.

LE BRETON, David (2003), *La peau et la trace*, Paris, Métailié.

LE BRETON, David (2006), *La saveur du monde. Une anthropologie des sens*, Paris, Métailié.

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

LEROUX, Louis Patrick (2009), « Le Québec en autoprésentation : le passage d'une dramaturgie de l'identitaire à celle de l'individu ». Thèse de doctorat, Paris, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3.

MARGOLIES, Eleanor (2003), « Smelling voices : Cooking in the theatre », *Performance Research*, vol. 8, n° 3, p. 11-23.

MICHAUD, Yves (2003), *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Hachette.

- PALMIER, Jean-Michel (1980), *L'expressionnisme et les arts*, t. 2: *Peinture – Théâtre – Cinéma*, Paris, Payot.
- PATIN, Thomas, et Jennifer McLERRAN (1997), *Artwords : A Glossary of Contemporary Art Theory*, Westport, Greenwood Press.
- SALO, Merja (2006), «Do you like me awake?», *PÀP – Creative Force from the North*, n° 19, p. 92-99.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (2001), «L'impersonnage. En relisant "La crise du personnage"», *Études théâtrales*, «Jouer le monde», n° 20, p. 41-50.
- SERMON, Julie (2005), «Le dialogue aux énonciateurs incertains», dans Jean-Pierre SARRAZAC (dir.), *Les nouveaux territoires du dialogue*, Paris, Actes Sud-Papiers, p. 31-35.
- TRIAU, Christophe (2003), «Choralités diffractées: la communauté en creux», *Alternatives théâtrales*, n° 76-77, p. 5-11.

THÉÂTROGRAPHIE DE SYSTÈME KANGOUROU

- Au détour de mai, en plein cœur des ambivalences*,
Montréal, Théâtre La Chapelle, mai 2006.
- C'est comme un photomaton... mais en mieux*,
Montréal, Théâtre La Chapelle, mai 2006.
- 40 % de déséquilibre*, Montréal, Théâtre La Chapelle,
avril 2007.
- Bricolages pour femme et ours polaire*, Montréal, Bain
Saint-Michel, Montréal, mars 2008.

LA FABRIQUE DU « VRAI »

Mobycool, Montréal, Théâtre La Chapelle, octobre 2010.

La trilogie du cru, Montréal, Place des Arts, Espace culturel Georges-Émile Lapalme.

– *Performance 1 : Écorces*, mars 2012.

– *Performance 2 : Agrumes*, avril 2012.

– *Performance 3 : Tourbe*, avril 2012.

II

DU PRIVÉ AU PUBLIC

Pauline Bouchet

Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3/UQAM

CONSTRUCTIONS ET
RECONSTRUCTIONS AUCTORIALES :
DES PLACES ET DES DYNAMIQUES
(NORMAND CHAURETTE
ET LARRY TREMBLAY)

Si l'on suit les analyses d'Yves Jubinville (2007) dans son article « Le partage des voix : approche génétique de la langue dans les dramaturgies contemporaines », on peut dire que toute écriture pour la scène exige une dissimulation du sujet de l'écriture au profit d'une délégation de la parole à des figures, les personnages. L'auteur d'une œuvre dramatique doit être protégé par des masques d'écriture, des figures agissantes, des « entreparleurs » (Jubinville, 2007 : 101). En effet, l'auteur qui ne sera pas présent en scène doit effacer sa présence dans l'écriture et, de fait, séparer son corps de la parole des sujets qu'il met en scène. Le texte dramatique aménage un espace où vient se loger la scène et programme une représentation qui sera portée par une autre

instance (celle du personnage), un autre corps (celui de l'acteur), une autre modalité d'énonciation parfois (selon le choix du metteur en scène). L'auteur crée donc une langue et une présence fictionnelles pour ses personnages.

Mais ce qui est intéressant dans le corpus québécois, c'est qu'il propose depuis les années 1980 une multitude de figures de créateurs et même d'écrivains qui, par réflexivité, permettent aux auteurs d'être présents comme « sujets écrivains » à l'intérieur de leur texte. De plus, la dramaturgie québécoise s'inscrit dans un mouvement théâtral occidental global de défictionnalisation des personnages au profit d'êtres porte-parole qui se rapprochent beaucoup d'instances auctoriales en proposant une parole directe, souvent sous la forme d'un récit.

Or, cette autoreprésentation dans les œuvres ne s'accompagne pas obligatoirement d'un positionnement des auteurs sur la scène publique. Nous étudierons ici deux cas qui montrent des postures de dramaturges différentes dans la construction de l'identité auctoriale à la fois dans les œuvres et dans les archives dont nous disposons et tenterons de voir comment se construisent leurs entités auctoriales respectives en soulevant des questionnements généraux sur la position de l'auteur dans le champ social et littéraire à partir de ces deux exemples.

DEUX DRAMATURGES, DEUX POSTURES :
NORMAND CHAURETTE ET LARRY TREMBLAY

Normand Chaurette ne cesse de faire référence à sa pratique d'écrivain dans ses œuvres, depuis *Provincetown Playhouse* en 1982, qui mettait en scène un double de l'auteur, lui-même encore dédoublé dans deux temporalités, comme pour démultiplier le rite d'écriture dramatique à l'infini, jusqu'au *Petit Köchel* en 2000, dans lequel les personnages ne sont que des actrices répétant un texte théâtral dont la source est à jamais perdue.

Pourtant, si Chaurette offre une œuvre résolument métathéâtrale et autoréflexive, il affiche par principe une absence quasi totale de positionnement sur la scène publique. Pas de mise en scène médiatique donc pour Chaurette, qui adopte une posture similaire à celle de Réjean Ducharme, peu d'apparitions sur la scène publique. Dans un courriel qu'il m'a adressé pour décliner ma proposition d'entrevue, il expliquait qu'il ne voulait pas surimposer sa subjectivité à son œuvre, une subjectivité mouvante. Il s'agit donc pour lui de laisser l'œuvre aux mains des universitaires, dont la subjectivité lui semble tout aussi légitime que la sienne qui, dit-il, se trouve prise dans les méandres d'une création dont le processus peut être aléatoire ou extrêmement autobiographique.

Cependant, il dépose régulièrement des archives de son travail dramaturgique à Bibliothèque et Archives Canada. Il s'agit alors d'offrir aux chercheurs la possibilité de travailler tout en ne leur permettant pas de dialoguer avec lui ou de chercher des documents qu'il ne voudrait pas donner : liberté du chercheur donc, mais liberté contrôlée en amont par le choix des documents qu'il laisse aux archives. En choisissant les documents qu'il dépose aux Archives, il construit une mémoire de son travail d'écriture et donc une image de lui en conservant une sacralisation de sa création dramatique.

Ainsi, Chaurette nous dit quelque chose sur les pouvoirs démiurgiques de la fiction et sur l'impossibilité de remonter à un texte source ou d'entrer totalement dans le processus de création d'un auteur qui relève de l'arbitraire et de l'intime. C'est un auteur contemporain, mais dont la contemporanéité n'est pas source de communication dans le présent avec des chercheurs. Le dialogue se passe alors plutôt avec les équipes de production de ses pièces et en particulier avec son interlocuteur privilégié, son metteur en scène désormais attitré, Denis Marleau, et ses collaborateurs.

Larry Tremblay, lui aussi, propose une dramaturgie profondément autoréflexive. On peut prendre l'exemple du personnage de Gaby dans *Le ventriloque* en 2001, qui s'inscrit doublement dans le paradigme de la ventriloquie en étant

toujours créature et créateur. Gaby est bien une figure d'écrivain dans la pièce, mais ce qui est vertigineux se trouve dans le fait qu'elle décrit le processus de l'écriture comme une ventriloquie lorsqu'elle dit : « Mes personnages me brûlent le ventre » (Tremblay, [2001] 2004 : 35). Ainsi, les créatures qu'elle couche par écrit surgissent d'abord dans une partie précise de son corps, ce qui est totalement en accord avec la théorie de l'anatomie ludique développée par Tremblay et applicable à sa propre pratique d'écrivain (il s'agit de jouer ou d'écrire un personnage avec une partie particulière du corps). La relation ventriloque/poupée utilisée dans tous les sens dans la pièce est aussi celle qui unit l'auteur à son personnage, chacun disposant d'une certaine autonomie, mais jamais d'une totale indépendance.

De fait, la multiplicité de voix dont la source est incertaine dans *Le ventriloque* conduit le lecteur-spectateur vers la seule voix reconnaissable, implicite, mais omniprésente et omnipotente, celle du dramaturge, qui apparaît en filigrane derrière chaque figure, en particulier les figures d'écrivains, présentes partout dans la dramaturgie de Tremblay. Le ventriloque derrière chaque personnage-poupée demeure l'auteur Tremblay, qui s'amuse à exhiber sa toute-puissance en empêchant le lecteur-spectateur de comprendre d'où proviennent les mots qu'il lit ou entend. La voix poétique, celle de l'auteur, dont on « lit » la façon de parler et dont on « entend » le rythme,

demeure présente dans les traces qu'elle laisse d'un souffle disparu. Le problème de la voix dépasse celui de l'identité des personnages et au milieu de l'aléatoire créé par une abondance de ventriloques-poupées, le lecteur remonte aux sources de la parole poétique, au lieu de l'énonciation, à l'émergence de l'écriture sans cesse désignée comme seule mère possible de toutes les paroles déléguées.

Or Tremblay est très intéressé par l'étude de son propre processus de création et a établi depuis quelques années avec Yves Jubinville, professeur à l'Université du Québec à Montréal, un protocole d'entente pour l'étude de ses archives personnelles. La relation de confiance établie entre les deux hommes permet au chercheur d'avoir accès à tous les documents de travail qu'il souhaite et à l'auteur, dans le cadre d'un dialogue riche, de se replonger dans les processus de création et de redécouvrir parfois des pièces inachevées, des thématiques non approfondies qu'il peut alors interroger et retravailler. Ce dialogue dans le présent autour de l'archivage des processus d'écriture propose un nouveau modèle de dialogue immédiat entre le monde des praticiens et celui des universitaires. Il s'agit de l'abolition de frontières qui consiste à faire se rejoindre recherche artistique et recherche universitaire dans des questionnements partagés et féconds.

Mais n'y a-t-il pas là aussi la construction d'une nouvelle figure d'auteur ouverte à la fois à

la recherche universitaire et au plateau, capable de réutiliser des documents de travail passés et de réécrire au fil des répétitions d'une pièce, comme Tremblay peut le faire dans son travail avec le metteur en scène Claude Poissant ou dernièrement avec la metteuse en scène Martine Beaulne? N'y a-t-il pas alors là aussi le risque toujours à mesurer de produire une parole universitaire dépendante d'un dialogue avec l'auteur en oubliant l'œuvre qui circule, pour toujours détachée de son géniteur?

Tout le monde doit donc se repositionner aujourd'hui dans un champ théâtral où les processus ont pris le pas sur le résultat et où la recherche universitaire en études théâtrales propose des liens accrus avec les auteurs qui, eux-mêmes, ont ouvert de nouveaux dialogues avec une scène qui se construit sur la multiplicité de collaborateurs. Comme le disait Marie-Christine Autant-Mathieu dès 1995 dans son ouvrage *Écrire pour le théâtre. Les enjeux de l'écriture dramatique*, « présence du sujet écrivant, conditions d'émergence du texte et de sa constitution, rapport de l'œuvre au monde : telles sont les trois constantes de la recherche » (1995 : 12).

Nous allons donc voir comment l'autoréflexivité continue d'exister dans les œuvres des deux dramaturges qui nous intéressent et les lie dans une dramaturgie qui met toujours en question la source de la voix. Puis nous nous questionnerons sur la façon dont ces auteurs se positionnent dans

le champ littéraire et dans les processus de création scénique.

L'UN ET LE MULTIPLE :
LES MIROIRS DE L'ENTITÉ AUCTORIALE

L'OMNIPRÉSENCE DE L'ABSENCE :
À LA RECHERCHE D'UN TEXTE SOURCE

Dans la dramaturgie de Chaurette, on ne peut que dénombrer les personnages absents autour desquels sont pourtant, la plupart du temps, construites les fables. Ainsi, dans *Le petit Köchel*, publié en 2000, un enfant est terré dans une cave où des femmes, toutes des figures maternelles, défilent pour négocier avec lui ses dernières volontés. On ne voit jamais cet enfant et c'est pourtant lui qui concentre l'attention. De même, *Stabat Mater II*, publié en 1999, met en scène une suite de paroles de mères adressées à leurs filles disparues, qu'on suppose mortes et qu'on ne verra donc jamais, alors qu'elles sont précisément les destinataires de toutes les paroles prononcées. Enfin, dans *Petit navire*, publié en 1999, seule pièce jeune public du dramaturge, le schéma est inversé, mais l'absence est toujours là puisque des enfants sont laissés sans leur mère qui est absente sur scène mais présente par l'intermédiaire de fausses lettres de vacances qu'elle leur écrit. Or, c'est précisément cet enjeu littéraire de l'absence qui sert de métaphore pour dire l'entité

auctoriale que Chaurette construit dans ses œuvres. Car ce ne sont pas seulement des êtres qui sont absents dans ses pièces, mais surtout des textes, dont la source a disparu et qui ont laissé des traces qui hantent les vivants, les personnages présents, de la même façon que Chaurette, auteur absent de la scène publique, construit en revanche une forme d'omniprésence démiurgique dans ses textes.

Ainsi, les mères du *Petit Köchel* sont en fait des actrices qui répètent un texte, celui de la nuit où l'enfant est réellement mort et où il a demandé que sa mort soit rejouée sans cesse. Or, ce texte source n'existe plus ou n'a peut-être jamais existé. Dans *Stabat Mater II*, on s'aperçoit aussi, au fil du texte, que les prises de parole des mères éplorées ont pour origine un roman écrit par l'une des mères, mais il ne sera jamais là encore donné accès à ce texte source. Cette intratextualité artificielle et ludique montre l'autoréférentialité des pièces de Chaurette et sa volonté de dire quelque chose de la littérature avant de dire quelque chose sur un monde réel qui lui servirait de référence.

D'ailleurs, dans le dossier génétique du *Petit Köchel* que nous avons pu consulter à Bibliothèque et Archives Canada, se trouve un document très intéressant qui montre à quel point ce jeu sur les couches successives de signification et l'existence d'un texte source atemporel, à répéter pour l'éternité, est voulu et programmé par Chaurette.

Ce dernier semble se prévaloir d'une forme de complexité de son texte tout en montrant le caractère illusoire de cette complexité et donc en exhibant là encore une forme de toute-puissance du créateur dramaturge qui peut faire advenir tous les possibles textuels. Ce texte est une préface à la version tapuscrite faite pour les répétitions de la pièce à sa création en 2000. Chaurette fait mine de déplier la complexité de sa pièce en proposant des repères dans le texte des actrices, mais en même temps il montre bien le caractère fictionnel de cette complexité qu'il peut, en tant qu'écrivain, créer à loisir ou faire disparaître. D'une certaine façon, cette préface est un pied de nez aux études génétiques dans la mesure où elle est moquerie du texte source, d'une origine possible de la fiction qui soit identifiable ; et en même temps, Chaurette exhibe le pouvoir de la création fictionnelle, qui invite justement à entrer dans son atelier d'écrivain :

Notes de répétition :

Il y a trois niveaux dans le *Petit Köchel*.

Le premier serait le texte original, dit le jour où l'action a eu lieu pour la première fois. Cela peut remonter à il y a très longtemps. Ces répliques qui semblent avoir été retransmises telles quelles sont marquées de la lettre O, pour *original*.

Il y a, dans un deuxième temps, toutes les répliques qui ne font pas partie de la pièce originale mais qui commentent le texte ou

l'action. Ce sont des échanges entre les actrices qui interprètent les personnages originaux, lorsqu'elles s'échangent des points de vue, notes d'interprétation, rappels à l'ordre (ex : retour en si bémol) ; ce sont des répliques qui ont lieu le jour de la représentation, de nature plus ou moins accidentelle, marquées par la lettre M, pour *métatexte*.

Le troisième niveau se situe entre les deux. Il s'agit de glissements, dérapages, qui ont eu un effet de corruption des répliques originales, et qui sont finalement admis comme faisant partie du texte initial. Ces répliques marquées de la lettre P (pour *perlaboration*, un mot que Freud utilisait pour désigner le récit qu'on élabore à partir d'un rêve) sont en fait des additions, variantes qui se sont incorporées à la version originale, au cours des représentations. Elles peuvent dater d'il y a longtemps, comme elles peuvent faire leur apparition dans la représentation à laquelle nous assistons. La distinction entre les répliques dites « originales » et les répliques « perlaborées » est donc très arbitraire, tout l'intérêt de la pièce provenant du fait qu'on ne saura jamais quelle fut l'histoire du Petit Köchel à l'origine. C'est donc à titre purement indicatif que les répliques O et P sont identifiées, en accordant au personnage de Lili, qui se veut la gardienne du texte dit original, le bénéfice du doute. Mais nous savons que Lili n'est pas infallible.

Pour être plus précis encore, il conviendrait de distinguer les perlaborations anciennes, admises comme faisant partie du texte original, et les perlaborations spontanées, c'est-à-dire les

improvisations qui auront lieu dans la représentation à laquelle nous assistons aujourd'hui ; mais entendons-nous sur quelques conventions :

Le rapport des personnages aux objets qui parlent, assiettes, frigidaire, etc., serait vraisemblablement un ajout ancien à l'histoire originale. C'est un lieu de plaisir pour les comédiennes qui acceptent d'emblée cette digression, probablement instaurée par une des premières comédiennes ayant joué *le Petit Köchel*. Et ainsi de suite. Les allusions au fait que les protagonistes soient morts relèvent forcément du métatexte ou de la perlaboration. Quant à l'aspect purement tragique autour de l'enfant dans la cave, nous nous entendons pour admettre, entre nous, qu'il s'agirait sans doute de la situation de base, et donc d'un texte original, tout en admettant que cette histoire cannibale pourrait fort bien procéder, elle aussi, d'un dérapage au cours des siècles, à partir d'un événement dont la trace est définitivement irrécupérable.

N.C.

Ainsi, dans le texte publié, on ne sait jamais ce qui est de l'ordre de la répétition d'un texte absent et ce qui est ajouté dans le présent de l'énonciation, et Chaurette joue sur la mise en abyme de sa propre pièce. Il installe donc toujours une absence qui dit paradoxalement l'omnipotence démiurgique.

L'ALTÉRITÉ ET LA DÉMULTIPLICATION :
L'AUTEUR-VENTRILOQUE

Pour Tremblay, c'est davantage le modèle de la ventriloquie qui sert de base à la construction d'une entité auctoriale dans les textes. Ainsi, dans deux de ses derniers textes, *Le ventriloque*, justement, publié en 2001, et *Abraham Lincoln va au théâtre*, publié en 2008, il met en scène les vertiges de la fiction en proposant des personnages parlés par d'autres ou enchâssés dans d'autres. Il installe ainsi une dramaturgie multidimensionnelle, palimpsestique et polyphonique. Ce théâtre de la multiplicité de voix est d'ailleurs aussi un théâtre de la démultiplication des corps.

Le ventriloque propose dans sa scène d'exposition un échange entre un ventriloque et une poupée qui seront clairement les modèles des personnages de la pièce, le docteur Limestone et Gaby, psychanalyste et patiente qui vont plonger dans l'intimité abyssale de la jeune fille. De plus, alors que c'est normalement le ventriloque qui fait parler la poupée, Gaby est une figure d'auteur qui a écrit un ouvrage en 12 volumes. Or, la pièce de Tremblay se construit justement sur 12 enchâssements narratifs. Ainsi, la source de la voix est toujours perdue, un récit peut toujours venir s'enchâsser dans un autre et Tremblay construit alors une figure qui va au-delà du rhapsode, comme le définit Jean-Pierre Sarrazac dans *L'avenir du drame* (1999), puisqu'il apparaît

comme l'hyper-ventriologue animant un théâtre de poupées qui n'a de cesse de dire sa propre création.

Le même phénomène se remarque dans *Abraham Lincoln va au théâtre*, qui est évidemment métathéâtral et interroge ce que peut être la singularité de la voix de l'acteur lorsqu'il pénètre des coquilles vides qui sont aussi des figures immortelles telles qu'Abraham Lincoln, Laurel et Hardy, les trois spectres intertextuels qui habitent la pièce.

Un metteur en scène, Marc Killman, engage deux acteurs québécois qu'il rebaptise Laurel et Hardy pour leur faire rejouer la mort d'Abraham Lincoln qui a eu lieu dans un théâtre puisqu'il a été tué par un acteur. Killman lui-même jouera la statue d'Abraham Lincoln, personnage à tout jamais figé dans l'histoire des États-Unis, et les deux acteurs québécois habillés en Laurel et Hardy assureront tous les autres rôles du drame. Or, Marc Killman meurt et c'est Sébastien Johnson qui prend sa place dans la statue de Lincoln et qui doit mettre en scène les deux acteurs. Or, l'un des acteurs va tirer sur l'autre et il faudra alors remplacer aussi les deux acteurs qui joueront alors leurs prédécesseurs jouant Laurel et Hardy jouant les acteurs du drame de la mort de Lincoln. La ventriloquie est ici poussée à son paroxysme et le leitmotiv de tous les personnages, qui en dit beaucoup sur la fonction de l'acteur, est : « Ne pas mourir de banalité ». Il s'agit dans cette pièce

d'interroger ce que peut être une postérité, mais aussi la façon dont peut naître un personnage qui conjugue une voix singulière d'acteur qui doit en partie s'abandonner et une figure littéraire, mythologique ou populaire qui crée un horizon d'attente chez le lecteur-spectateur.

Ainsi, même si Chaurette et Tremblay ne construisent pas la même persona publique, ils disent tous deux une forme de puissance démiurgique et interrogent la source réelle de la voix dans le cadre d'une création dramatique. Leurs personnages, multidimensionnels, profondément littéraires et autoréflexifs n'ont d'existence que dans le cadre d'un monde clos, celui de la fiction, et sont d'une certaine façon coupés d'une représentation du réel. Ils mettent en question sans fin les figures de l'un et du multiple, qui sont précisément le cœur de l'activité du dramaturge, comme le définit Jean-Pierre Klein :

N'oublions pas que l'origine occidentale du théâtre est la mise en plusieurs bouches des mythes d'une culture dont nous sommes issus. Tout monolithisme est antithéâtral et même le monologue est plurivocal dans une seule bouche. [...] *Écrire ses multiples*. Écrire pour le théâtre permet de vivre et d'expérimenter l'expérience suivante dont je rendrai compte de façon littéraire : comme si, à l'intérieur de moi, il y en avait plusieurs qui coexistent souvent, qui parfois se relaient, entrent en interaction, en conflit, se construisent à chaque tour une identité mouvante. [...] Mais il y a plus :

mes multiples se confrontent aux multiples du monde. L'écriture théâtrale c'est réunir tout cela en une forme qui n'unifierait pas mais qui engloberait et montrerait à voir à entendre à goûter à sentir toutes ces différences : [d]ifférences de moi, différences en moi en relation avec les mondes changeants d'un univers qui n'en finirait pas de se constituer et de se déconstruire (2007 : 20-21).

Or, si l'auteur dramatique peut interroger, dans ses œuvres, de manière autoréflexive, sa propre multiplicité, il doit justement, et ce, depuis l'avènement du metteur en scène jusqu'aux scènes contemporaines multidisciplinaires, négocier avec ses nouveaux alter ego, collaborateurs multiples qui vont faire bouger le texte.

Nous avons à dessein choisi d'aborder la question de ces nouvelles dynamiques d'écriture avec deux auteurs qui écrivent encore de manière plutôt traditionnelle, puisque leurs textes sont écrits puis créés par des metteurs en scène, Marleau en particulier pour Chaurette et Poissant ou encore Beaulne dernièrement pour Tremblay. Il s'agit de montrer que même dans le cadre d'une écriture dramatique et non directement scénique ou de plateau, l'auteur prend position dans un processus de création désormais multiple dans lequel il doit pouvoir naviguer et qui peut être fécond. Mais il doit aussi, et c'est cela qui est riche, prendre position dans le champ littéraire auquel il a longtemps été et est encore rattaché.

L'AUTEUR DRAMATIQUE ET LES AUTRES

LES JEUX INTERTEXTUELS : L'INSCRIPTION DANS UNE HISTOIRE LITTÉRAIRE

Chaurette et Tremblay ont tous deux un rapport fécond à la littérature et si les auteurs dramatiques aujourd'hui, pris dans des dynamiques créatives interdisciplinaires, ont un lien plus distendu avec le champ littéraire, ces deux dramaturges inscrivent clairement leurs pièces dans un espace transtextuel.

L'intertextualité préside à la constitution d'une profondeur littéraire des personnages que Chaurette crée. Ainsi, si ses personnages apparaissent *ex nihilo* au début de la pièce et ne sont pas forcément présentés avec un passé, une famille, ils n'en sont pas moins inscrits dans une filiation toute littéraire d'œuvres qui influencent l'écriture de Chaurette et forment un arrière-plan significatif pour la fiction théâtrale. Ainsi, ils sont toujours les fantômes d'un hypotexte et présentent la caractéristique d'être des entités uniquement théâtrales inscrites dans un présent indéfinissable en même temps qu'ils sont les fantômes de figures littéraires immortelles.

Cette intertextualité peut être claire, comme c'est le cas dans son texte de 2010, *Ce qui meurt en dernier*, qui met en scène Martha von Geschwitz, un personnage issu de la *Lulu* de

Wedekind. Voici d'ailleurs comment Chaurette présente lui-même sa pièce :

Martha est la maîtresse de Lulu. Alors que cette dernière est partie chez un client, la comtesse se retrouve seule. Et elle sait que tout est en place pour qu'elle soit l'une des prochaines victimes de Jack l'Éventreur. Alors, dans l'obscurité, elle lit une « short story » et elle attend le tueur. Elle a peur, mais en même temps elle le souhaite, dans un désir presque sexuel de mourir éventrée. Elle le fait également pour protéger son amoureuse. On la voit s'assoupir en entendant le bruit du moteur de la voiture de Jack et se réveiller lorsqu'il arrête la voiture. Entre les deux, il y a le rêve, le rêve d'un homme beau, dont elle est devenue amoureuse, elle qui n'a jamais été attirée par les hommes (Chaurette, cité dans Bouchard, 2008).

La Martha de Chaurette est donc représentée comme une lectrice de *short stories*, notamment d'histoires qui font peur autour de Jack l'Éventreur, lui aussi protagoniste de la pièce de Wedekind, puisqu'il est le meurtrier de Lulu, devenue prostituée à Londres. Chaurette s'amuse alors à mélanger intertextualité et rêverie pour plonger le lecteur-spectateur dans une atmosphère mystérieuse où effets d'attente et de déception servent un suspense dramatique proche du genre policier.

Mais si Chaurette s'inscrit à plein dans une filiation littéraire et théâtrale tout au long de la création de son œuvre théâtrale, c'est surtout

dans celle de William Shakespeare, qu'il a abondamment traduit et qui est réellement à la base de l'écriture de plusieurs de ses pièces. On pense bien sûr au texte des *Reines*, publié en 1991, construit comme un hypertexte de compensation puisqu'il met en scène les héroïnes délaissées par Shakespeare dans ses pièces. Mais dans les dossiers génétiques de ses œuvres, on peut voir la mention d'autres pièces de Shakespeare qui constituent des intertextes plus ou moins implicites pour Chaurette.

Ainsi, dès la deuxième page du premier cahier préparatoire du *Petit Köchel*, on trouve une citation de la pièce de Shakespeare *Coriolan* : « Ô l'unique de mes fils ! (Coriolan) ». Chaurette précise ici sa référence, ce qui n'est pas toujours le cas. De plus, il est clair que Chaurette, au moment où il travaille au *Petit Köchel*, est imprégné par *Coriolan*, car il est en train de le traduire avec la collaboration de l'auteur et metteur en scène français Joël Jouanneau pour une création de la pièce le 29 septembre 1998 à l'Athénée Théâtre Louis-Jouvet à Paris. Il s'agit donc sûrement d'une phrase issue directement de la traduction de Chaurette. Cette réplique est extraite de la troisième scène du premier acte de la pièce et est prononcée par Volumnia, la mère du héros, lorsqu'elle explique, au retour glorieux de son fils après la guerre, ses ambitions pour lui et montre à quel point c'est la renommée qu'elle lui souhaite au mépris de toute autre valeur. Il faut

sans doute rappeler ici le contexte. Coriolan est une figure légendaire des débuts de la République romaine. Glorieux à la guerre, il n'exprime cependant que haine et mépris envers la plèbe et perd donc les élections consulaires. Déçu dans ses ambitions politiques, en colère, exilé, il s'allie à l'ennemi volsque pour revenir assiéger Rome, dans une soif de vengeance incontrôlable. C'est alors qu'après plusieurs tentatives de ses amis de le ramener à la raison, une délégation de femmes romaines menée par sa mère réussit à le convaincre de revenir à Rome. Il conclut alors la paix, mais meurt exécuté par des conjurés volsques. Cette pièce, qui évidemment tourne autour du rapport entre l'individu et l'État, met surtout en scène une relation très complexe entre le héros principal et sa mère ainsi que les négociations entre des femmes et Coriolan pour le ramener à la raison, ce qui est précisément l'argument de la pièce de Chaurette dans laquelle quatre figures maternelles étranges tentent de négocier avec un fils absent. Ainsi, l'enfant absent, c'est aussi la référence implicite au texte de Shakespeare.

Chez Tremblay, l'intertextualité est davantage utilisée sur un mode ludique pour mettre en scène un combat entre des corps et des voix et susciter chez le lecteur-spectateur attentes et surprises. On peut même élargir la notion d'intertextualité, puisque Tremblay joue moins avec des références littéraires qu'avec un imaginaire collectif, en particulier télévisuel, qui est plus de

l'ordre de l'hypertexte au sens métaphorique du terme. La liste des personnages au début de la pièce *Abraham Lincoln va au théâtre* est très simple et comporte trois noms : Laurel, Hardy et Abraham Lincoln. Cette liste sera respectée, car tout au long de la pièce, ces trois noms seuls seront utilisés pour introduire les paroles des personnages. Mais cette liste sème d'emblée le trouble dans l'esprit du lecteur-spectateur puisqu'elle superpose déjà plusieurs niveaux de fiction en juxtaposant les noms de deux acteurs burlesques américains de l'entre-deux-guerres figés dans des personnages types, le gros et le maigre, et le nom du seizième président des États-Unis, mort en 1865. Il est intéressant de voir comment Tremblay détourne déjà l'utilisation de noms connus pour créer une confusion dans le degré de référentialité des personnages.

Cette liste de personnages suscite donc pour le lecteur des attentes en même temps qu'elle en programme sa déception, et c'est là tout le ludisme de Tremblay, puisqu'à mesure que la pièce avance, elle perd tout son sens pour apparaître réductrice, illusoire et mensongère. Les noms de Laurel et Hardy cachent en réalité deux personnages – qui sont des acteurs québécois, Christian Laroche et Léonard Brisebois –, que le metteur en scène Marc Killman (qui se cache sous le nom d'Abraham Lincoln) rebaptise Laurel et Hardy pour les mettre en scène dans une pièce sur le meurtre de Lincoln. Mais ce n'est pas tout, comme

nous l'avons vu, car à la mort de Killman, c'est Sébastien Johnson qui doit incarner Lincoln sous lequel se cacherait le metteur en scène Killman dans une pièce mise en scène par Léonard et Christian qui s'intitulerait *Marc Killman va au théâtre* et enfin, à la mort de Léonard, tué par Christian, Johnson veut monter une pièce où l'acteur Michel Ozouf jouera Larochelle et Dominic Lux jouera Brisebois, dans une pièce intitulée *Laurel et Hardy vont au théâtre*! On a donc une chaîne de strates configurée ainsi : Laurel-Christian Larochelle-Michel Ozouf, Hardy-Léonard Brisebois-Dominic Lux et Abraham Lincoln-Marc Killman-Sébastien Johnson :

J'ai l'impression que Larry avait le goût de travailler sur trois mythes, explique Poissant. Il se sert de Laurel, Hardy et Abraham Lincoln pour nous raconter son Amérique à lui, pour en faire le procès, mais d'une manière complètement ludique. Seulement, les règles du jeu sont de plus en plus nombreuses et compliquées. En effet, la pièce est comparable aux poupées russes. Chaque vérité en cache une autre, chaque réalité en masque une autre, chaque personnage est susceptible d'être remplacé par un autre à tout moment. « C'est un poisson, cette pièce, explique Dubois en riant. Ça te glisse continuellement entre les mains » (Saint-Pierre, 2008).

Abraham Lincoln va au théâtre interroge donc ce qu'est une voix singulière en accord avec un corps. La pièce retrace l'histoire de la volonté

de deux acteurs de s'extirper d'un duo mythique aliénant dominant-dominé (Laurel et Hardy) et de l'aliénation à la parole de l'autre, le metteur en scène tyrannique, qui leur a imposé ces figures burlesques et qui lui-même s'est affublé du costume d'Abraham Lincoln. La pièce de Tremblay est donc profondément métathéâtrale et reflète sans cesse son processus de création dans le cadre d'un ludisme vertigineux.

Dans cette pièce, Tremblay interroge aussi ce que peut être le théâtre québécois par rapport à une tradition historique et culturelle américaine envahissante et prépondérante et il place ainsi son écriture dans l'histoire de la littérature. Par l'intermédiaire de figures américaines marquantes de la politique et du cinéma comme Lincoln, Laurel et Hardy, il cherche à renouveler la mythologie américaine vue depuis le Québec. Ainsi, l'intertextualité sert à la fois à créer une dynamique de jeu et à interroger une forme d'histoire littéraire et culturelle des États-Unis. Tremblay inscrit donc de la sorte son œuvre dans une histoire culturelle et littéraire.

Ainsi, les deux dramaturges créent, au moyen d'une intertextualité féconde, ludique et souvent vertigineuse, des figures dramatiques complexes qui pourtant échappent à une psychologie réaliste et appartiennent pleinement au présent de la représentation qui semble s'inscrire aussi dans une histoire culturelle riche.

Mais au-delà de ce champ littéraire dans lequel les dramaturges dont nous parlons s'inscrivent encore volontiers, il s'agit surtout pour eux de trouver leur place dans des processus de création qui impliquent de multiples collaborateurs et dans lesquels le plateau prend une place prépondérante, qui, loin d'être une menace comme on tente parfois de le dire, propose d'autres pratiques et dynamiques d'écriture pour les dramaturges, comme le suggère Jubinville :

Notre approche du phénomène vise davantage les rites d'écriture induits par ces techniques, car au-delà de l'image que présente la forme dramatique elle-même, derrière son éclatement et son hybridité, il faut voir que la manière d'écrire, la fabrique du texte, a subi des transformations qui prescrivent à l'écrivain une posture et des stratégies différentes. Dans nombre de cas, celles-ci témoignent, à la différence du modèle précédent incarné par les auteurs-acteurs, d'un rapport de plus en plus incertain entre la page et le plateau (2009a : 72).

Ainsi, même si Chaurette et Tremblay continuent d'écrire à leur bureau, ils ont des échanges fructueux avec des metteurs en scène devenus des collaborateurs fidèles, ce qui aboutit à des créations de formes théâtrales qui interrogent justement le genre théâtral.

LE PROCESSUS D'ÉCRITURE ET LES COLLABORATEURS :
L'AUTEUR EN MOUVEMENT

Chaurette a été séduit, pour son texte *Ce qui meurt en dernier*, par un personnage théâtral déjà existant, la Martha von Geschwitz de Wedekind, mais aussi par sa mise en scène particulière proposée par Marleau, qui mit en scène *Lulu* en 1996 avec dans le rôle de la Geschwitz l'actrice Christiane Pasquier. Or un lien de travail très fort unit Chaurette et Marleau puisque ce dernier est devenu dès la fin des années 1990 le metteur en scène de toutes les pièces de Chaurette, son partenaire dans l'écriture, et, de la même façon, l'actrice Christiane Pasquier tient des rôles dans toutes les productions des pièces de Chaurette.

Ainsi, ce personnage de Martha est bien un approfondissement de la Geschwitz de Wedekind, mais surtout une écriture en lien avec un plateau déjà existant, la *Lulu* mise en scène par Marleau, et donc une partition pour une actrice en particulier, Pasquier. Il s'agissait pour Chaurette d'approfondir un personnage qui était secondaire chez Wedekind et dont l'interprétation, surtout, avait été frustrante pour la comédienne Pasquier. Martha von Geschwitz semblait encore offrir une matière théâtrale possible et Pasquier avait laissé son interprétation inachevée. Chaurette met donc en scène une revenante intertextuelle à double titre, en tant que personnage déjà présent dans une autre pièce mais en plus

interprétée par la même actrice sous la direction du même metteur en scène. C'est le dramaturge de Marleau dans la production de *Ce qui meurt en dernier*, Florent Siaud, qui décrit très bien la complexité d'un tel processus d'écriture dramatique :

En résumé, on était dans un contexte de création où le texte venait de la plume de Normand Chaurette mais au sein duquel rôdait le fantôme de Wedekind. Et en parlant de fantôme, il y en avait un autre ! Celui de la production de *Lulu* que Denis Marleau avait montée en 1996 au Théâtre du Nouveau Monde (Siaud, 2010).

Chaurette utilise donc à plein la richesse de l'intertextualité qu'il met en place puisqu'il réutilise un personnage littéraire, décuple sa présence en dédoublant sa voix, sous la forme de deux personnages qui ne font qu'un : la narratrice et Martha. Mais cette forme polyphonique lui vient d'un échange fécond avec Marleau puisque le texte de *Ce qui meurt en dernier* se présentait d'abord sous la forme d'une narration sans prise de parole précise et que ce sont les allers-retours nombreux avec Marleau et ses collaborateurs qui vont permettre à Chaurette de donner naissance à une forme théâtrale justement hétérogène et agénérique qui flirte avec la narration. Ainsi, Chaurette met en scène un personnage littéraire par excellence, si ce n'est la littérature elle-même puisque cette entité monologique, narrative et polyphonique représente à elle seule tous les ac-

tants du processus littéraire : auteur, personnage et lectrice. Ce personnage sert l'exhibition des pouvoirs de la fiction littéraire, et l'hypertextualité influence la forme de la pièce, résolument narrative et mettant en scène les fantômes de l'hypotexte qui posent des défis scéniques par leur présence mystérieuse et hybride : Martha et Jack l'Éventreur. De la scène à la scène, Chaurette inscrit sa pièce dans un rapport étroit avec les scènes de Marleau et de ses collaborateurs, et c'est justement ce processus complexe qui accouche d'une dramaturgie qui interroge sans cesse les limites poreuses du récit et du dialogue.

De la même façon, c'est bien le dialogue avec la metteure en scène Beaulne qui a fait basculer le texte de Tremblay *Cantate de guerre* d'une forme purement poétique à une forme dramatique, comme l'auteur nous le confie dans un entretien datant du 5 mai 2011 :

Quelques années plus tard, j'étais en vacances. Souvent mes débuts de pièce m'arrivent en voyage, en déplacement, en période de rupture. Ça fait partie de mes stratégies d'écrivain. J'étais donc en vacances, au Mexique, sur le bord de la plage. J'avais entrepris d'écrire un long poème sur les mots de la haine. En fait, c'était sans doute relié à mon travail sur *La Hache* et l'impact des mots haineux. Je ne voulais pas écrire du théâtre. Au même moment, j'ai lu *Tchétchénie, déshonneur russe* d'Anna Politkovskaïa et un deuxième livre d'elle sur Poutine. Je lisais ça sur la plage en même

temps que j'écrivais. J'aime écrire de la poésie sans angoisse d'œuvre à long terme.

Ces livres m'ont bouleversé. Ça a donné dans ces mots une ampleur que je n'avais pas soupçonnée. Le poème est devenu plus imposant et a généré plus d'images et de force de sorte que je me suis retrouvé avec un texte beaucoup plus long et qui portait en lui une dramaticité. Je ne sais plus pourquoi, je l'ai fait lire à Martine Beaulne qui est metteur en scène. Martine l'a vu comme du théâtre et à partir de là, on en a fait un atelier. J'ai utilisé cette matière poétique qui était très lyrique pour moi, et chorale aussi, pour en faire un texte dramatique au sens où il y a vraiment une situation dramatique.

Ainsi, l'auteur dramatique aujourd'hui est mouvant, il doit naviguer dans des processus de création scénique complexes, interdisciplinaires, qui mettent en jeu des collaborateurs venus d'horizons très différents. Mais ce mouvement est pour lui aussi une chance sans cesse renouvelée de faire bouger son texte, de lui ouvrir des possibles, notamment de brouillages génériques au milieu desquels récit, poème et dialogue se fondent en une matière à dire qui interroge ce qu'est une fiction dramatique qui s'installera sur un plateau, qui est lui aussi toujours remis en question.

Entre la figure qu'ils construisent dans leurs textes, en particulier dans leurs pièces autoréflexives et métathéâtrales, et la souplesse qu'ils

doivent désormais avoir avec leurs multiples collaborateurs, alter ego divers dans le processus de création, les auteurs dramatiques aujourd'hui ont sans cesse à inscrire leur place dans le milieu littéraire et dans le milieu théâtral. Ils sont multiples, et cette multiplicité est la base d'une dramaturgie toujours plus dynamique qui s'interroge elle-même et qui dit toujours les difficultés de l'entité auctoriale à se définir en même temps qu'elle s'efface. D'ailleurs, le dramaturge grec Dimítris Dimitriádis définit ce paradoxe de l'auteur dramatique, un « non-être » qui doit inventer une multiplicité de moi :

On est au cœur du sujet : écrire pour le théâtre présuppose une totale inexistence, une prédisposition génétique de celui qui écrit pour le théâtre à l'absence existentielle, consciente et éprouvée. Un auteur dramatique est une personne qui ne s'appartient pas, un personnage qui n'est constitué de personne, une non-personne, tout le contraire de la personnalité, un vide absolument disponible et prêt à être rempli par l'apparition de ces moi différents qui vont, d'une façon ou d'une autre, selon les époques, surgir de son vide même, car ils sont ses propres génitures (2009 : 19).

Mais l'auteur dramatique n'est pas seulement, comme le propose Dimitriádis, une « non-personne » prête à accueillir temporairement des personnages pour retrouver ensuite le vide qui le constitue. Il est un sujet écrivant qui, dans le

cadre de sa pratique de l'écriture dramatique, doit dialoguer avec ses multiples, qu'ils soient réels ou fictifs. L'auteur multipliant les masques, construisant des êtres fictifs, transforme son écriture en un théâtre où les voix circulent. Ainsi, les dossiers génétiques que nous avons pu voir sont profondément dialogiques et leur forme énonciative est à mettre en regard de l'objet fini qui en est issu : une pièce dialoguée, qui pourtant naît parfois de formes qui refusent la théâtralité, comme chez Chaurette.

À ce dialogue, au sein de l'écriture, de l'auteur avec le monde fictionnel qu'il invente, s'ajoute le dialogue réel que l'auteur dramatique contemporain nourrit avec des collaborateurs artistiques de plus en plus nombreux et demandeurs. Si Chaurette et Tremblay, ayant commencé à écrire dans les années 1980, ont encore une conception solitaire de l'écriture qui s'ouvre malgré tout à des dialogues féconds avec la scène, les jeunes auteurs comme Étienne Lepage, formé à l'École nationale dans les années 2000, privilégient, eux, des dialogues répétés avec leurs alter ego artistiques, et leurs personnages naissent dans ce dialogue concret, dont nous avons des traces par exemple dans les dossiers génétiques que Lepage nous a confiés.

Enfin, le Centre des auteurs dramatiques à Montréal, l'institution principale de soutien à l'écriture dramatique contemporaine, propose

aux auteurs membres des espaces multiples pour faire entendre leur voix personnelle, pour faire comprendre leur travail. Ainsi, ces dernières années, aux rendez-vous individuels, aux rencontres de lectures publiques, aux ateliers de jeu et aux parrainages, s'est ajoutée une nouvelle modalité de la parole de l'auteur dramatique, en lien avec les moyens de communication actuels, le blogue du CEAD qui propose à des auteurs de donner à lire des billets d'humeur, des réflexions sur l'actualité et des entrées dans la fabrique de leurs textes.

L'auteur François Godin, par exemple, s'est prêté au jeu et a profité de cette tribune pour expliquer son rapport à ses archives, à la publication de son travail d'écriture et en particulier sa réticence à mettre au jour des processus qui lui échappent et qu'il veut conserver dans l'intimité :

Le blogue du CEAD se veut vitrine sur le travail d'écriture d'un auteur.

Qu'y a-t-il à voir? Que veut-on savoir de l'auteur et de ses pratiques d'écriture?

[...] L'exposition est un leurre. Il est du plus haut comique de croire que laisser voir, depuis la rue, quelques pièces d'un intérieur bourgeois aurait pouvoir d'empêcher que s'y joue quelque drame de nature à faire jubiler un Chabrol. La demeure gardera ses secrets. On ne saura rien de sa moralité ou de son immoralité. Il est un seuil que ne peut pénétrer le regard.

L'auteur gardera ses secrets. On ne saura rien de son travail obscur. Comment donc naissent

les textes? L'auteur, le premier, se le demande. Il le sait un peu... Il le sait si peu, qu'en définitive, il est bien près d'admettre qu'il n'en sait rien.

[...]

Tout le monde aimerait cependant l'entendre révéler le secret de son alchimie. Tous ont le droit de s'en enquérir, car ce qu'il invente avec sa muse concerne tout un chacun. En cela, suivant une analogie elle aussi assez approximative, l'écrivain est un peu comme une de ces reines de jadis, contraintes d'enfanter sous les yeux des courtisans du fait même que leur rejeton appartenait à l'État.

[...] Dans le premier texte de fiction que j'ai écrit, un personnage disait ne pas vouloir évoquer certains souvenirs qui lui étaient chers, comme par crainte de les abîmer : dire seulement ce qu'il avait vécu aurait été comme marcher dans des étendues de neige immaculées, y fourrer partout les traces de ses pas, fouler leur beauté. Au mot souvenir, je pourrais substituer ici celui d'écriture. Car, invité à « marcher dans mon écriture », toujours je serai habité d'une double crainte, tant de n'y rien voir que d'en abîmer une part qui m'échappe.

N'empêche : ce fut un plaisir de soulever un pan de rideau sur mon atelier d'écrivain. Il est temps de le rabaisser : c'était mon quatrième et dernier billet. Retour à mes alambics. Je referme la porte du studio où, seul, je retravaille mes mix. Merci de m'avoir lu (Godin, 2011).

Ce billet montre le rapport paradoxal qu'entretient Godin avec la publication de ses pratiques d'écriture, rapport qui rejoint le positionne-

ment de Chaurette et Tremblay. S'il pense ne pas être le mieux placé pour expliquer ce qui se passe dans son écriture, il y a surtout la volonté chez lui de conserver une part de mystère autour de ses processus de création. En même temps, il a conscience du fait qu'écrire est un acte nécessairement public, et la fin du billet prouve aussi le plaisir qu'il peut avoir à s'exprimer sur son travail. On voit bien, avec cette initiative du CEAD, que les auteurs dramatiques sont de plus en plus sollicités pour faire entendre leur voix dans l'espace public et donner accès à leurs processus de création et qu'ils vont devoir nécessairement se positionner par rapport à cette prise de parole.

BIBLIOGRAPHIE

- AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine (dir.) (1995), *Écrire pour le théâtre. Les enjeux de l'écriture dramatique*, Paris, Éditions du CNRS.
- BOUCHARD, Marie-Ève (2008), « Une valse théâtrale à trois », *Info07*, 28 février, [En ligne], [<http://www.info07.com/Communaute/2008-02-28/article-659844/Une-valse-theatrale-a-trois/1>], (22 avril 2014).
- CHAURETTE, Normand (2000), *Le petit Köchel*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud.
- CHAURETTE, Normand (2011), *Ce qui meurt en dernier*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud.
- DAVID, Gilbert (dir.) (2009), *Le corps déjoué. Figures du théâtre de Larry Tremblay*, Carnières-Morlanwelz, Éditions Lansman.
- DIMITRIADIS, Dimìtris (2009), *Le théâtre en écrit*, Besançon, Les Solitaires intempestifs.
- GODIN, François (2011), « Qu'y a-t-il à voir? », *Blogue du CEAD*, 13 octobre, [En ligne] [<http://www.cead.qc.ca/blogue/?p=554>], (13 septembre 2013).
- GODIN, Jean Cléo (2000), « Messe noire en si bémol », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 97, p. 17-19.
- JUBINVILLE, Yves (2007), « Le partage des voix : approche génétique de la langue dans les dramaturgies contemporaines », *Études françaises*, « Les langues de la dramaturgie québécoise contemporaine », vol. 43, n° 1, p. 101-119.

- JUBINVILLE, Yves (2009a), «Portrait de l'auteur dramatique en mutant», *Voix et images*, vol. 34, n° 3, p. 67-78.
- JUBINVILLE, Yves (2009b), «L'auteur dramatique du laboratoire à l'espace public », *Voix et images*, vol. 34, n° 33, p. 13-20.
- KLEIN, Jean-Pierre (dir.) (2007), *Cet étrange désir d'écrire du théâtre*, Colloque des Écrivains Associés du Théâtre, Paris, Éditions de l'Amandier.
- RIENDEAU, Pascal (1997), *La cohérence fautive. L'hybridité textuelle dans l'œuvre de Normand Chaurrette*, Québec, Nuit blanche éditeur.
- SAINT-PIERRE, Christian (2008), «Patrice Dubois et Claude Poissant, personnalités multiples», *Voir*, 10 avril, [En ligne], [<http://voir.ca/scene/2008/04/10/patrice-dubois-et-claude-poissant-personnalites-multiples/>], (20 juin 2006).
- SARRAZAC, Jean-Pierre (1999), *L'avenir du drame*, Paris, Circé.
- SIAUD, Florent (2010), «L'entrée en scène d'un dramaturge », *Agôn*, 19 octobre, [En ligne], [<http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=628>], (3 mars 2013).
- TREMBLAY, Larry ([2001] 2004), *Le ventriloque*, Carnières-Morlanwelz, Éditions Lansman.
- TREMBLAY, Larry (2008), *Abraham Lincoln va au théâtre*, Carnières-Morlanwelz, Éditions Lansman.
- TREMBLAY, Larry (2011), *Cantate de guerre*, Carnières-Morlanwelz, Éditions Lansman.

Hervé Guay

Université du Québec à Trois-Rivières

LES ENTREVUES ACCORDÉES À LA
PRESSE PAR CHRISTIAN LAPOINTE.
DE LA FIGURE DU CRÉATEUR
À LA MYTHOGRAPHIE

Un artiste de la scène faisant carrière au Québec, s'il atteint la moindre notoriété, devra un jour ou l'autre accorder une entrevue à des journaux ou à des revues. Aussi désigné par le terme de *pré-papier* par les journalistes de la presse écrite, ce genre informatif est à ce point répandu qu'il ne se passe guère une semaine de la saison régulière sans que les quotidiens et les hebdomadaires n'en publient un, deux, parfois même trois – pour le théâtre seulement. Dans une semaine peu occupée ou dans une ville où l'activité théâtrale est limitée, l'exposition médiatique dont jouira un créateur à l'occasion de la présentation de son spectacle est à peu près assurée même si l'entrevue hérite d'un espace peu enviable dans le journal.

Les médias électroniques sont moins généreux à l'égard des gens de théâtre en matière

d'entrevues, à l'exception peut-être des très grandes vedettes ou de ceux et celles qui font aussi carrière à la télévision ou au cinéma. Et à moins de faire les manchettes pour des raisons souvent très éloignées de la mise au monde d'un spectacle, le créateur ne passera pas aux nouvelles télévisées ou radiodiffusées. Au mieux, il risque d'être invité à la radio communautaire, voire publique, aux heures de grande écoute (émission du matin ou de la fin de l'après-midi). Une entrevue dans ces magazines électroniques est sans doute ce qui se rapproche le plus d'un entretien dans un journal important. Or ces entrevues sont rares pour ceux et celles qui œuvrent au théâtre, et on accorde généralement peu de temps à l'invité venu des arts de la scène. Pour toutes ces raisons, au Québec, l'entretien publié dans la presse constitue de loin le discours d'escorte laissant le plus de place au créateur pour se positionner dans l'espace public. Une autre raison justifie son étude dans le présent texte : le caractère dialogique de l'entrevue. En effet, celle-ci peut faire entendre deux voix et, par conséquent, des divergences sont possibles si, par exemple, l'intervieweur accepte de jouer l'avocat du diable et de ne pas boire les paroles de l'interviewé. L'analyste de discours est ainsi appelé à y déceler les difficultés rencontrées par l'artiste dans la construction de sa posture, dans la détermination de son positionnement dans le champ culturel. L'hypothèse de

notre étude sera cependant qu'au Québec, sauf exception, la majorité des journalistes hésitent à remettre en question le discours de l'artiste. Quand de pareilles exceptions se présentent, il sera d'autant plus intéressant de comprendre pour quelles raisons on ose le faire.

LE DISCOURS D'ESCORTE AU THÉÂTRE

Avant d'aborder les entrevues accordées dans la presse par le metteur en scène Christian Lapointe, il est nécessaire de poser quelques jalons susceptibles de baliser la tâche de l'analyste. Si, parmi d'autres, Gérard Genette, Dominique Maingueneau et Jérôme Meizoz ont déblayé le terrain et tenté de préciser ce qu'est un discours d'escorte et comment l'interpréter, un certain flou entoure toujours la terminologie et les définitions des principales notions guidant les chercheurs dans leur travail.

Au théâtre, la notion de discours d'escorte peut être définie – avec une certaine largeur – comme tout discours entourant la représentation théâtrale dans le but d'en orienter la réception et la perception de la part de ceux qui produisent le spectacle. Contrairement à la littérature, ce discours n'est pas forcément centré autour de la figure de l'auteur du texte dramatique. Au Québec comme dans le reste de l'Occident, l'importance de l'auteur dramatique décline et devient relative depuis que le théâtre est en train « de se

définir davantage comme un art de la scène» (Jubinvillle, 2009 : 67). Pour bien des critiques, le metteur en scène s'impose maintenant comme le véritable auteur du spectacle. À l'époque de l'*actor-manager*, il en était autrement¹. Les collectifs ont marqué les années 1970. Durant la décennie suivante, le théâtre de l'image a fait de certains scénographes des égaux des metteurs en scène. D'aucuns prétendent aujourd'hui que les directions artistiques accaparent une bonne partie du discours d'escorte des spectacles présentés entre les murs de leur salle², un peu comme le font certains producteurs au cinéma.

1. L'âge d'or de l'*actor-manager* est la fin du XIX^e siècle ; le phénomène prend notamment une grande ampleur en Angleterre et aux États-Unis. En France, Sarah Bernhardt en constitue, sans l'ombre d'un doute, l'incarnation la plus célèbre. Pour un exemple marquant tiré du théâtre victorien, voir Thomas (1984).

2. Dans les *Cahiers de théâtre Jeu*, Sylvain Schryburt a souligné l'importance des mots des directions artistiques dans les programmes de théâtre. Il est d'avis que « ces textes nous renseignent davantage sur le positionnement d'un théâtre donné que sur ses productions en tant que telles » (2002 : 88). Pour sa part, Hélène Jacques (2013) a observé que la production des *Cahiers du théâtre français* variait grandement en fonction du directeur artistique du Théâtre français du Centre national des arts, accréditant l'idée d'une emprise du titulaire du poste sur le discours des spectacles présentés sous sa direction. Au cours d'une rencontre du groupe de recherche Socio-esthétique des pratiques théâtrales du Québec contemporain auquel j'appartiens, Marie-Andrée Brault a également signalé que les directions artistiques des théâtres québécois orientent de plus en plus l'esthétique des productions présentées sous leur égide au moyen des nombreux discours qu'elles tiennent, à l'interne comme à l'externe, sur celles-ci.

La scène permet ainsi, autour d'une même production, l'expression de discours d'escorte parallèles touchant plusieurs créateurs qui prétendent y avoir joué un rôle déterminant. Polyphonique, le théâtre l'est également sur ce plan. Alors que la notion de figure d'auteur pose peu de problème en littérature, au théâtre, elle gagnerait à être étendue. Pour cette raison, le terme de *figure du créateur* sera aussi employé dans la présente étude. Comme les pratiques scéniques sont extrêmement mouvantes et varient énormément d'une décennie à l'autre, ainsi que nous espérons l'avoir montré plus haut, il importe du reste de retracer l'histoire du rôle de l'énonciateur du discours au sein de l'équipe de création et de le préciser, mais aussi de définir le type de pratique théâtrale dans lequel il s'investit. Dans le monde anglo-saxon, on a tendance à distinguer théâtre d'auteur, théâtre de metteur en scène et théâtre d'acteurs³. Dès lors, la possibilité de contribuer au discours d'escorte ne sera pas la même selon la tradition à laquelle appartient un artiste ou encore le média où est publié ce discours d'escorte⁴.

3. Rien n'empêche d'inclure d'autres catégories ni de considérer le discours d'escorte non seulement dans sa fonction de positionnement artistique, mais également dans celle d'un positionnement commercial, auquel cas une notion comme le *branding* pourrait être tout aussi utile.

4. En effet, certains journaux préfèrent de loin interviewer les acteurs que les autres concepteurs du spectacle même si la mise en scène, par son ampleur, constitue le pilier du spectacle.

L'une des premières notions permettant de cerner certains discours d'escorte est celle de paratexte avancée par Genette à propos de l'ouvrage imprimé :

Mais ce texte se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, [...] mais qui l'entourent et le prolongent, précisément pour le *présenter*, au sens habituel de ce terme, mais aussi en son sens le plus fort, pour le rendre présent, pour assurer sa présence au monde, sa réception et sa consommation, sous la forme, aujourd'hui du moins, d'un livre. Cet accompagnement, d'ampleur et d'allure variables, constitue ce que j'ai baptisé ailleurs [...] le paratexte de l'œuvre (2002 : 7).

Genette en exclut cependant l'entrevue tout en reconnaissant son importance :

[...] une interview de l'auteur – quand ce n'est pas le compte rendu journalistique ou [...] le bouche à oreille [...], selon nos conventions, n'appartiennent généralement pas au paratexte, défini par une intention et une responsabilité de l'auteur (2002 : 9).

D'ailleurs, Genette réserve le paratexte au livre. Le paratexte n'en a pas moins quitté la République des lettres pour donner une première impulsion à l'examen des discours d'escorte au sein de l'institution théâtrale. Jean-Marie Thomasseau et Patrice Pavis à sa suite l'ont adapté au théâtre et

lui ont donné l'acception restreinte de «texte imprimé [...] qui enveloppe le texte dialogué d'une pièce de théâtre», cela n'excluant pas «un discours d'escorte, comme la dédicace, la préface ou l'avertissement⁵» (Pavis, 1996: 240).. Ainsi adaptée, la notion reste quand même très liée au domaine du livre, même si l'on parle de «paratexte théâtral». Il en va de même de celle de «discours d'escorte» dont les exemples renvoient tous à la pièce de théâtre imprimée. Gilbert David ne s'est pas satisfait de cette définition restreinte⁶. Il fait valoir que la transaction entourant l'événement théâtral «contrairement à ce qui touche la production d'un livre ou d'un film [...] se manifeste en amont et en périphérie de l'objet symbolique concerné⁷» (2003: 96). Et il ajoute :

Si un paratexte peut être dit théâtral parce qu'il tire sa signification de sa relation à l'événement théâtral auquel il est subordonné, il ne fait pas de doute que l'ensemble [...] n'est pas matériellement incorporé à la représentation (ou, si l'on veut, au texte spectaculaire),

5. Chez Thomasseau, l'acception du terme est encore plus restreinte que chez Pavis et se confond à bien des égards avec celle de didascalies, tandis que Pavis renoue davantage avec la définition de Genette.

6. De son côté, Jane Koustas (2003: 79-95) a au contraire tiré parti de son caractère restreint et laissé entendre que la référence à la pièce n'est pas préalable dans le cas du théâtre contemporain en analysant *Zulu Time* de Robert Lepage, dont le «texte» en effet n'a jamais été publié.

7. Ici, ce que le théâtre fait voir, c'est qu'il est difficile de réduire le paratexte au livre si l'on étend la notion aux arts de la scène.

comme l'est une préface au sein d'un ouvrage (David, 2003 : 97).

C'est pourquoi il trouve

plus fécond de chercher à cerner les particularités du paratexte théâtral, c'est-à-dire l'ensemble des éléments qui font signe par rapport à une représentation théâtrale déterminée et qui ont pour origine le producteur et ses agents (2003 : 97-98).

On voit bien ici l'effet du mode de production théâtral sur le paratexte. La question de l'énonciation est cruciale, puisqu'il s'agit de déterminer la voix qui est, en dernier recours, responsable du paratexte. S'il est parfois difficile de reconnaître l'instance auctoriale du paratexte théâtral, cela remet-il en cause pour autant l'utilité d'employer la notion de figure d'auteur pour un événement collectif comme le théâtre? Pourvu qu'on tienne compte de la multiplicité de voix qui intervient presque à tout coup dans le paratexte théâtral, je suis simplement d'avis qu'il faut accorder ce statut aux multiples créateurs, y compris les interprètes et les concepteurs, qui surdéterminent la réception du spectacle.

Ces deux aspects de l'activité théâtrale, à savoir le caractère particulier de son paratexte et l'élaboration collective du texte spectaculaire, invitent également à prendre en considération ce qui est commun, au fond, à l'ensemble des discours d'escorte au théâtre. Je veux dire qu'il faut

admettre qu'une bonne partie de ces discours ne s'élabore pas en vase clos, que plusieurs sont le fruit d'une coopération entre divers locuteurs cherchant à en infléchir la direction. Il serait sans doute bien commode de réunir ces discours en fonction de l'instance qui parle (l'auteur de l'ouvrage pour le paratexte littéraire selon Genette ; le producteur de l'événement dans le paratexte théâtral au dire de David). Le pragmatisme conduit plutôt à observer dans quantité de discours des instances autoriales concurrentes, à les envisager comme des textes à plusieurs mains, comportant un caractère plurivoque, comme le sait quiconque a travaillé à la production d'un livre ou d'une revue scientifique. Le genre journalistique qui attire aujourd'hui mon attention, l'entrevue, s'avère du reste tout à fait emblématique de ce dialogisme – jusque dans sa désignation⁸. Cela n'empêche nullement de concevoir l'auteur comme un vecteur important des discours d'escorte, en particulier en littérature, où cette figure est le sujet d'une véritable sacralisation au moins depuis l'avènement du romantisme, mais aussi dans les arts de la scène.

8. Que l'on préfère employer les termes d'*entrevue*, *entretien* ou *interview*, le préfixe indique toujours que l'on a affaire à un discours qui se construit à deux, voire à plusieurs, quand le journaliste s'entretient avec plus d'un invité.

LA FIGURE DE L'AUTEUR, LA POSTURE ET L'ÉTHOS

La figure de l'auteur est justement de plus grande importance pour cette réflexion. Dans les études littéraires, ce que Maurice Couturier appelle la « figure de l'auteur » à la suite de Roland Barthes est essentiellement déchiffrable dans le roman lui-même. Le théoricien français la conçoit comme une « interface entre deux interlocuteurs séparés l'un de l'autre dans le temps et l'espace, mais qui se désirent, se cherchent et se fuient tout à la fois » (Couturier, 1995 : 242-243). Ce qu'aperçoit ici le lecteur n'est autre que la projection par l'auteur, grâce à diverses stratégies narratives, de son « moi idéal » qui lui tient lieu de figure. Présence de l'auteur dans le texte qu'il faut distinguer de la présence de l'auteur hors du texte, dans les sphères privée et publique où il est aussi amené à se positionner et à influencer la réception de son œuvre. Pour les distinguer l'une de l'autre, il serait pertinent de qualifier la première, plus abstraite et inscrite dans l'œuvre, d'intratextuelle et la seconde, ce masque porté par l'auteur à l'extérieur de son œuvre dans un espace où il ne jouit pas du même degré de contrôle sur ce qu'il dit et fait que dans la création, d'extratextuelle⁹. Meizoz

9. Le concept de persona, employé dans le monde anglo-saxon, n'est pas sans lien avec celui de posture qui constitue l'« identité littéraire » construite par l'auteur

reconnaît d'ailleurs que le pouvoir de l'auteur sur son image est limité :

La figure d'auteur elle-même apparaît selon deux modalités : comme hétéro-représentée ou construite par d'autres acteurs (biographie, éloge, nécrologie, etc.) ; comme autoreprésentée (autobiographie, entretiens, journal intime, etc.) (2007 : 45).

Et il ajoute un peu plus loin : « [...] un auteur n'est jamais pour le public que la somme des discours qui s'agrègent ou circulent à son sujet, dans le circuit savant comme dans la presse de boulevard » (Meizoz, 2007 : 45). À ces deux figures s'ajoute donc l'image publique de l'auteur ou du créateur qui peut varier en fonction des publics, mais qui est discernable dans le

lui-même et souvent relayée par les médias qui la donnent à lire au public » (Meizoz, 2007 : 18). Et Meizoz d'ajouter : « On pourrait aussi convoquer la notion latine de *persona* désignant le masque, au théâtre, qui institue tout à la fois une voix et son contexte d'intelligibilité » (2007 : 19). Rappelons que Meizoz s'est inspiré lui-même d'Alain Viala pour établir les contours de sa définition. La principale distinction que j'aimerais établir ici entre les deux notions tient à ce que, dans ma perspective, les médias ne font pas que servir de « relais », ils participent à la construction de ce masque social, lequel n'est donc pas défini uniquement par la posture de l'auteur, notion dont je reconnais l'utilité. À preuve, souvent, même s'il le veut, l'auteur ne peut guère infléchir la « personnalité » qu'on lui attribue dans l'espace public. Le metteur en scène André Brassard a souvent protesté, par exemple, contre le traitement médiatique qui a fait de lui, suivant ses termes, « l'épouse de Tremblay » en le reléguant à la fonction d'« accoucheur scénique » plutôt que de voir en lui un créateur à part entière.

discours de presse, en particulier dans l'entrevue. Étudier la figure du créateur au théâtre à partir des discours d'escorte revient, dans cette perspective, à tenter de démêler ce qui relève de la construction de son identité créatrice par l'artiste, de l'image publique que l'on se fait de lui dans les médias.

Or selon Maingueneau, la position d'un créateur ne va pas de soi dans la société. Ce dernier doit légitimer son discours dans l'espace public pour qu'il soit jugé recevable¹⁰. Il le fait d'ordinaire en ayant recours à une paratopie, autre monde qu'il habite et qui le distingue du commun des mortels d'où il énonce son discours, ce qui lui permet d'investir un éthos particulier. L'éthos doit être compris ici comme la voix singulière appartenant à un corps stéréotypique rendant son discours persuasif dans une société donnée. En d'autres mots, c'est en se réclamant d'un autre monde que l'artiste construit une posture d'auteur (éthos) susceptible de conférer à son discours une légitimité sociale

10. Maingueneau nomme «discours constituant» celui des institutions et de disciplines comme la littérature et la philosophie ayant besoin de justifier leur existence sociale. Selon lui, celui qui énonce un tel discours «est voué à nourrir son œuvre du caractère radicalement problématique de sa propre appartenance à la société». Faute de place précise dans celle-ci, il doit investir une «*paratopie*, qui n'est pas l'absence de tout lieu, mais une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser» (Maingueneau, 2004 : 52-53).

qui, autrement, lui serait déniée¹¹. Dans le cadre d'une entrevue, les contours d'une telle position, l'adéquation de celle-ci avec l'image que le public se fait de l'artiste ne doivent-ils pas être sans cesse redessinés et négociés? L'artiste n'est-il pas invité de la sorte à construire sa propre mythographie? Voilà ce que le corpus de la présente étude permettra de vérifier.

LES ENTREVUES DE CHRISTIAN LAPOINTE

Le metteur en scène Christian Lapointe a commencé sa carrière en 2001 dans la ville de Québec. Les discours entourant son travail sont abondants et se présentent sous une grande variété de formes : de l'épitexte lié à la production (affiche, programme, dossier de presse, matériel promotionnel, etc.) au pur paratexte que sont le manifeste et des articles signés dans des revues, en passant par toute la gamme des écrits publiés dans les journaux (nouvelle, critique, entrevue, etc.), sans oublier les médias audiovisuels et électroniques où Lapointe est présent. Une collecte exhaustive des documents produits sur son travail couvrirait déjà quelques mètres carrés

11. Je suis d'avis à cet égard que les notions de figure d'auteur, de posture et d'éthos décrivent en termes légèrement différents un phénomène similaire, à savoir la nécessité pour l'artiste d'incarner une identité qui le mette à part et l'invite ainsi à construire sa propre mythographie.

d'archives. De plus, le discours d'escorte qui le concerne accorde à la personnalité du metteur en scène une attention indéniable. Pour ne citer que deux exemples récents, dans le programme de la pièce *Le 20 novembre* de Lars Norén présentée du 8 au 27 mars 2011 au Théâtre La Chapelle, la metteuse en scène Brigitte Haentjens le qualifie de « cœur rouge dans la glace », tandis que lui-même se dit « en constante recherche » dans son mot du metteur en scène de *Nature morte dans un fossé* (Espace Libre, du 11 au 22 janvier 2011). En somme, qu'il se produise comme acteur ou comme metteur en scène¹², la figure de ce créateur fait partie des arguments de vente du spectacle. Devant une telle documentation, l'analyste a l'embarras du choix. En raison de leur caractère dialogique, les entrevues accordées par Lapointe dans la presse de Québec et de Montréal depuis le début de sa carrière jusqu'en mars 2011 apparaissent donc comme l'un des lieux clés permettant de saisir comment la figure de ce metteur en scène – c'est la fonction à laquelle il est surtout associé – s'est construite et a évolué dans l'espace public au cours d'une décennie.

En tant que genre journalistique, l'entrevue offre un poste privilégié pour observer les

12. Lapointe mène aussi une carrière d'auteur dramatique. Cependant, un seul de ses textes dramatiques a été publié jusqu'à maintenant : *Trans(e)*. En revanche, des extraits de *C.H.S.* ont été publiés dans la revue *Liberté* en 2009.

stratégies de positionnement de l'artiste et la résonance de ce dernier dans l'espace public par le truchement des journalistes variés qui l'ont interviewé. En phase avec l'actualité, ce genre d'entrevue accompagne fréquemment un événement précis, soit la création d'un spectacle, dont le metteur en scène est vu le plus souvent comme le maître d'œuvre. Les règles du genre veulent que le metteur en scène explique ses intentions artistiques tout en se faisant connaître au public. En outre, les études de marché montrent que l'entrevue exerce souvent plus d'influence que la critique auprès du grand public. Non seulement l'entrevue est-elle plus lue que celle-ci, mais en plus elle crée habituellement un sentiment de proximité avec le lecteur sur lequel n'est pas toujours fondée la critique, qui peut parfois le prendre à rebrousse-poil. D'ordinaire, l'entrevue compte parmi les textes les plus longs du journal et, pour cela, occupe un espace aisément repérable. Pratiquée autant dans les quotidiens que dans les hebdomadaires culturels, l'entrevue jouit aussi d'une diffusion supérieure au programme de théâtre¹³. Cela va de soi car, sauf exception, l'on ne peut se procurer celui-ci que si l'on assiste à l'événement, bien que

13. Pour le chercheur, il est de bonne méthode, s'il veut les valider, de croiser les résultats de ses recherches avec des textes qui véhiculent de l'information similaire, même s'ils n'appartiennent pas forcément au même genre que les discours plus spécialement étudiés.

certaines renseignements recoupent ceux que l'on peut trouver dans les entrevues¹⁴. Ce genre journalistique participe donc au premier chef à la construction et à la dissémination de l'image de l'artiste dans la cité.

Sur le plan quantitatif, Lapointe a accordé pas moins de 32 entrevues dans la presse nationale et régionale en onze ans. Notons que, dans quatre de ces entretiens, il partageait la vedette avec d'autres artistes et concepteurs¹⁵. Dix de ces entrevues ont été publiées dans *Le Soleil*¹⁶, sept dans *Le Devoir*, six dans le *Voir* (Québec), cinq dans le *Voir* (Montréal), trois dans *La Presse*, une dans *Le Droit* et une dans le magazine *L'Actualité*¹⁷. Toutefois, à certains égards, ces chiffres sont trompeurs, puisque, de 2001 à 2006, Lapointe n'a été sollicité que cinq fois, tandis qu'il a été interviewé neuf fois en 2009 et six fois en 2010, pour un total de 15 entrevues, ce

14. Ces dernières années, on retrouve d'ailleurs de plus en plus d'entrevues dans les programmes de spectacles, preuve du rôle clé qu'elles jouent dans la construction de la figure du créateur.

15. Signe qu'au début de sa carrière, sa notoriété n'est pas si grande. En effet, trois de ses quatre entrevues collectives ont lieu avant 2007. La quatrième, où il partage la vedette avec Haentjens, montre au contraire qu'en 2011, il a atteint une notoriété certaine, étant donné qu'on veut tout autant avoir son avis sur *Le 20 novembre* de Lars Norén que celui de la metteuse en scène.

16. Jean Saint-Hilaire a réalisé les six premières entrevues avec Lapointe dans ce média.

17. Nous n'avons pas pris en compte les entrevues accordées dans les périodiques spécialisés comme les *Cahiers de théâtre Jeu*.

qui constitue la moitié du corpus. Parmi les journalistes qui ont réalisé des entretiens avec lui le plus régulièrement, citons Jean Saint-Hilaire (six), Michel Bélair (quatre), Marie Laliberté (trois) et Christian Saint-Pierre (trois). Dix de leurs collègues ne l'ont interviewé qu'une ou deux fois. Théoriquement, ils ont donc eu moins d'incidence sur la construction de son image publique.

DU PROPHÈTE VISIONNAIRE AU GRAND BRÛLÉ

De 2001 à 2005, le récit qui se tisse autour de sa personnalité est peu prononcé. Dans les premières entrevues, Lapointe est tourné vers les autres, et il se dégage un certain altruisme de sa démarche. Lapointe met l'accent sur l'idée de « la rencontre humaine avec les acteurs », l'importance « de réparer une injustice¹⁸ », de « redorer le blason » de l'« art de la pantomime » ou encore de « rendre hommage aux croyances de Yeats ». Il faut attendre la quatrième entrevue pour que le syntagme « un peu en marge » apparaisse : la clarification ne vient pas de Lapointe, mais d'une question du journaliste David Cantin. Pour sa part, Lapointe tient davantage à ce qu'on l'associe au théâtre de recherche, comme en témoignent les mots *laboratoire* et *cherche* que l'on

18. Injustice envers Yeats dont on monte peu le théâtre.

trouve dans sa bouche au moment de la cinquième entrevue, réalisée par Laliberté. Son choix de vocabulaire laisse aussi entendre qu'il veut être associé à un discours plus intellectuel. Enfin, c'est aussi dans cette entrevue qu'indirectement, le metteur en scène se montre conscient qu'une pièce de théâtre transmet une image du créateur : « On y retrouve l'homme ; c'est Yeats qui est là sur le devant du palais, c'est évident » (Laliberté, 2003). Pour la première fois, la réputation de théâtre à risque entourant la démarche de Lapointe apparaît dans une entrevue de Laliberté. La journaliste cite alors le mandat artistique du Théâtre Péril.

À partir de la sixième entrevue, la posture de Lapointe devient celle du prophète visionnaire de type symboliste. Émaillent la conversation entre le metteur en scène et le journaliste Bélair du *Devoir* les expressions « complètement allumé », « subjugué », « une grande révélation pour moi », « intransigeant », « cassant », « quête alchimique ». Il ne laisse pas tomber pour autant le récit de l'intellectualité. « C'est le lieu du développement d'une pensée » (Bélair, 2006a : E3), jette-il au sujet d'*Axël*. Le récit se poursuit dans l'entrevue subséquente où il déclare à Stéphane Despatie du *Voir* (Montréal) que ce drame est « une espèce de *Roméo et Juliette* métaphysique occulte » (Despatie, 2006).

S'entretenant de nouveau avec Lapointe quelques mois plus tard, Bélair, qui l'avait

d'abord dépeint comme un jeune homme réfléchi, se met plutôt à élaborer le discours de l'intensité et de la passion lié au théâtre *in-yer-face* auquel le jeune metteur en scène s'attaque à ce moment-là¹⁹. À ses yeux, Lapointe est tour à tour «baveux» ou «provocateur». Le récit du caractère exigeant de son travail est repris par le journaliste («Est-ce que cela ne sera pas un peu déroutant? »), mais amplifié par le metteur en scène pour qui le spectateur est invité «à tenter d'en sortir indemne» (Bélair, 2006b : E1). Au cours de cet article, la mystique symboliste cède momentanément le pas à la posture de l'enfant terrible. Le titre «Émouvoir... entre la provocation et le mauvais goût» choisi par Bélair renforce ce trait, ainsi que le *topos* du risque soulevé à plusieurs reprises par le journaliste qui souligne le goût de Lapointe pour les pièces injouables. Là encore, Lapointe renchérit en qualifiant la pièce de Ravenhill, pourtant produite des dizaines de fois avant la production montréalaise, de «truc immontable».

Les principales lignes de force du discours d'escorte au sujet de Lapointe sont tracées : il se présente d'abord comme un prophète visionnaire de type symboliste, tandis que certains

19. Ce *topos* n'était pas complètement absent de l'entrevue précédente, mais il était moins développé et porté surtout par Lapointe lui-même, qui présentait le spectacle comme étant non douloureux même s'il «lui triture l'estomac...» (Bélair, 20006a : E3).

journalistes le voient plutôt comme un provocateur, doublé d'un être doté d'une grande intensité, voire d'une démesure, qui explique sans doute la radicalité de son approche du théâtre. Lapointe ne tarde pas à tabler sur cette intensité qu'on lui attribue au moment de la création de *C.H.S.*, intensité que la pièce cristallise par l'évocation d'un accident autobiographique : il est brûlé gravement, alors qu'il pratique le métier dangereux de cracheur de feu. Métaphore du feu à la fois extérieur et intérieur que Lapointe (qui signe le texte) étend à l'existence telle qu'il la conçoit, à tel point que cet accident en vient surtout à le définir comme artiste²⁰. Le miraculé du feu y est paradoxalement consumé par les flammes. En d'autres mots, avoir franchi avec succès l'épreuve du feu lui confère alors une singularité supplémentaire. En effet, la posture du grand brûlé n'entre guère en contradiction avec le récit du visionnaire prophétique qui l'a abord caractérisé, ni avec le portrait d'artiste provocateur qui l'a suivi. Au contraire, la posture héroïque de celui qui a échappé au feu les fédère, leur donnant plus de force, plutôt que de les disjoindre²¹. *C.H.S.* a aussi pour effet immé-

20. Cet accident biographique jouera en quelque sorte le même rôle d'événement fondateur dans la définition de sa personnalité artistique que celui de la guerre civile libanaise dans celle de Wajdi Mouawad.

21. Un parallèle pourrait être fait avec Lucien Bouchard qui est sorti vivant de son combat avec la bactérie mangeuse de chair. Le « miracle » devient la confirmation du statut

diat de faire croître dans la presse tout le discours lié à l'intensité et à la passion²² (Saint-Hilaire, 2008 : 61) qui peut désormais difficilement être dissocié du feu devenu dorénavant l'« élément » qui caractérise Lapointe²³.

Sa posture de mage symboliste, alliée à celle d'« artiste extrême », pose cependant certains problèmes à Lapointe dans la mesure où elle s'accompagne chez les journalistes de deux présomptions que l'artiste s'affaire à combattre par la suite : l'accusation d'hermétisme²⁴ et d'intellectualisme liée à la figure prophétique et celle d'exploitation à des fins commerciales qu'il fait

d'exception qu'il acquiert auprès du grand public. Signe de la prégnance du religieux qui alimente l'imaginaire populaire au Québec.

22. Même Saint-Hilaire (2008a : 61) y cède, parlant de « son intensité habituelle », au moment de l'entrevue que Lapointe lui accorde pour *Anky ou la fuite/Opéra du désordre*.

23. Longtemps après la création de *C.H.S.*, la métaphore est reprise sous toutes les formes possibles et imaginables dès que Lapointe est interviewé : de la « parole brûlante d'actualité » (Saint-Pierre, 2008) à la description d'« [e]x-cracheur de feu et grand brûlé » qu'en fait Sylvie Saint-Jacques (2008 : AS16). La métaphore atteint cependant un sommet dans le portrait qu'en brosse Bélair et où elle est portée à la puissance dix. Il écrit notamment : « [...] pour décrire l'intensité qui se dégage de Christian Lapointe [...] il faudrait inventer des mots, des sonorités et des couleurs qui fassent tout de suite penser à la lave en fusion. À une perpétuelle menace d'explosion. D'implosion atomique plutôt [...] en fait, Christian Lapointe "brûle" comme devait brûler Artaud. » Mais il faudrait citer tout l'entretien qui, nous précise Bélair, s'est déroulé « dans une brûlerie (ça ne s'invente pas) » (2009 : E3).

24. Dans son entrevue par questions, André Ducharme formule ce reproche par la négative : « Ne vous taxe-t-on pas d'hermétisme ? » (2009 : 78).

de sa « radicalité », de son « intransigeance », de son idéalisme, de son incapacité de faire des compromis. Les dernières entrevues qu'il donne sont presque toutes marquées par la nécessité de se dissocier de ces accusations, alors qu'il affirme son droit à la radicalité et son désir de faire du théâtre d'art, c'est-à-dire un théâtre non commercial et, pour cela, souvent pauvre. Il emploie à quelques reprises la comparaison du bleu et du mozzarella, afin de se situer sur le plan artistique, ce qui défend mieux son droit à la radicalité au profit des goûts plus prononcés d'une partie du public que sa volonté de faire un théâtre non commercial, dans la mesure où le fromage bleu demeure un produit de consommation comme un autre. À quoi s'ajoute, pour bien asseoir le tout, une peinture des efforts proprement démiurgiques qu'il a déployés pour devenir un artiste à part entière. Lapointe constate tout de même qu'il y a un prix à payer pour verser sans cesse dans l'excès, celle de demeurer un artiste pour les *happy few*, destiné à n'être reconnu que par un petit nombre de personnes, ce contre quoi il se défend bec et ongles en optant, au besoin, pour des métaphores peu intellectuelles. C'est dire à quel point son éthos d'artiste est défini tant par son propre discours et ses propres obsessions que par les obsessions des journalistes qui souhaitent eux aussi l'enfermer dans des catégories bien

précises, auxquelles il ne parvient pas toujours à échapper complètement.

DES MYTHOGRAPHIES EN CONCURRENCE

On pourrait encore raffiner l'analyse ; cependant, le nombre d'entrevues qu'il a réussi à obtenir notamment depuis 2009 montre qu'il a su se positionner d'une manière efficace dans le champ théâtral québécois comme metteur en scène, tantôt en coopérant avec les journalistes qui l'ont interviewé, tantôt en s'opposant à eux. Mais il l'a aussi fait par le choix des œuvres qu'il a mises en scène et par l'écriture dramatique qui lui a permis d'employer son histoire personnelle pour construire un éthos associé au risque et alimenter la mythologie qui l'entoure. Tout comme ses principaux concurrents dans le champ théâtral québécois (Robert Lepage, Denis Marleau, Wajdi Mouawad et Brigitte Haentjens), il puise dans le répertoire disponible des postures artistiques susceptibles de lui valoir une position enviable dans l'espace public en adoptant d'abord la posture du prophète symboliste, puis celle du grand brûlé et du miraculé, cette dernière posture déclenchant un intérêt presque inégalé autour de la figure de créateur. Sa posture rejoint en cela celle de l'adolescent traumatisé par la guerre civile libanaise mise en avant par Mouawad et dépasse en ampleur la corde de la révolte féministe et le *topos* de la folie

destructrice²⁵ que fait vibrer Haentjens. Reste à voir l'arrière-plan mythologique qui se dégage de son parcours artistique jusqu'ici et à quoi il se compare dans le champ théâtral québécois. La figure mythologique dont Lapointe me semble le plus proche, au cours de cette décennie, est celle de Prométhée. Les deux sont unis par l'élément emblématique du feu²⁶. Prométhée, c'est celui qui a volé le feu et a été puni de son audace²⁷. Le titan²⁸ unirait à la fois les dimensions archaïques et innovatrices du parcours du metteur en scène tout en soulignant la quête d'absolu qui l'anime. On sait bien d'ailleurs qu'avant Lapointe, les romantiques ont su récupérer cette posture démiurgique à laquelle Eschyle a consacré une tragédie mémorable. Ce cadre mythologique le distingue certes d'un Lepage dont le génie créateur paraît davantage lié à l'homme universel de la Renaissance, dont le modèle est Léonard de Vinci, alimenté par la suite par d'autres constructeurs ou touche-à-tout,

25. Voir à ce sujet Guay (2011).

26. À l'occasion de *C.H.S.*, les auteurs d'entrevues, notamment dans l'hebdomadaire *Voir*, célèbre pour les jeux de mots de ses titres, rivalisent de métaphores pour établir ce lien avec le feu. Daphné Angiolini (2007) titre son article «Le feu aux poudres», tandis que Josiane Ouellet (2007) y va du très usé «Brûler les planches».

27. Lapointe, à la différence de Prométhée, sera sanctionné ou plutôt contaminé par où il a péché, soit par le feu.

28. Une journaliste a d'ailleurs souligné le travail de réécriture «titanesque» auquel a dû procéder Lapointe pour *Limbes*, spectacle inspiré de Yeats (Turcot, 2009 : 35).

tels Jean Cocteau, Frank Lloyd Wright ou encore Diego Rivera. Il se démarque aussi de Marleau, avec qui il partage pourtant un intérêt marqué pour le symbolisme. La mythologie qui entoure Marleau, d'abord axée sur l'avant-garde, s'est modifiée ces dernières années, de manière à ce que l'artiste soit plutôt perçu tel un Faust occupé à des recherches incessantes. C'est une hypothèse qui demanderait, en tout cas, à être creusée. La confirmer, l'infirmier ou la nuancer exigeraient des études plus fines que d'autres pourront entreprendre.

Pour ma part, j'espère avoir montré l'intérêt qu'il y a à concevoir le discours d'escorte qui façonne la figure d'un auteur comme un discours construit à la fois par l'« auteur » d'un spectacle et les journalistes qui l'interviewent à ce sujet. Dans l'entrevue en particulier, cette construction ne se fait pas sans tension, la coopération gouvernant parfois ce travail de définition, la contestation y régnant à d'autres moments. S'y élabore, outre la posture de l'auteur qui travaille à la définition de son statut dans le champ théâtral, toute une mythographie qui concourt à faire de l'artiste, par créations et événements interposés, un être hors du commun, un destin à nul autre pareil, bref, une véritable créature mythologique. Des mises en garde sont toutefois signifiées à l'artiste relativement aux dangers de la posture qu'il adopte. Dans le cas de Lapointe, les journalistes n'ont cessé de l'avertir que l'ampleur de la figure

LE JEU DES POSITIONS

de créateur qu'il ébauche, si elle frappe l'imagination et trouve écho dans les médias, risque de cantonner ses créations à un public restreint.

BIBLIOGRAPHIE

- ANGIOLINI, Daphné (2007), « Christian Lapointe. Le feu aux poudres », *Voir* (Montréal), 17 mai, [En ligne], [<http://voir.ca/scene/2007/05/17/christian-lapointe-le-feu-aux-poudres/>], (24 avril 2014).
- BÉLAIR, Michel (2006a), « Pour laisser surgir la pensée... », *Le Devoir*, 11 février, p. E3.
- BÉLAIR, Michel (2006b), « Émouvoir... entre la provocation et le mauvais goût », *Le Devoir*, 22 juillet, p. E1.
- BÉLAIR, Michel (2009), « Objet incandescent non identifié », *Le Devoir*, 7 février, p. E3.
- BÉLAIR, Michel (2011), « Attention théâtre toxique ! Brigitte Haentjens dirige Christian Lapointe dans *20 novembre* de Lars Norén, le presque testament d'un "jeune tireur fou" », *Le Devoir*, 5 mars, p. E1.
- CADIEUX, Alexandre (2010), « L'humanité prise dans le mauvais corps. Christian Lapointe cherche dans la figure du transsexuel le symbole d'un monde en perte de repères », *Le Devoir*, 3 avril, p. E3.
- CANTIN, David (2009), « La vie d'artiste. L'avant et l'après-Avignon », *Le Soleil*, 5 octobre, p. 31.
- CÔTÉ, Martine (2009), « Nature morte dans un fossé. Six personnages en quête d'une morte », *Voir* (Québec), 10 septembre, [En ligne], [<http://voir.ca/scene/2009/09/10/nature-morte-dans-un-fosse-six-personnages-en-quete-dune-morte-2/>], [24 avril 2014].
- COUTURIER, Maurice (1995), *La figure de l'auteur*, Paris, Seuil.

- DAVID, Gilbert (2003), «Éléments d'analyse du paratexte théâtral : le cas du programme de théâtre», *L'Annuaire théâtral*, n° 34, p. 96-111.
- DESPATIE, Stéphane (2006), «Axël. L'inaccessible étoile», *Voir* (Montréal), 9 février, [En ligne], [<http://voir.ca/scene/2006/02/09/axel-de-villiers-linaccessible-etoile/>], (24 avril 2014).
- DESLOGES, Josianne (2009), «Festival de théâtre d'Avignon. Jouer le Christ et réécrire un Nobel», *Le Soleil*, 19 juillet, p. 33.
- DESLOGES, Josianne (2010), «*Trans(e)* à Premier Acte. Un symbole d'humanité», *Le Soleil*, 17 avril, p. A12.
- DUCHARME, André (2009), «Musique. Théâtre extrême», *L'Actualité*, 1^{er} décembre, p. 78.
- GENETTE, Gérard (2002), *Seuils*, Paris, Seuil.
- GUAY, Hervé (2011), «Pourquoi l'auteure est-elle devenue folle. Trois portraits d'écrivains signés Brigitte Haentjens», *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 140, p. 100-107.
- JACQUES, Hélène (2013), «Plate-forme esthétique : *Les Cahiers du théâtre français*», *Spirale*, n° 245 (été), p. 50-52.
- JUBINVILLE, Yves (2009), «Portrait de l'auteur dramatique en mutant», *Voix et images*, vol. 34, n° 3, p. 67-78.
- KETTANI, Assia (2010), «"J'avais le sentiment de ne pas être un étudiant" – Christian Lapointe», *Le Devoir*, 6 novembre, p. H8.

- KOUSTAS, Jane (2003), « *Zulu Time* : le paratexte paradoxal », *L'Annuaire théâtral*, n° 34, p. 79-95.
- LALIBERTÉ, Marie (2003), « *Le Seuil du palais du roi* – Entrevue avec Christian Lapointe », *Voir* (Québec), 10 avril, [En ligne], [<http://voir.ca/scene/2003/04/09/le-seuil-du-palais-du-roi-entrevue-avec-christian-lapointe-art-sacre/>], (24 avril 2014).
- LALIBERTÉ, Marie (2009), « Christian Lapointe. La tentation de l'absolu », *Voir* (Québec), 5 février, [En ligne], [<http://voir.ca/scene/2009/02/05/christian-lapointe-la-tentation-de-labsolu/>], (24 avril 2014).
- LALIBERTÉ, Marie (2010), « Christian Lapointe. La ligne du risque », *Voir* (Québec), 7 janvier, [En ligne], [<http://voir.ca/scene/2010/01/07/christian-lapointe-la-ligne-du-risque-3/>], (24 avril 2014).
- LAPOINTE, Christian (2009), « C.H.S. (extraits) », *Liberté*, n° 283 (février), p. 55-65.
- LAPOINTE, Christian (2010), *Trans(e)*, Montréal, Les Herbes rouges.
- MAINGUENEAU, Dominique (2004), *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin.
- MEIZOZ, Jérôme (2007), *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition.
- OUELLET, Josiane (2007), « Christian Lapointe. Brûler les planches », *Voir* (Québec), 3 avril, [En ligne], [<http://voir.ca/scene/2008/04/03/christian-lapointe-bruler-les-planches/>], (24 avril 2014).

- OUELLET, Josiane (2009), « Christian Lapointe. Ondes de choc », *Voir* (Québec), 28 mai, [En ligne], [<http://voir.ca/scene/2009/05/28/christian-lapointe-ondes-de-choc/>], (24 avril 2014).
- PAVIS, Patrice (1996), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod.
- PERRON, Alexandra (2009), « Théâtre Péril. Dix ans de risques artistiques », *Le Soleil*, 31 octobre, p. A8.
- SAINT-HILAIRE, Jean (2001), « La ballade irlandaise. Christian Lapointe s'attaque au théâtre mythologique de Yeats », *Le Soleil*, 29 septembre, p. D9.
- SAINT-HILAIRE, Jean (2002), « Christian Lapointe à la barre d'une coproduction Acadie-Québec-Viêtname », *Le Soleil*, 30 août, p. B5.
- SAINT-HILAIRE, Jean (2003a), « Quatre artistes de Québec au Vietnam. Une inoubliable expérience de création théâtre interculturelle », *Le Soleil*, 1^{er} février, p. C6.
- SAINT-HILAIRE, Jean (2003b), « Divorce inévitable entre l'art et le pouvoir. Christian Lapointe explore l'univers poétique de Yeats au Périscope », *Le Soleil*, 5 avril, p. E2.
- SAINT-HILAIRE, Jean (2007), « Huitième mois multi. La solitude de l'ange déchu », *Le Soleil*, 5 février, p. A3.
- SAINT-HILAIRE, Jean (2008a), « Anky ou la fuite/Opéra du désordre au Carrefour international de théâtre. Échapper à notre réalité de fiction », *Le Soleil*, 13 mai, p. 61.

- SAINT-HILAIRE, Jean (2008b), « Christian Lapointe crée le brûlot *Vu d'ici* », *Le Soleil*, 20 septembre, p. A35.
- SAINT-JACQUES, Sylvie (2008), « Vu d'ici. L'Occident le tue », *La Presse*, 20 septembre, p. A16.
- SAINT-PIERRE, Christian (2006), « Christian Lapointe et Alexandre Lefebvre. Produits et services », *Voir* (Montréal), 27 juillet, [En ligne], [<http://voir.ca/scene/2006/07/27/christian-lapointe-et-alexandre-lefebvre-produits-et-services/>], (24 avril 2014).
- SAINT-PIERRE, Christian (2008), « Christian Lapointe. À voix haute », *Voir* (Montréal), 18 septembre, [En ligne], <http://voir.ca/scene/2008/09/18/christian-lapointe-a-voix-haute/>, (24 avril 2014).
- SAINT-PIERRE, Christian (2010), « Christian Lapointe. Posture critique », *Voir* (Montréal), 1^{er} avril, [En ligne], [<http://voir.ca/scene/2010/04/01/christian-lapointe-posture-critique-2/>], (24 avril 2014).
- SCHRYBURN, Sylvain (2002), « Des “mots” qui parlent : les programmes du TNM et de la Compagnie Jean-Duceppe », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 105, p. 88-94.
- THOMAS, James (1984), *The Art of the Actor-Manager: William Barrett and the Victorian Theatre*, Ann Arbor, UMI Research Press. (Coll. « Theater and Dramatic Studies 15 ».)
- TURCOT, Geneviève (2009), « Lapointe revient à son auteur fétiche », *Le Droit*, 2 décembre, p. 35.

LE JEU DES POSITIONS

VIGNEAULT, Alexandre (2010), «Christian Lapointe/*Limbes*. Assassiner son maître», *La Presse*, 16 janvier, p. AS17.

VIGNEAULT, Alexandre (2011), «Christian Lapointe/*Le 20 novembre*. Le spectateur dans la ligne de mire», *La Presse*, 5 mars, p. AS15.

Stéphanie Nutting

Université de Guelph

LE CONTE URBAIN.

YVAN BIENVENUE, JEAN MARC DALPÉ
ET FABIEN CLOUTIER

L'ÉMERGENCE DU CONTE URBAIN

Dans le contexte actuel au Québec où le théâtre de l'image et la danse-théâtre jouissent d'une très grande adhésion, le conte urbain constitue l'un des vecteurs les plus importants du renouveau contemporain de la parole au théâtre. Pour certains praticiens du conte, dont Jean-Marc Massie, la conterie¹ constitue une forme de résistance, pour ne pas dire un antidote, à l'aliénation postmoderne qui passerait, entre autres, par ces moulins à images que sont les médias électroniques. Amalgame du conte traditionnel, de la poésie, du théâtre et parfois de la musique, le genre est né à Montréal au début des années 1990 à partir d'une série de spectacles créés par Yvan Bienvenue et Stéphane Jacques, les deux cofondateurs du

1. Néologisme introduit par Bienvenue (2008).

Théâtre Urbi et Orbi. Dans les années qui ont suivi son émergence, le rayonnement du modèle fut aussi rapide qu'impressionnant, sur deux axes à la fois : l'un géographique, l'autre démographique. Sur le plan géographique, les productions québécoises et canadiennes se sont multipliées pendant que des productions internationales françaises, belges et mexicaines ont vu le jour. Quant à l'aspect démographique, le conte urbain cible un public multigénérationnel ; le Théâtre Urbi et Orbi a présidé à la création d'une version pour adolescents, la célèbre série *Les Zurbains*, et à une autre version, *Les Petits Urbains*, conçue pour le jeune public (Bienvenue, 2008). Sans doute est-ce là le reflet d'une tendance selon laquelle le conte influence profondément le théâtre jeune public en général.

Par ailleurs, ce phénomène, que les gens du milieu appellent « le renouveau du conte », est aussi né d'une synchronicité fructueuse qui s'est produite à la fin des années 1990 : peu après l'éclosion des spectacles produits par le Théâtre Urbi et Orbi, des veillées de contes associés eux aussi à la vie urbaine ont débuté dans quelques bars et dans des lieux improvisés de Québec et de Montréal. *Les dimanches du conte*, une initiative d'André Lemelin et de Jean-Marc Massie, ont rassemblé à partir de 1998 conteurs et publics fidèles à la taverne Le Sergent recruteur, une microbrasserie située sur le boulevard Saint-Laurent. Bien que ce bar ait fermé ses portes en

2009, *Les dimanches du conte* continuent à proposer une programmation animée par Massie. Les prestations ont maintenant lieu au restaurant Le Cabaret du Roy, dans le quartier du Vieux-Port de Montréal².

Explosion, renouveau, renaissance, diversité, multiples donc sont les mots employés par les chercheurs et les praticiens pour décrire l'ampleur et l'effervescence du phénomène. Plusieurs se sont interrogés sur le succès retentissant du conteur Fred Pellerin, qui fait salle comble dans les quatre coins du Québec et qui, à lui seul, semble avoir déclenché chez le public québécois un engouement très marqué pour le conte. Il est à noter que Pellerin se situerait plutôt du côté traditionnel, puisque les mondes dramatiques qu'il crée dans l'espace magique de sa voix sont, avant tout, ruraux.

Parallèlement, au Canada français, le conte urbain québécois a inspiré toute une série de monologues urbains. Louis Patrick Leroux, alors directeur du Théâtre la Catapulte à Ottawa, fut le premier à introduire officiellement ce genre sur la scène ontarienne. Les contes urbains dans le contexte ottavien ou sudburois privilégient davantage le lieu, le site réel et fantomatique de l'espace minoritaire. Dans sa préface aux *Contes urbains. Ottawa*, Leroux articule avec précision ce parti pris :

2. Voir l'article «Du conte au slam» (Caron, 2010).

Par ces *Contes urbains*, nous nous approprions l'espace qu'il nous reste. Nous nommons, en français, ces lieux que nous fréquentons. Notre ville, avec le voisinage, est à l'honneur. Nous sommes donc à l'honneur, non pas comme de simples figurants dans l'histoire des autres, des dominants, des gagnants, mais comme des héros ou antihéros de nos propres récits inscrits dans le sol et le béton de notre métropole (1999 : 11).

Il faut noter ici que le modèle du conte urbain est vite devenu un phénomène pancanadien quand Leroux et ses collaborateurs ont monté et ensuite publié l'année suivante *Contes d'appartenance*, réunissant du coup des auteurs et des conteurs d'Edmonton, de Winnipeg, de Sudbury, d'Ottawa, de Montréal et de Moncton (Leroux, 1999 : 11). Il n'en demeure pas moins que pendant cette période d'expansion et de diversification géographique, la question du lieu est restée absolument névralgique. Qu'il soit rattaché à des considérations de collectivité et d'ordre identitaire ou à des considérations plus vastes sur l'atomisation des individus et sur les effets³ de la modernité en général, le lieu est un puissant générateur de sens.

Une définition parfaitement simple du conte urbain fait donc du lieu dramatique la clé de la

3. Je m'inspire des travaux du philosophe Jean Baudrillard qui définit la modernité non pas comme un concept, mais comme un mode de civilisation.

catégorisation – « Le conte est dit traditionnel ou urbain selon l'espace-temps du récit », affirme Estelle Lebelle (2003 : 28) –, mais le conte est aussi très souvent une performance fluide qui se dérobe aux certitudes de la classification, un fait que Lebelle n'ignore pas, puisqu'elle apporte à sa définition une nuance : « [...] mais il peut aussi être hybride et rapprocher les sources, les lieux, les époques » (2003 : 28).

Il n'empêche que l'espace-temps urbain demeure un critère fondamental (possiblement le seul qui soit objectif) pour cerner ce qu'on pourrait appeler un sous-genre du conte. D'autres attributs, d'ordre plus subjectif, se sont cristallisés avec le temps : dans l'ensemble, les contes urbains sont des histoires orales qui conjuguent un verbe jouissif, résolument parlé, souvent salé, et un suspense qui « pogne aux tripes ». Ajoutez la possibilité ambiguë du surnaturel, la violence, la déchéance urbaine et le choix moral, et voilà tracé à gros traits les éléments distinctifs du conte urbain. Mais il est aussi vrai que le conte résiste aux catégorisations étagées et qu'un passionnant débat sur la définition du conte et sur l'art de conter anime le milieu. Chaque soirée de contes se situe nécessairement sur un continuum. D'un côté, il est réactualisé par le mode de la transmission orale et la faculté de la mémoire du conteur ou de la conteuse, sans passer par l'écriture ; de l'autre côté, il s'apparente au monologue théâtral, c'est-à-dire qu'il

est le fruit d'un écrivain ou d'une écrivaine et la « mise en conte » du texte est assurée par des comédiens professionnels. L'authenticité du conte est donc souvent pensée en fonction d'une chaîne de binarités : texte-mémoire, mise en scène-parole, matière-voix, etc. Or, afin d'esquiver ce débat sur l'authenticité qui n'est pas au centre de notre propos, il suffit de voir le conte, toutes les formes du conte, comme une actualisation liée à la performance et de privilégier ainsi les manières dont le conteur crée de nouveaux mondes avec la parole. Dès lors, la question qui s'impose n'est plus tellement : qu'est-ce qu'un conte ? mais bien : comment sommes-nous appelés à interpréter les nouvelles réalités inventées ?

LE JUGEMENT : UN DÉNOMINATEUR HORS DU COMMUN

Il est possible d'aborder les deux branches du conte urbain, l'une québécoise, l'autre franco-canadienne, sans trop insister sur leur séparation. En même temps, il importe de voir comment les différentes manifestations du conte urbain problématisent une notion capitale qui interpelle le public et qui se loge au croisement de l'espace privé et de l'espace public. Cette notion pourrait s'appeler, faute de mieux, le jugement.

Évidemment, le conte urbain prend sa source dans les techniques associées au conte traditionnel : la langue populaire et la complicité avec le public y sont cruciales. Mais contrairement au conte classique, où il est relativement facile de distinguer le mal du bien, le conte urbain adopte une posture résolument moderne par laquelle les certitudes du passé sont contestées en faveur de ce que Fabien Cloutier appelle « l'entre-deux » ou encore « les zones grises ». Cloutier, qui a été en lice pour le Prix du Gouverneur général en 2012, a affirmé dans une entrevue publiée dans *L'Actualité* en 2011 que la société québécoise n'avait plus de porte-parole, que ceux-ci auraient été remplacés par des « porte-pensées » qui « nous dépossèdent de notre jugement » (cité dans Ducharme, 2011 : 100). Par ailleurs, les conteuses et conteurs de l'urbanité semblent, tout comme leurs homologues dans le domaine du conte traditionnel, moins intéressés par le statut de la figure auctoriale, ou par le geste expressif de l'autocréation, que par le rôle d'intermédiaire social, voire d'interprète, qu'offre le conte. Ce rôle social s'accompagne d'un double refus : refus de placer la performance sous le signe de la singularité de l'individu et refus de la littérarité.

Pour les auteurs, l'effet d'imitation, c'est-à-dire les signes qui mettent en doute l'authenticité de la parole en révélant sa nature construite, est l'un des plus grands pièges de l'oralité. Il colle le

plus souvent aux auteurs du genre romanesque, mais parfois aussi à ceux qui écrivent les monologues dramatiques même s'ils sont de facture autobiographique. Or, le conteur ou la conteuse revendique justement la communication acoustique authentique. Il ou elle cherche à tenir en échec la distinction aristotélieenne et largement incontestée que nous maintenons entre la mimésis et le réel.

Cloutier, pour sa part, affirme jouer le rôle d'interprète, dans le sens où il livre oralement des propos et dans le sens où il incarne, bien sûr, les propos qui font de lui un personnage-conteur qui se donne en spectacle. Cependant, il refuse d'interpréter. Yvan Bienvenue, Jean Marc Dalpé et Fabien Cloutier adoptent tous une attitude semblable : ils refusent de donner un sens rassurant à leur récit (et donc, par extension, au monde), et c'est là qu'apparaît le clivage entre le conte traditionnel, généralement rassembleur et rassurant, et le conte urbain. L'interprète-conteur du conte urbain adopte une posture de provocateur ; il cherche à secouer, à choquer, à provoquer une « prise de jugement » chez son public qui, lui à son tour, s'affranchit de la posture de la singularité, au moins le temps d'une soirée, pour mieux contempler les « zones grises » qui sont, par la force des choses, d'ordre éminemment social. Il serait légitime, donc, de se demander si le conte est assez puissant

comme instrument éthique pour nous restituer définitivement le jugement.

YVAN BIENVENUE

Des trois conteurs retenus ici, Bienvenue est celui qui produit les textes qui s'approchent peut-être le plus du conte populaire, c'est-à-dire le conte traditionnel du XIX^e siècle, dans la mesure où le conteur semble être l'interlocuteur privilégié de forces occultes en l'absence de témoins oculaires. On retrouve une situation analogue dans la fameuse chasse-galerie consignée au XIX^e siècle par Honoré Beaugrand. Les bûche-rons du canot volant étaient soit trop soûls, soit trop éreintés par le voyage mouvementé pour se rappeler le pacte avec le diable qui avait amorcé l'aventure. Seul le conteur, Joe le cook (le cuisinier), en est conscient et c'est cette conscience singulière qui lui permet de raconter l'histoire.

Dans « Bill », de Bienvenue, le conteur fut le seul témoin d'une histoire dérangeante. L'histoire elle-même a été racontée d'abord par un mendiant devant la Société des alcools au centre-ville d'Ottawa et rapportée ensuite par le conteur. Le vieux mendiant, un dénommé Bill, avait conclu un marché, un *deal*, avec le protagoniste selon lequel, en échange d'une bouteille de spiritueux, il raconterait une histoire. C'est donc une histoire enchâssée qui nous est livrée, l'histoire d'un voyageur anonyme qui arrivait au

terminus trois fois par semaine pour le travail et qui croisait chaque fois un quêteux, à qui il donnait, « beau temps, mauvais temps », matin et soir, deux « piasses » trois jours par semaine pendant sept ans. Ils sont devenus des « *familiar strangers*⁴ » liés par une espèce d'amour timide et fraternel. Le matin du 22 décembre, le voyageur passe avec ses deux pièces de monnaie, mais le mendiant n'est pas là. Il se fait du mauvais sang et n'en dort pas de la nuit ; il décide de se rendre à Ottawa le lendemain, le 24 décembre. Pris d'angoisse, il craint que le mendiant soit mort. À la descente de l'autobus, le voyageur est terrassé par une crise cardiaque. Il n'a jamais su que son ami étranger avait trouvé la mort trois jours avant lui :

Y m'a r'gardé dins yeux
Pis y m'a souri
Pas d'gros punch
Pas d'pétard dans l'ciel
Jusse une belle p'tite histoire douce
Genre Walt Disney
Jusse un cadeau d'même
Qui aidait pas vraiment l'down à passer mais...
C'était à moé à faire avec
J'me sus penché
J'ai ramassé le sac de booze
J'y ai tendu
Y m'a fait un p'tit signe de tête
Pis y'est disparu

4. L'expression est en anglais dans le texte original.

Chu resté là
Le bras tendu
Aicque un MACALLAN de 20 ans dans main
Tu-seul dans l'courant d'air
La chienne m'a pogné
J'ai marché jusqu'au terminus
Les yeux ronds comme des deux piasses
En m'disant qu'y fallait surtout pas
Que j'raconte ça à personne
Que personne pourrait croire que...

J'me suis fait conter une histoire
Par le fantôme d'un quêteux

Une histoire vraie
Son histoire
Pourquoi y m'a choisi moi
Ça...? (Bienvenue, [1998] 1999 : 61)

La transgression discursive (« y fallait surtout pas / Que j'raconte ça à personne ») crée une tension éthique puisque le choix de raconter entraîne des risques personnels et le pacte avec le public a un prix : allons-nous, spectateurs, doubler de la santé mentale du personnage du conteur ? Dans quelle mesure le fait d'être témoin du surnaturel ou du fantastique est-il un cadeau empoisonné ? Voilà le nœud de la problématique : à la différence d'un conte purement didactique, la leçon n'est jamais simple. L'ouverture envers l'autre comporte des risques ; l'achat du whiskey Macallan engage une dépense considérable ; l'écoute de l'histoire de l'autre est tout de même une épreuve dont le conteur sort

ébranlé. Comme dans tout conte qui se respecte, le marché laisse songeur.

Comme l'a si bien noté Jane Moss dans son article sur Bienvenue publié dans *Recherches théâtrales au Canada*,

Le travail d'Yvan Bienvenue nous rappelle que la langue populaire – avec sa vulgarité, ses anglicismes, son incorrection grammaticale et son vocabulaire appauvri – reflète les échecs de la société contemporaine et un désir intense de connaître le bonheur (1999⁵. Je traduis).

Les contes urbains sont, effectivement, imprégnés d'une espèce de mélancolie, sinon de mal-être, qui sert de mise en garde, voire qui lance un appel muet mais désespéré à la rédemption, quelque ambiguë qu'elle soit. C'est ainsi que les propriétés tonifiantes du conte s'avèrent d'ordre existentiel : « Jusse une belle p'tite histoire douce / Genre Walt Disney / Jusse un cadeau d'même / Qui aidait pas vraiment l'down à passer mais... / C'tait à moi à faire avec. »

Ainsi, la déchéance semble-t-elle avoir déniché une place importante au cœur de ce nouveau sous-genre. En fait, il est surprenant de constater à quel point le misérabilisme est prégnant dans ce « renouveau » urbain et à quel

5. « Yvan Bienvenue's work reminds us that popular language – with its vulgarity, anglicisms, grammatical incorrectness, and impoverished vocabulary – reflects the failures of contemporary society and the longing for personal happiness ».

point la prostituée et le mendiant sont devenus des figures de prédilection. L'association avec le mendiant en particulier a été confirmée on ne peut plus clairement à l'occasion d'une veillée du Festival interculturel du conte du Québec en 2003. Les organisateurs de cette soirée, décrite par Michel Vaïs dans un numéro des *Cahiers de théâtre Jeu*, ont même jumelé les quêteux (les journalistes-camelots du magazine *L'Itinéraire*) et les conteurs. L'ancien rédacteur en chef de la revue ne cache pas son enthousiasme à l'égard de cette initiative :

On a pu alors constater l'intéressante parenté liant le quêteux – le sans-abri de jadis – qui trouvait son fameux banc pour dormir dans l'anti-chambre de chaque maison de campagne, et le conteur. Les deux personnages faisaient office de gazette à une époque bien lointaine. J'ajoute que tous deux font appel aux mêmes intérêts pour les petits bonheurs simples, à la même curiosité, aux mêmes élans de générosité et de solidarité. Bravo pour ce partenariat et longue vie aux conteux de tout genre ! (Vaïs, 2004 : 146)

Mais avec les années, la propension à faire pivoter le conte autour de l'indigence a fini par créer des attentes, voire des clichés, dont Bien-venue dit vouloir sortir. Le conteur a expliqué à Philippe Couture, journaliste au *Devoir*, les origines de ce modèle⁶ :

6. L'observation suivante de Couture souligne la pérennité de cette association : « Au fil des années, le conte urbain

L'urbanité n'appartient pas qu'aux prostituées de la rue Saint-Catherine. Ce cliché-là vient en grande partie du texte fondateur, *Les Foufs*, qu'on avait donné en exemple aux premiers conteurs. Mais je me suis efforcé, au fil des années, d'élargir la palette des contes et d'en changer l'image. Un conte urbain peut très bien raconter l'histoire d'une vieille femme qui marche jusqu'au dépanneur pour acheter une pinte de lait. *L'objectif a toujours été d'explorer la manière dont on habite la ville et la manière dont elle nous traverse* (cité dans Couture, 2012. Je souligne)⁷.

L'édition 2012 des contes de Bienvenue présentée en décembre à la Licorne pivote, il est vrai, sur les membres d'une famille dont l'âge des personnages varie de 7 à environ 70 ans, mais ils se délectent tous de la même vulgarité « exultante » et rabelaisienne⁸ (« mange ta morve » rétorque le chef de la bande des enfants au petit enrhumé qui produit une quantité miraculeuse

s'est recouvert d'une couche de saleté, dépeignant souvent des univers marginaux et mettant en scène des putes ou des junkies : un monde désœuvré, pauvre, criminel. Lui-même (Bienvenue) s'intéresse particulièrement aux exclus de la société, mais le conte urbain n'a pas à se consacrer spécifiquement aux défavorisés et aux bums » (2012).

7. La création des *Foufs* par le Théâtre Urbi et Orbi date du 4 décembre 1991 et le texte du conte a été inclus dans un spectacle intitulé *Cabaret bleu* ; il a ensuite été publié par Bienvenue dans son recueil intitulé *Histoires à mourir d'amour* (1994).

8. Je suis reconnaissante à mon collègue Hervé Guay qui, en conversation après le spectacle, a fourni le mot juste, je trouve, pour cette esthétique.

de ladite substance). Et la prostituée n'a pas pour autant tiré sa révérence – elle est même très « active » dans le conte intitulé « Flavie Chose-Untel, Noël 1983 » dit par Joël Marin. Pour ce qui est des mendiants, s'ils sont devenus plus marginaux, ils continuent néanmoins à hanter les ruelles et les corniches sombres de l'espace fantasmé.

JEAN MARC DALPÉ

Certes, l'écriture de Dalpé est fortement imprégnée d'une semblable esthétique de la déchéance. Qu'il s'agisse de la pièce dramatique ou du conte urbain, la vocifération, la violence verbale à laquelle se livrent ses personnages, suppose toujours un appel féroce et désespéré à la dignité.

Comme Bienvenue, Dalpé mise beaucoup sur une certaine mécanique de la révélation réservée autrefois au théâtre confessionnel. Voilà un autre aspect du conte urbain – les personnages révèlent leur vulnérabilité, avouent avoir commis des actes qui les rabaissent, ce qui, paradoxalement, éveille la sympathie de l'auditoire. Tel est le cas, par exemple, dans le conte « Red voit rouge », un récit à la lisière du dicible qui relate l'humiliation inimaginable à laquelle s'expose le protagoniste. Que cela soit dit d'emblée, l'univers dramatique de Dalpé est un univers où prédominent les préoccupations masculines :

dans leurs relations quotidiennes, les hommes se disputent l'autorité et le respect. À l'intérieur de cette «géométrie relationnelle et psychique», le jeu des places est féroce, comme l'a montré si finement Mariel O'Neill-Karch dans son analyse de *Trick or Treat* publiée dans *Jean Marc Dalpé. Ouvrier d'un dire* (2007). Dans le naufrage moral où s'abîment les personnages dalpéens, la vie est un combat où il y a toujours, nécessairement, un gagnant et, toujours, aussi impérativement, un perdant. Dans ce cas-ci, le personnage du conteur, Red, est déjà physiquement vulnérable parce qu'il lui manque un bras. Fragilisé par les regards que l'on pose sur son corps, il n'est que trop conscient des effets injurieux des jugements catégoriques. Et tout comme le personnage du conteur chez Bienvenue, Red souffre de crises de mélancolie (ce qu'il appelle des «creux»). Ceux qui connaissent déjà ce conte savent que l'humiliation subie par Red survient à l'occasion de ses fiançailles. Il avait eu la mauvaise idée de faire confiance au frère d'un prétendu ami, qui devait lui procurer une belle bague à un prix modique :

Hey! m'a m'fiancer, t'sais
 c'est spécial en tabarnak...
 Jamais fait' ça moé, t'sais...
 Pis... j'sais qu'y'en a qui nous r'gardent drôle
 Danny pis moé
 parce qu'elle, a pèse deux cinquante, pis moé,
 [ben...
 (*Signe de tête vers le bras qui manque.*)

Mais depuis que j't'avec
j'ai arrêté d'avoir envie
d'me câlisser une balle entre les deux yeux
à toués fois j'pogne un creux
pis j'bois p'us comme un trou
pour me l'enlever c't'envie-là quand a m'vient,
[fait que...]
Ouain, c'est spécial en tabarnak ces
[fiançailles-là]
pis j'voulais que ça soit parfait! (Dalpé, [1998]
1999a : 30-31)

La bague se fait attendre, Red perd patience et lance une injure au petit frère. Le petit frère ourdit par la suite un complot odieux conçu comme une espèce de performance donnée au restaurant devant la famille de la fiancée, au moment où Red devait présenter sa bague. La rage de Red, sa colère noire, rappelle celle d'une bête blessée. Mais ce que je tiens à souligner ici, c'est le lieu de l'humiliation. Le restaurant devait impressionner, parce qu'il était, au dire de Red, une « place chic avec des vraies peintures su'es murs pis tout' » ([1998] 1999a : 31), mais à la fin, avec tous les yeux rivés sur Red, il devient le site d'un mépris spectaculaire dans le sens plein du mot. Évidemment, comme l'affirme Moss (1999) dans son article sur le conte urbain, le récit se substitue à la violence tant et si bien que l'auditoire est placé devant un acte de langage plutôt que devant les gestes physiques.

FABIEN CLOUTIER

C'est précisément cet immense potentiel du verbe comme force fracassante qui est exploité par Cloutier, le plus jeune des trois écrivains-conteurs retenus ici. De prime abord, il faut préciser que les contes de Cloutier ne sont rien moins qu'hybrides. Qui plus est, le statut ambigu de sa production vient brouiller sensiblement la définition du conte urbain que nous avons retenue et qui repose sur le critère de l'espace-temps urbain. Par exemple, le lieu dramatique de *Scotstown* (2008) est celui de la région, mais la forme particulière de déchéance et de confession rappelle davantage les thèmes et les techniques du conte urbain. Voilà sans doute pourquoi Couture inscrit l'écriture de Cloutier dans le sillage de celle de Bienvenue :

Anne-Marie Olivier et Jean-Philippe Baril-Guérard, par exemple, ont façonné toute leur écriture dans l'écrin du conte urbain, à la manière de Bienvenue, tout en y ajoutant une touche personnelle. On pourrait aussi nommer Fabien Cloutier, qui est littéralement en train de devenir une légende du théâtre conté québécois. Pas exactement ancré dans l'urbanité, ce Cloutier, qui prend plaisir à explorer l'âme du typique gars de région. Mais dans le ton et dans la forme, il est indéniablement plus proche du conte urbain que du conte traditionnel. Un héritier d'Yvan Bienvenue, sans conteste (Couture, 2012).

C'est donc dans l'hybridité assumée qu'il convient de placer *Billy (Les jours de hurlement)* (2012), qui se présente davantage comme une partition de voix singulières que comme un conte proprement dit. Sans doute est-ce la raison pour laquelle Couture emploie l'expression « théâtre conté québécois ». Ainsi, des trois contes présentés ici, il est celui qui s'approche le plus de la pièce dramatique. La facture du texte repose surtout sur des monologues présentés en chassé-croisé, c'est-à-dire sur trois « personnages » ayant des voix distinctes. Le récit, si l'on peut parler ainsi d'un texte aussi fragmenté, relate l'intérêt obsessionnel de la mère d'Alice pour un autre parent de la garderie. Il y a du dialogue, mais très peu ; en fait, Cloutier s'en sert seulement pour réaliser la confrontation ultime entre le père de Billy et la mère d'Alice. L'action dramatique découle d'un malentendu et ensuite d'une tragédie : la mère d'Alice est convaincue que le petit Billy, un garçonnet qui fréquente la même garderie que sa fille, est affamé et mal-traité. Elle suit les parents de Billy à leur insu jusqu'au stationnement du centre commercial où ces derniers s'arrêtent pour boire un café et manger des beignes, laissant le petit dans la voiture. Assise dans son auto, stationnée à l'extérieur du restaurant, la mère d'Alice observe Billy depuis sa voiture et fulmine. Elle imagine toutes sortes de sévices corporels que le petit aurait pu subir chez lui :

LE JEU DES POSITIONS

LA MÈRE D'ALICE

Vous l'voyez comme moé que Billy a faim

Vous l'voyez

[...]

Savez-vous que y ont laissé le p'tit dans l'char?

Dans l'char qui virait

Pas de fenêtre ouverte

Pendant qu'eux autres

Mangeaient des beignes en dedans

En dedans!

[...]

Ça va être quoi après?

[...]

Y vont se lever une nuit parce que le p'tit
[braille trop]

Pis y vont l'shaker

Pis l'shaker encore

Pis crier

«Ta yeule Billy!

Ta yeule!»

En continuant à l'shaker

C'est dur à shaker j'imagine un enfant d quatre
[ans]

Mais Billy y est assez p'tit à cause qu'y mange
[mal]

Qu'y peuvent le shaker

Pis sa tête va partir de même

Pis de même

Pis son p'tit cerveau va s'frapper dans son
[crâne]

Ou ben sa p'tite colonne va casser

Pis qu'est-ce qui va arriver ?

Billy sera pas à garderie le lendemain

Parce que c'est rendu

Que ses yeux partent su toués bords

J'vas dire ça

J'vas dire ça (Cloutier, 2012: 32-34).

Cet extrait met en évidence l'un des mécanismes privilégiés du conte : l'amplification. La mère d'Alice part d'une séquence imaginée – les parents exaspérés –, créant du coup une espèce de surenchère fantasmée brodée à l'aide d'une multiplication de détails (« Pis son p'tit cerveau va s'frapper dans son crâne / Ou ben sa p'tite colonne va casser »). Le procédé revient ailleurs dans d'autres genres dramatiques et chez d'autres écrivains. Prenons par exemple Michel Tremblay, pour ne nommer que lui, qui l'exploite avec énormément d'adresse dans *Encore une fois, si vous permettez* (1998). Il est à l'œuvre, justement, dans les séquences où la mère du narrateur, Nana, se lance dans des envolées délirantes. Quand un policier se présente à sa porte pour lui apprendre que son fils a jeté un morceau de glace en dessous d'une voiture en marche, la simple vue du policier déclenche une scène d'amplification hallucinante :

Sais-tu c'qui s'est passé dans ma tête, hein, le sais-tu? Ça a peut-être duré juste que qu'secondes, je le sais pas, mais j'ai vu un cadavre, en dessous d'une couverte de laine carreautee, coupé en deux par un tramway ou ben érapouti par un autobus, pis c'te cadavre-là, c'tait un de vous autres! Y'avait même une main qui dépassait, pis y fallait que je devine à qui c'était! Sais-tu c'que ça peut faire à une mère, ça? (Tremblay, 1998 : 12)

Quel est l'effet de l'amplification sur l'espace ? Le potentiel d'expansion au creux de l'imaginaire est si détaillé et si époustouflant que du coup, le lieu matériel de la représentation devient entièrement superflu. Inutile de dire donc que la tension entre la représentation et l'évocation constitue un sujet qui fait couler beaucoup d'encre et, pour plusieurs, l'élément clé qui distingue le récit conté du spectaculaire.

Force est de constater aussi que le conte urbain, avec sa vulgarité triomphante et subversive, tend à évoquer un univers de « gars ». À quelques exceptions près (Manon Barbeau et Renée Robitaille, par exemple), les hommes dominent. Lebelle, dans son compte rendu du *Petit manifeste à l'usage du conteur contemporain*, creuse justement cette question de perspective masculine :

Dans le monde des contes, il est bon d'avoir des couilles et de rire dans sa barbe. Aux prises avec le sexe des mots et avec les valeurs misogynes des contes traditionnels, le champ des détournements créatifs de la conteuse est riche de possibilités subversives qui peuvent être corrosives (2003 : 29).

Mais selon cette critique, la place que l'on réserve à la conteuse est encore étriquée. C'est la conteuse qui « s'y voit encore porteuse du privé et de l'intime » (Lebelle, 2003 : 29). Par contre, dans la plupart des cas, c'est le contact avec la

sphère publique, nous l'avons vu, qui déclenche l'humiliation et la mise à nu (au sens figuré, bien sûr) du personnage narrateur dans le conte urbain. Le *liquor store*, le stationnement, le restaurant, la garderie, tous ces lieux du multiple situés au croisement du privé et du public sont davantage des espaces d'affrontement que de rencontre. Bref, c'est la nature même du lieu qui rend possible la honte et qui provoque le jugement qui dépend, fatalement, du lieu.

Par ailleurs, dans chaque conte, on souligne systématiquement la puissance de la parole en tant que geste : « J'vas dire ça / J'vas dire ça » (Cloutier, 2012 : 34). Aussi la portée éthique de ce geste est-elle considérable. Notons seulement ceci (et voilà l'une des clés du conte urbain) : le conte expose des symptômes de la modernité, dont l'atomisation, le mal-être et l'individualisme exacerbé, mais, à l'instar des contes plus traditionnels, il s'inspire des moments de transition, les moments où l'être est le plus vulnérable. Bernadette Bricout nous apprend que, dans les contes et légendes, les êtres les plus menacés par la nuit sont « ceux que leur état place aux frontières du profane et du sacré, de la vie et de la mort » (2005 : 17). Par ailleurs, le conte rejoint le rite de passage dès qu'il met en scène des êtres dont le statut spatial ou ontologique est trouble, c'est-à-dire des êtres qui « flottent entre deux mondes », pour reprendre les mots de l'ethnologue Arnold van Gennep ([1909] 1981 : 24).

Peut-on en dire autant des ténèbres de la ville? Le conte urbain ne raconte-t-il pas justement l'angoisse de flotter entre ces deux mondes qu'on appelait autrefois la maison et la forêt et qu'on appelle désormais, dans nos mots contemporains, la vie privée et la vie publique? Le conte urbain donne à voir et à entendre l'angoisse liée à la perception d'un effacement de l'opposition entre le privé et le public. L'exposition de soi s'inscrit dans un processus d'individualisation, certes, mais elle est aussi le fait d'un glissement à grande échelle. «L'intime n'existe pas en soi, affirme la sociologue Nina Testut, ce n'est pas un donné, mais c'est bien une notion socialement et historiquement construite» (2009 : 186). Bien que les observations de Testut portent sur les médias sociaux en France et, plus précisément, sur Facebook, elles ne sont pas moins pertinentes au sujet des autres médias où l'intime et le secret sont mis à nu : les talk-shows, la télé-réalité, la publicité, les journaux, le conte urbain et toute forme d'autofiction spectaculaire. Bref, elles s'appliquent à tous les domaines de la performance au sens large qui traduisent avec acuité le désir d'appartenance. Le conte urbain nous rappelle que la vie privée, à l'époque contemporaine, est circonscrite par chaque être individuellement, qu'elle est «laissée au jugement de chaque individu là où la norme univoque et imposée s'efface» (Testut, 2009 : 188). Donc, ce que le conte urbain dévoile, c'est

moins la disparition de l'intimité que la prégnance de celle-ci. L'intimité reste une valeur centrale, mais elle est en train de subir un recodage :

Chacun place les bornes de la pudeur là où sa propre histoire et ses propres valeurs le suggèrent. La distinction entre vie privée et vie publique n'est pas abolie, elle est devenue subjective et individuelle (Mehl, 2006 : 213).

Or, lorsque l'intimité est laissée au jugement de chaque individu, l'éthique revient vite sur le tapis. On le voit très bien dans *Billy (Les jours de hurlement)*, au moment où la mère d'Alice s'insurge (« J'vas dire ça / J'vas dire ça »).

Mais si la parole est un piège, le silence l'est également. Que faire? Quoi qu'on fasse, on est pris avec le jugement de plus en plus imprévisible de l'autre, car il y a fort à parier que ce dernier ne placera pas les bornes de la pudeur au même endroit qu'on le fait soi-même. Désormais, la sphère privée (la « maison » dans le lexique du conte traditionnel) se présente parfois sous l'aspect de la sphère publique (la « forêt ») et vice versa. En fin de compte, le conte urbain, tapi au creux de ses espaces liminaux, n'a de cesse de se délecter des repères brouillés et des transitions manquées qui sont le signe de notre temps.

BIBLIOGRAPHIE

- BAUDRILLARD Jean, Alain BRUNN, et Jacinto LAGEIRA (2012), «La modernité», *Encyclopædia Universalis*, [En ligne], [<http://www.universalis.fr/encyclopedie/modernite/>], (3 décembre 2012).
- BIENVENUE, Yvan (1994), *Histoires à mourir d'amour*, Montréal, Les Herbes rouges.
- BIENVENUE, Yvan ([1998] 1999), «Bill», dans Louis Patrick LEROUX, *Contes urbains*, Ottawa, Ottawa, Le Nordir, p. 49-62.
- BIENVENUE, Yvan (2008), «Le phénomène des contes urbains», *Québec français*, n° 150, p. 51-52.
- BIENVENUE, Yvan (2012), *Contes urbains*, créés par le Théâtre Urbi et Orbi, La Licorne, Montréal, du 29 novembre au 17 décembre.
- BRICOUT, Bernadette (2005), *La clé des contes*, Paris, Seuil.
- CARON, Jean-François (2010), «Du conte au slam», *Lettres québécoises*, n° 138 (été), p. 14-17.
- CLOUTIER, Fabien (2008), *Scotstown*, Montréal, Dramaturges Éditeurs.
- CLOUTIER, Fabien (2012), *Billy (Les jours de burlement)*, Montréal, Dramaturges Éditeurs.
- COUTURE, Philippe (2012), «Les contes urbains au septième ciel», *Le Devoir*, 4 décembre, [En ligne], [www.ledevoir.com/culture/theatre/365193/les-contes-urbains-au-septieme-ciel], (4 décembre 2012).

- DALPÉ, Jean Marc ([1998] 1999a), «Red voit rouge», dans Louis Patrick LEROUX (dir.), *Contes urbains. Ottawa*, Ottawa, Le Nordir, p. 27-35.
- DALPÉ, Jean Marc ([1998] 1999b), «Red voit rouge», dans *Contes d'appartenance*, Sudbury, Prise de parole, p. 61-67.
- DUCHARME, André (2011), «Le théâtre dans les yeux», entretien avec Fabien Cloutier, *L'Actualité*, vol. 36, n° 14 (septembre), p. 100.
- GENNEP, Arnold van ([1909] 1981), *Les rites de passage*, Paris, Picard.
- LEBELLE, Estelle (2003), «La parlure comme mode de résistance ; *Petit manifeste à l'usage du conteur contemporain. Le renouveau du conte au Québec*, de Jean-Marc Massie, Planète rebelle, 91 p.», *Spirale*, n° 192, p. 28-29.
- LEROUX, LOUIS Patrick (1999), «Préface», dans Louis Patrick LEROUX (dir.), *Contes urbains. Ottawa*, Ottawa, Le Nordir, p. 9-11.
- MASSIE, Jean-Marc (2001), *Petit manifeste à l'usage du conteur contemporain. Le renouveau du conte au Québec*, Montréal, Planète rebelle.
- MEHL, Dominique (2006), «Confessions sur petit écran», dans Xavier MOLÉNAT (dir.), *L'individu contemporain. Regards sociologiques*, Auxerre, Sciences humaines Éditions, p. 207-214.
- MOSS, Jane (1999), «Yvan Bienvenue and the *Conte Urbain*», *Theatre Research in Canada/Recherches théâtrales au Canada*, vol. 20, n° 1 (printemps), [En ligne], [<http://journals.hil.unb.ca.subzero>].

LE JEU DES POSITIONS

lib.uoguelph.ca/index.php/TRIC/article/view/7095/8154], (22 novembre 2012).

O'NEILL-KARCH, Mariel (2007), «Jeux de places dans *Trick or Treat*», dans Stéphanie NUTTING et François PARÉ (dir.), *Jean Marc Dalpé. Ouvrier d'un dire*, Sudbury, Prise de parole, p. 211-224.

TESTUT, Nina (2009), *Facebook. Et moi! Et moi! Et moi!*, Paris, Éditions Hoëbeke.

TREMBLAY, Michel (1998), *Encore une fois, si vous permettez*, Montréal, Leméac.

VAIS, Michel (2004), «Le conte en grand. Festival inter-culturel du conte du Québec 2003», *Cabiers de théâtre Jeu*, vol. 1, n° 110, p. 143-146.

VAIS, Michel (2009), «Conter ou donner un *show*», *Cabiers de théâtre Jeu*, vol. 2, n° 131, p. 84-99.

III

APPARTENANCES ET FILIATIONS

Tanya Déry-Obin

University of Virginia

CONFLITS GUERRIERS
ET VIOLENCES INTIMES.
LÉGITIMITÉ DU DISCOURS
AUCTORIAL CHEZ WAJDI MOUAWAD

Dans un contexte où les voix dramaturgiques se multiplient en une rumeur parfois indistincte, les artistes de théâtre se doivent d'affermir l'unicité de leur parole pour se faire entendre. L'individualité des créateurs occupe désormais une place prépondérante sur les scènes québécoises, ce qui les oblige à définir une stratégie visant l'identité, la posture qu'ils souhaitent mettre en avant. L'espace que les artistes de théâtre occupent dans le milieu théâtral et la société dans son ensemble se négocie au moyen de stratégies discursives où il s'agit de tailler une place précise à leur propre discours, dont la légitimité dépend du contexte qui lui permet d'être audible. Wajdi Mouawad est un dramaturge prolixe et reconnu qui est passé maître dans la construction du contexte de réception de son discours.

Sa parole se fait entendre dans des pièces de théâtre, des lettres d'opinion dans divers périodiques, des essais, des textes autobiographiques, au Québec, mais aussi au Canada, en France et en Europe, jusqu'à parfois saturer l'espace médiatique. Malgré la place prépondérante qu'occupe Mouawad dans l'espace théâtral au Québec, il entretient des relations ambiguës avec le public québécois. Même si le Québec a longtemps constitué son principal lieu de travail, Mouawad y entretient un discours qui le positionne comme un éternel étranger dont la parole venue d'ailleurs est experte en conflits armés, bourreaux de guerre et violences entre nations. Si la mise en place de ce dispositif discursif permet à Mouawad de légitimer ses propos lorsqu'il s'agit de dénoncer des violences guerrières, il en va autrement lorsque l'auteur aborde le thème de la violence familiale, comme ce fut le cas dans l'affaire Cantat au printemps 2011. Mêler le problème de l'homicide conjugal à sa pratique artistique a provoqué de vives réactions, autant médiatiques que politiques, qui ont mis en lumière le fonctionnement – ou le dysfonctionnement – du discours mouawadien. Dans le présent article, j'examinerai le dispositif discursif de Mouawad tel qu'il se déploie principalement dans la scène d'énonciation de l'auteur, construite à même ses propres textes. L'analyse de cette présentation de soi permettra de déterminer comment le positionnement et le dispositif

discursif de Mouawad au sein de la société et du milieu théâtral québécois ont influencé la réception de l'affaire Cantat.

LA VOIX DE L'ALTÉRITÉ

C'est au Québec que commence la carrière théâtrale de Mouawad, où, dès sa sortie de l'École nationale de théâtre en 1991, le travail du créateur attire l'attention de la critique et du public. Le milieu, l'histoire et les pratiques du théâtre québécois constituent le premier terreau où se développent les créations de Mouawad, ce qui inscrit dès ses débuts le travail théâtral de l'artiste au sein de la tradition québécoise. Malgré cette inscription, qui sera d'ailleurs écartée à certaines occasions¹, le discours critique entourant l'auteur et son travail est caractérisé d'entrée de jeu par la mise en place d'un rapport d'altérité ambigu à l'égard des pratiques théâtrales et du public québécois. Dans l'un des premiers articles critiques sur l'œuvre du dramaturge, Stéphane Lépine (1994) commente les premières pièces de Mouawad : *Partie de cache-cache entre deux*

1. À titre d'exemple, lors de la mise en scène de *Scorched* (la version anglaise d'*Incendies*) à Londres au Old Vic Tunnels dans une production de Dialogue Productions à l'automne 2010, le programme de la pièce présente le dramaturge comme étant originaire du Liban et naviguant entre l'Europe, l'Amérique du Nord et son pays de naissance dans une perspective internationale. Nulle mention n'est faite de l'appartenance québécoise du dramaturge.

Tchécoslovaques au début du siècle (1991²), *Journée de noces chez les Cromagnons* (1994), *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes* (1998) et *Les mains d'Edwidge au moment de la naissance* (1999). Selon les propres mots du critique, il signe un essai à « mi-chemin de l'exercice d'admiration » (Lépine, 1994 : 80), qui s'enthousiasme de la voix de Mouawad, « atypique, ouverte sur l'ailleurs, sur l'Autre, sur l'étrangeté » (1994 : 80). Lépine célèbre la singularité de cette dramaturgie qui, contrairement à la majorité du théâtre québécois où il ne se passe rien, si ce n'est l'évocation douloureuse de faits passés (1994 : 86), réside tout entière dans le présent de l'action. Plaçant d'emblée le dramaturge sous le signe de l'altérité, Lépine met l'accent sur cette « irruption de l'Autre », selon le titre de son essai, affirmant que dans le théâtre de Mouawad, « peut-être n'est-ce pas tant le théâtre québécois qui s'ouvre à l'Autre que l'Autre qui fait ici irruption, qui s'impose à nous sans même que nous l'ayons désiré » (1994 : 84). À la suite de ces premières œuvres présentées au public québécois, la thèse de Lépine sur la mise en place d'une relation d'altérité entre l'auteur et son public se confirme, puisque le travail mouawadien vient réitérer et confirmer la posture d'un auteur apatride dont la voix est issue d'ailleurs, et ce, même si son

2. Pour la date de création. Certains de ces textes ont été le sujet de lectures publiques au préalable.

esthétique s'inspire grandement des scènes québécoises. En effet, la posture d'étranger de Mouawad est construite dans l'ensemble de son œuvre, contrairement à un discours qui serait apposé sur lui par la critique. Dans ses écrits, Mouawad adopte la position non compromettante de l'apatride qui lui permet de se distinguer par son discours, lequel prend place au sein d'une scène d'énonciation caractérisée par l'ailleurs.

D'après Dominique Maingueneau,

quand on parle de *scène d'énonciation*, on considère [le processus de communication] de l'intérieur, à travers la situation que la parole prétend définir, le cadre qu'elle montre [...] dans le mouvement même où elle se déploie » (2004 : 191).

Mise en place par son auteur, la scène d'énonciation du discours mouawadien affirme la singularité de sa parole par l'émergence d'une voix individuelle construite au sein d'un espace autobiographique constitué de biographèmes liés à l'exil et à la guerre civile. Dans ses écrits, Mouawad répète plusieurs épisodes qui sont repris autant dans ses textes essayistiques que dans sa fiction. Les biographèmes se multiplient au fil des pages et après un certain temps, on ne peut ignorer que Mouawad est né au Liban, qu'il a quitté le pays avec sa famille à cause de la guerre civile à l'âge de huit ans et qu'il a d'abord

vécu en France avant d'immigrer à Montréal à l'adolescence. Puisque Mouawad met en scène les mêmes problématiques et épisodes dans son œuvre fictionnelle et dans ses essais, ces redites viennent construire un ensemble où la réalité et la fiction s'entremêlent inextricablement en un pacte de lecture instable où la scène d'énonciation liée à l'exil s'impose comme grille d'analyse censée être appliquée à l'entièreté de l'œuvre. Je privilégierai ici une perspective mettant en lumière le récit des origines de Mouawad, point de départ de la scène d'énonciation de son discours, de façon à déterminer le positionnement apatride de l'auteur. Le positionnement, entendu comme la construction d'une identité énonciative dans l'espace qui lui donne sens, « définit à sa mesure ce qu'est un auteur légitime » (Maingueneau, 2004 : 118) et permettra donc de montrer comment l'auteur influence la réception de son discours.

Le premier roman de Mouawad, *Visage retrouvé* (2002) s'amorce sur l'inquiétude des parents du personnage principal, Wahab, qui, à quatre ans, ne parle pas. Dans « Je t'embrasse pour finir », essai à dimension autobiographique qui relate sa venue à l'écriture publié au sein du recueil collectif *Pour une littérature-monde*, Mouawad explique :

Petit je ne parlais pas. Malgré l'inquiétude de mes parents, je ne parlais pas. [...] Quel est donc ce secret qui, m'échappant, m'a ainsi

obligé à me mettre à parler, m'arrachant du même coup à la grâce du silence? (2007 : 186).

La nuance chaque fois expliquée est importante : ce n'est pas qu'il ne savait pas parler, mais bien qu'il ne le voulait pas. L'épisode se répète dans *Seuls* (2008a), lorsque Harwan s'interroge sur les raisons qui l'ont poussé à briser le silence de son enfance pour déverser une logorrhée ininterrompue, qui prend la forme d'une thèse de doctorat de 1 500 pages, mais aussi de la pièce monologuée elle-même. Mouawad inscrit donc son « théâtre de la parole » en opposition directe avec le silence qu'il témoigne avoir choisi dans l'enfance.

D'autres redites lient intrinsèquement le silence à l'enfance de manière douloureuse. La phrase clé d'*Incendies* (2003), en plus de marquer l'avancement de l'action de la pièce, est répétée dans plusieurs écrits, notamment dans « Je t'embrasse pour finir » : « L'enfance est un couteau planté dans la gorge. On ne le retire pas facilement. Après, il faut réapprendre à avaler » (Mouawad, 2007 : 187). Cette image récurrente dans les écrits de Mouawad est emblématique de ce silence forcé. Dans un article publié dans *Le Devoir*, quand Mouawad dénonce l'offensive israélienne au Liban en 2006, il reprend les mêmes mots : « C'est la soudaineté de tout cela qui fait mal. [...] Soudaineté. Comme un couteau planté dans la gorge » (2006b : A7). Dans un article

publié dans *Relations* intitulé « L'ennemi inexistant », la même image exprime le mal-être de ne pouvoir s'exprimer de manière sincère, alors que l'auteur aborde la distorsion entre le monde intérieur qui l'habite et son quotidien :

C'est comme un couteau planté dans la gorge. À chaque respiration, une blessure. Le goût de son propre sang dans la bouche. Le goût de la fin. Ce n'est rien, en apparence, que l'impossibilité de s'adapter. Comme si tous les visages étaient une géométrie indéchiffrable. Le monde à l'envers. L'incapacité toute simple d'arpenter les autres pour parvenir à discuter (2001b : 36).

Le silence – forcé ou non – est ainsi une composante primordiale de l'espace autobiographique de l'œuvre. L'expression du couteau planté dans la gorge fait office de leitmotiv d'écriture dans l'œuvre comme dans la vie de Mouawad : c'est contre la passivité de ce silence que s'inscrit la pratique d'écriture de l'auteur, tout comme son théâtre, où la nécessité de parler occupe une place privilégiée. Il écrit d'ailleurs dans « Je t'embrasse pour finir » : « Quitter le silence de l'enfance et devenir milicien, l'arme à la main, et porter le silence des mots. L'écriture comme champ de bataille » (2007 : 187). Ce silence est le plus souvent placé en relation intime avec l'enfance que Mouawad a vécue au Liban, caractéristique intrinsèque d'une époque à laquelle l'immigration a mis fin. Il écrit dans son carnet

de création de *Seuls* qu'il intitule « chemin d'écriture » : « Souvenirs. Lorsque je vivais au Liban, je ne parlais pas. Je passais mon temps à peindre et à colorier. Notre départ du Liban a, de manière technique, interrompu tout cela » (2008a : 111).

La perte du jardin de son enfance par l'éclatement d'une bombe est un autre épisode qui symbolise l'arrachement à l'enfance et au Liban vécu par Mouawad. Il écrit dans « Je t'embrasse pour finir » : « Le bruit des canons m'a arraché à ma terre envahie, arraché au jardin de notre maison à la montagne » (2007 : 175). En relatant les détails de l'événement, il précise que ce fut son premier chagrin. Le même paragraphe détaillé est reproduit mot à mot dans un article de la revue *Relations*, « Architecture d'un marcheur 3. Le premier chagrin » (Mouawad, 2001c : 36). Harwan relate également l'épisode dans *Seuls*, alors qu'il tente de faire surgir des souvenirs liés au Liban de son enfance : « Et même quand la bombe est tombée dans le jardin, tu te souviens de la bombe, papa ? » (2008a : 150). Ce jardin où la bombe a explosé reprend sur un mode métonymique le pays libanais, intrinsèquement lié au déracinement qu'est l'immigration, mais aussi à la violence de la guerre elle-même. Non seulement Mouawad a-t-il été arraché à son pays natal, mais la répétition de cet épisode témoigne également de la violente incursion de la guerre dans son intimité enfantine, ce qui légitime par

le fait même ses expériences et points de vue en matière de conflits armés.

Un autre épisode soutenant cette idée se retrouve dans plusieurs écrits de Mouawad, notamment *Incendies* et *Visage retrouvé* : l'incendie d'un autobus. L'auteur relate l'événement en détail dans un article publié dans *Relations*, « Le lieu du crime ». Cet incendie par la milice chrétienne d'un autobus rempli de civils palestiniens fut reconnu par la suite comme ayant marqué le début de la guerre civile du Liban :

13 avril 1975. Un enfant dans l'autobus pleure. Il fait chaud. Le second homme se met à arroser l'autobus et je suis heureux pour les gens dans l'autobus. Je me dis qu'il doit faire tellement chaud dans l'autobus que l'homme, généreusement, a décidé de les arroser. [...] Celui qui arrose et celui qui insulte, ont, tout à coup, deux mitrailleuses à la main. Je le jure. [...] L'humanité au complet venait d'être effacée puisqu'à cet instant précis, les deux hommes se sont mis à tirer sur l'autobus qui s'est mis à flamber, lui et l'essence dont on venait de l'asperger. Je le jure. [...] On était le 13 avril 1975 et la guerre du Liban venait de commencer (2001a : 36-37).

La répétition des « Je le jure », phrase performative dont le poids symbolique interdit le mensonge, est censée attester que l'épisode est authentique. Dans un carnet qui relate le processus de création du *Sang des promesses*, Mouawad inclut une photo de l'immeuble d'où il a assisté à

la scène (2009b : 20), prouvant qu'il a vraiment été témoin de l'événement historique. En entretien avec Jean-François Côté, Mouawad raconte une fois de plus avoir assisté à la scène et être retourné sur les lieux lors d'une visite à l'appartement à l'occasion d'un voyage au Liban (cité dans Côté, 2005 : 79). La répétition de cet événement dans plus de cinq textes ancre le propos dans une dimension historique où la guerre civile comme événement sociopolitique ne peut être séparée de la scène d'énonciation. Bien que Mouawad fasse partie de ceux qui ont quitté le pays, cette fuite est atténuée par l'insistance avec laquelle il souligne avoir vécu le début de cette guerre complexe et interminable. La bombe ayant détruit son jardin et l'autobus ayant flambé sous ses yeux attestent son appartenance à la guerre civile libanaise et l'autorisent à en faire un thème de prédilection de ses écrits. L'ancrage de la guerre civile dans la scène d'énonciation légitime le discours de l'auteur sur la guerre et les violences entre communautés nationales, le présente comme authentique et digne de confiance.

L'espace autobiographique de Mouawad, qui se construit à la fois dans sa fiction et ses essais, se concentre autour d'un récit des origines comme mythe fondateur de l'écriture. Les points de départ des récits à teneur biographique sont toujours les mêmes : le silence, l'autobus, le jardin. Une enfance silencieuse se trouve au centre

de cet univers où le témoignage de la guerre civile libanaise comme événement historique et sociopolitique occupe une place prépondérante. Moteur à l'origine de l'écriture, les bombardements et l'impossibilité de parler s'opposent à la parole qui sera caractéristique de ce qui suivra : l'écriture et le théâtre. L'ensemble de l'œuvre mouawadienne peut ainsi être lu comme étant tiré de ce mythe qui définit la scène d'énonciation de l'auteur et duquel son œuvre ne peut être dissociée. Les personnages et les récits du théâtre de Mouawad ne peuvent être distingués du récit des origines de l'auteur, car tous tirent leur existence de la rupture avec le silence de l'enfance. Plus encore, l'espace autobiographique de Mouawad apparaît comme étant principalement au service d'un processus de légitimation expliquant les motivations de sa parole, tout en situant son propos dans le contexte sociopolitique de la guerre civile libanaise. Cette scène d'énonciation inscrit ainsi sa parole comme celle d'un éternel étranger, et ce, malgré le fait que son théâtre ait vu le jour au Québec et appartienne, de ce fait, à la tradition théâtrale québécoise. En plus de jouer sur la tension d'un théâtre québécois porté par un étranger, le positionnement d'apatride de Mouawad lui permet d'échapper à l'ensemble des regroupements nationaux. Le dramaturge se signale ainsi par l'unicité de sa voix et la présente comme légitime lorsqu'il s'agit d'aborder les conflits armés,

les violences nationales et les relations d'altérité entre différentes communautés d'appartenance culturelle ou religieuse.

Résolument singulier, le discours de Mouawad se tient dans une position limite entre la « vie ordinaire », selon les mots de Maingueneau (2004), et l'espace artistique. Intégrant des épisodes autobiographiques et des faits historiques au cœur de la fiction dramatique, l'espace d'énonciation théâtrale de Mouawad assume et reconnaît le rôle frontalier de l'art et puise son potentiel de déstabilisation dans la frontière entre la réalité et la fiction où il se maintient. Selon Maingueneau, l'écrivain se doit de négocier un espace limitrophe à la société pour son œuvre, seul lieu où peut exister la littérature. Cet espace « paratopique », tel que le définit Maingueneau, désigne l'impossibilité pour la littérature de clore son existence sociale sur elle-même, mais aussi son « impossibilité de se confondre avec la société "ordinaire" [et] la nécessité de jouer de et dans cet entre-deux » (2004 : 72). Selon Maingueneau, c'est bien l'énonciation littéraire qui « déstabilise la représentation que l'on se fait communément d'un lieu, avec un dedans et un dehors. Les "milieux" littéraires sont en fait des frontières » (2004 : 72).

Chez Mouawad, le caractère paratopique n'est pas uniquement une composante essentielle de la littérature, c'est aussi un espace servant à établir la singularité de son discours

définitivement frontalier. Cette conception de l'artiste-philosophe n'est d'ailleurs pas étrangère au discours de Mouawad, qui a souvent qualifié sa vision de l'art comme servant à déranger, à provoquer, à faire voir autrement, et ce, d'un point de vue limitrophe. Dans *L'Oiseau-Tigre*, les cahiers du Théâtre français du Centre national des arts dont il était alors directeur artistique, Mouawad écrit significativement : « Un artiste doit être à la fois le pont et le ravin » (2010 : 88). D'autre part, non seulement la nature même de la scène d'énonciation de l'auteur mêle contrats de lecture véridique et fictif, mais aussi le positionnement d'apatride de Mouawad reprend sur un autre mode le fonctionnement d'une parole venue d'un non-lieu, typique en cela de la paratopie.

Dans sa réflexion sur les populations migrantes qui évoluent à la périphérie des nations modernes, Homi Bhabha (2007) élabore le concept de liminalité qui trouve des résonances dans le positionnement paratopique littéraire proposé par Maingueneau. D'après Bhabha, la liminalité désigne le clivage qui s'opère au cœur de la nation lorsque le regard et la parole des populations migrantes poussent la collectivité à une réflexion sur soi. La relation d'altérité d'une communauté provient de l'émergence de pratiques oppositionnelles au cœur d'une nation où cohabitent des populations hétérogènes où la voix de la marge se fait entendre distinctement.

C'est justement à partir d'un positionnement consciemment liminaire que la « voix venue d'ailleurs » de Mouawad se fait entendre, comme le prouvent sa scène d'énonciation, mais aussi la réception de son œuvre qui relaie cette posture.

Au fil des années pendant lesquelles la reconnaissance de Mouawad s'accroît, même si la critique théâtrale connaît suffisamment l'histoire personnelle du dramaturge pour ne pas avoir à souligner à tout coup ses origines, Mouawad reste néanmoins considéré comme un écrivain apportant un regard extérieur sur la littérature et le théâtre québécois. Bien souvent, une clé interprétative de son œuvre réside dans ses origines libanaises. Dans leurs travaux sur la littérature migrante, Renate Hildebrand et Clément Moisan affirment que si les écrivains nés au Québec et ceux nés à l'étranger écrivent dans le même contexte socioculturel et institutionnel, les écrivains migrants ne posent pas le même regard sur la société et l'institution littéraire québécoises, leur position énonciative étant nécessairement différente, extérieure (Moisan et Hildebrand, 2001 : 12). Les auteurs mettent ainsi en avant l'immutabilité d'une position énonciative qui résiste à de rapides modifications majeures. En effet, la scène d'énonciation et le positionnement d'un auteur, construits par l'intermédiaire d'une accumulation de textes et d'interventions publiques, ne se modifient pas aisément et déterminent la légitimité du discours,

ainsi que sa réception. Si le positionnement d'apatride de Mouawad lui permet de légitimer sa parole et d'assurer son influence lorsqu'il s'agit d'aborder les violences des bourreaux de guerre et de dénoncer les conflits armés au Moyen-Orient, il en va autrement lorsqu'il s'agit d'aborder les violences intimes qui touchent la famille.

L'AFFAIRE CANTAT

Les réactions vives générées par l'affaire Cantat³ mettent particulièrement en lumière la façon dont fonctionne le dispositif discursif de Mouawad et la manière dont son positionnement d'apatride a influencé la réception de l'insertion de Cantat au sein de la distribution du cycle *Des*

3. En mai 2011, le dévoilement de la saison 2011-2012 du Théâtre du Nouveau Monde annonçait que Bertrand Cantat prendrait part au spectacle *Des femmes* de Mouawad, qui sera présenté sur ses planches en mai 2012 dans le cadre de sa saison 60^e anniversaire. Mouawad y mettra en scène les trois tragédies sur les femmes de Sophocle : *Les Trachiniennes*, *Antigone* et *Électre*. Cantat, ancien chanteur du groupe Noir Désir, devait y signer la conception musicale, ainsi que chanter un rôle dans le chœur dans au moins l'une des pièces, *Les Trachiniennes*. Rappelons que le chanteur a purgé une peine d'emprisonnement de 2004 à 2007 après avoir provoqué par coups la mort de sa conjointe, l'actrice Marie Trintignant, lors d'une crise de violence conjugale en juillet 2003. À la suite de la grogne populaire, le gouvernement conservateur fédéral fit savoir que Cantat ne se verrait pas accorder le visa spécial contournant son dossier criminel, et qu'il ne pourrait donc pas performer sur les planches du Théâtre du Nouveau Monde. Son rôle fut joué par Igor Quezada alors que la bande sonore faisait entendre son chant.

femmes. En effet, si la parole de Mouawad apparaît légitime lorsqu'il s'agit de parler de violence en contexte de guerre, il n'en va pas de même lorsqu'il est question de violence familiale. Les intervenants décrivant la décision de Mouawad ont entre autres soutenu que le metteur en scène prenait part à une discussion qui ne le concernait pas. En se basant sur le titre du cycle des tragédies et sur la rumeur voulant que le thème principal des pièces était l'oppression des femmes, des commentateurs, des éditorialistes et des citoyens participant à des tribunes téléphoniques ont décrié l'intégration d'un « batteur de femmes » dans des pièces mettant en scène la « dénonciation de la violence à l'égard des femmes », le tout par un artiste qui n'avait, de surcroît, aucune crédibilité au sein du débat. Quant à ceux qui ont soutenu le geste, notamment le critique Robert Lévesque, ils ont généralement basé leur intervention sur le principe de la liberté d'expression artistique, faisant appel, à l'opposé des détracteurs de Mouawad, au caractère intouchable de l'artiste qui devrait être entièrement libre dans tout fait et geste.

L'affaire Cantat nous montre pourtant que même lorsque les artistes parviennent à se tailler une place au sein de l'espace liminaire qui leur est réservé, leur légitimité peut néanmoins être sérieusement attaquée et leur immunité, révoquée. Je ne m'attarderai pas à l'argument selon lequel un « batteur de femmes » ne devrait pas

être autorisé à figurer dans une pièce traitant de « l'oppression des femmes », lequel témoigne uniquement des raccourcis dont peuvent faire preuve certains chroniqueurs et certains citoyens qui ne connaissent pas l'œuvre dont il est question, pour m'arrêter plus longuement à celui de l'illégitimité de Mouawad dans ce débat, qui me paraît mériter une plus grande attention. Il semble que cette illégitimité était motivée par deux facteurs : la relation d'altérité de Mouawad au sein de la société québécoise et l'absence de violence intime dans la scène d'énonciation de Mouawad.

Dans un éditorial du *Devoir*, Josée Boileau trace une ligne très nette entre deux types de violences, l'intime et la collective :

Cette violence-là envers l'aimée, l'intime, elle n'est pas comme les autres. Peu d'endroits au monde l'ont compris ; au Québec, on essaie. Le malaise face à la présence sur scène de Bertrand Cantat vient essentiellement de là. Cela, Mouawad a choisi de l'ignorer (Boileau, 2011).

Affirmant l'expertise québécoise en matière de lutte contre la violence conjugale, l'éditorialiste souligne que celle-ci n'est pas reconnue par Mouawad et elle relègue du coup le dramaturge dans son positionnement apatride qui, dans ce cas-ci, ne sert pas sa légitimité. Son positionnement auctorial est celui de l'altérité entre les

cultures et non de l'intimité conjugale : Mouawad apparaît comme le spécialiste des conflits entre les populations nationales et non des agressions qui surviennent dans le secret des maisons. D'après l'opposition discursive posée par Boileau, Mouawad choisit consciemment d'ignorer ce que le Québec connaît. Alors que l'éditorialiste souligne que la violence intime envers l'aimée est mise de côté par Mouawad, celui-ci dira exactement le contraire en entrevue télévisée. Il justifiera plus tard la présence de Cantat dans la pièce *Les Trachiniennes* par le fait justement que le chanteur a, comme Déjanire, posé le geste impensable de causer la mort de l'être aimé, sous-estimant du même coup la relation de genre entre l'agresseur et la victime. La précision arrivera trop tard, puisque le discours médiatique tempête et repousse alors Mouawad à l'extérieur du domaine d'expertise de la société québécoise, le poussant à garder le silence pendant plusieurs jours.

La même distinction entre violence intime et violence collective est établie par le metteur en scène Serge Denoncourt lors d'une apparition colérique à l'émission grand public *Tout le monde en parle* (que certains ont même qualifiée, à cette occasion, de tribunal populaire – Cassivi, 2011), alors que Denoncourt reproche avec virulence à Mouawad d'imposer son discours à la société québécoise :

Tu mets ma société québécoise sens dessus dessous et tu te caches! [...] Ça fait 10 ans qu'il nous dit que nous, on ne comprend pas la guerre, qu'on ne comprend pas ceci, qu'on ne comprend pas cela. Mais des batteurs de femmes, mon petit gars, on comprend ça. On en a, nous autres aussi (Denoncourt, cité dans Cassivi, 2011).

Reprochant précisément à Mouawad sa position liminaire telle que décrite par Bhabha, Denoncourt le repousse à l'extérieur des limites de la collectivité québécoise. Puisant à la scène d'énonciation de Mouawad, Denoncourt renvoie le dramaturge à la violence collective de la guerre, au discours qui légitime son œuvre, à ce qu'il affirme connaître. Comme chez Boileau, la différenciation effectuée entre l'expérience de la guerre de Mouawad et la violence conjugale telle qu'elle est vécue au Québec est bien nette, et dans cette opposition, la violence intime de la famille ne peut être compatible avec le positionnement énonciatif mouawadien.

Denoncourt reproche également à Mouawad une posture qui apparaît impensable pour l'homme de théâtre volubile : son silence. Pendant que les réactions faisaient rage dans la sphère médiatique québécoise, Mouawad, l'artiste de parole, celui qui lutte quotidiennement contre la violence du silence, se tait. Il attendait, dira-t-il après coup en entrevue télévisée, le calme après le tourbillon pour être audible et

ainsi faire entendre sa parole clairement. Malgré la violence du couteau enfoncé dans la gorge, la nécessité de ce silence temporaire illustre ici l'importance de distinguer son discours de celui, médiatique, qui a primé jusqu'ici. Avec peu de stratégie pour donner sens à son discours, la proposition de Mouawad a été accueillie comme un affront, une attaque venue de loin. Le silence de Mouawad au milieu de cette affaire a provoqué un clivage certain au cœur de la nation, comme le suppose l'énonciation de voix liminaires. Tandis que Mouawad se terrait dans son silence en France, le reste de la société québécoise n'avait d'autre choix que de s'interroger sur certains enjeux soulevés par ce débat : la place des criminels ayant purgé leur peine dans la société civile, la possibilité du pardon, le rôle et la représentation des agresseurs conjugaux, la question de l'immunité des artistes. C'est bien à partir de ce geste hautement ambigu que le Québec a dû s'interroger sur ses pratiques, poser un regard sur soi, au moment même où Mouawad refusait de prendre part au débat et que son intervention qui ne venait pas s'avérer finalement secondaire.

Il peut paraître curieux que Mouawad ait choisi d'aborder une thématique qui semble si peu s'accorder avec son discours habituel. Pourtant, une étude attentive de l'œuvre mouawadienne révèle une prépondérance d'exemples où les personnages vivent de la violence

familiale. En fait, les personnages mouawadiens de la tétralogie *Le sang des promesses*⁴ souffrent davantage de violence intime que de violences collectives. Les mères sacrifiées au nom de l'amour pour leurs enfants occupent notamment une place importante dans les pièces de Mouawad. Dans *Littoral* (1999), la mère de Wilfrid, Jeanne, fait répéter à son amoureux, Thomas, la promesse de sacrifier sa propre vie pour que leur enfant puisse naître. À l'accouchement, les vies de l'enfant et de la mère balancent vers la mort et le père est incapable d'exprimer son choix. Jeanne lui réitère l'importance de sa promesse et ce serment fait avancer l'action : « JEANNE. Non ! Non, Thomas, tu m'as promis, tu m'as promis... LE JEUNE PÈRE. Jeanne ! JEANNE. Tu me l'as répété mille fois, dix mille fois que ce sera lui, jamais moi... » (1999 : 61). À la suite de cette promesse finalement honorée, Jeanne meurt en raison du choix de celui qui l'aimait.

Une scène semblable intervient dans *Forêts* (2006a). Aimée, à la suite de la tuerie de Polytechnique, ne peut se résoudre à l'avortement de son fœtus qui, en naissant, mettra sa vie en danger à cause de ses traitements contre le cancer du cerveau. Elle donne naissance à Loup malgré l'affaiblissement de son système immunitaire qui provoquera finalement sa mort quelques années

4. La tétralogie inclut les pièces *Littoral* (1999), *Incendies* (2003), *Forêts* (2006) et *Ciels* (2009).

plus tard. Ce sacrifice qui hante la relation entre Loup et son père est également un motif central du mal de vivre de l'adolescente, lequel alimente sa quête de faire la lumière sur le passé de sa famille :

LOUP. [...] On en revient toujours là ! À [Aimée] comme si elle était le centre du monde, comme si, parce qu'elle avait fait sacrifice de sa vie, elle était une héroïne. [...] Je vais te le dire ce que je pense pis je vais te le dire comme je pense : tant que tu ne te mettras pas dans ta tête qu'au fond, ce que tu aurais voulu, c'est que maman avorte de moi, eh bien on ne parviendra pas à se parler, papa ! (2006a : 98)

Dans *Littoral* comme dans *Forêts*, l'existence des enfants au début du récit légitime le rejet de l'option de l'avortement. La structure du texte, basée sur les retours en arrière où l'enfant déjà né revient chronologiquement sur le sacrifice de sa mère, soutient le choix de cette dernière de favoriser la vie de l'enfant plutôt que la sienne. Wilfrid et Loup, les protagonistes de chacune des pièces, sont investis de la mission de faire la lumière sur le secret de leur famille et doivent y consacrer leur vie. La violence du sacrifice des mères est soutenue par le récit qui présente la vie des enfants comme nécessaire, alors que ceux-ci vivent avec le poids du sacrifice exigé par elles. Avant même la naissance des enfants, les mères donnent leur vie pour qu'ils aient la

possibilité d'exister et exercent contre elles-mêmes une violence meurtrière au nom de l'amour éprouvé envers leur descendance. Malgré le choix conscient de cette agression exercée contre soi, la source intime de cette violence est bel et bien réelle.

La pièce *Incendies* (2003) offre un autre cas de figure où le personnage de la mère, Nawal, est victime d'une multitude de violences intimes dans un contexte de guerre civile. Contrairement à Jeanne et à Aimée, elle ne sacrifie pas sa vie pour ses enfants, mais paie de ses malheurs l'abandon du fils dont elle tombe enceinte lorsqu'elle est adolescente. Elle est poussée à faire ce choix par sa mère, issue d'une lignée de femmes « engluées » dans la colère, comme le lui dit sa grand-mère Nazira tout juste avant de mourir (2003 : 29). Sur fond de guerre civile, elle subira une fois adulte et en prison les viols de son bourreau/fils qu'elle avait cherché des années durant sans le retrouver. Si la guerre semble expliquer la violence exercée envers la prisonnière, c'est sa source intime qui en constitue véritablement le cœur, comme Nawal l'exprime dans sa lettre au fils une fois l'intrigue dénouée : « À l'instant, tu étais l'horreur. / À l'instant tu es devenu le bonheur. / Horreur et bonheur. / Le silence dans ma gorge » (2003 : 87). L'intense émotion ressentie au moment de la reconnaissance, tout comme l'apogée de l'intrigue, est liée au geste incestueux, mais aussi à l'opposition

des sentiments entre un bourreau tellement haï et un fils adoré.

Nawal vit à nouveau des émotions tout aussi contradictoires lorsqu'elle est forcée d'élever les jumeaux nés des viols tout en s'efforçant de garder le silence sur l'auteur de leurs jours. Prise dans les paradoxes de son récit, Nawal éprouve ressentiment et colère à l'égard des enfants qu'elle éduque quotidiennement, alors qu'elle ressent toujours l'amour nostalgique pour son premier-né envers qui elle entretient également des sentiments de haine à cause des sévices qu'il lui a fait subir. Un aspect central de la tension émotive dans *Incendies* provient justement de la violence issue d'êtres aimés, que ce soit du fils bourreau ou des enfants haïs. D'autre part, puisque la pièce se déroule en contexte de guerre civile, un écho de la violence collective se fait entendre, mais par parole rapportée :

LE MÉDECIN. [...] Il y a deux jours, les miliciens ont pendu trois réfugiés qui se sont aventurés en dehors des camps. Pourquoi les miliciens ont-ils pendu les trois réfugiés? Parce que deux réfugiés du camp avaient violé et tué une fille du village de Kfar Samira. Pourquoi ont-ils violé cette fille? Parce que les miliciens avaient lapidé une famille de réfugiés. Pourquoi l'ont-ils lapidée? Parce que les réfugiés avaient brûlé une maison près de la colline du thym (2003 : 40).

Le médecin poursuit son énumération comme pour illustrer le cycle infini des violences qui touche la population libanaise, mais pas directement les personnages principaux. Si la violence intime apparaît parfois noyée dans le contexte de guerre, il reste que les principaux espaces où Nawal expérimente la violence sont au sein de sa propre famille ou dans l'espace reclus de la prison de la part d'un fils qu'elle n'a pas reconnu. Alors que sa compagne Sawda est directement victime de la guerre civile puisqu'elle fait partie des populations réfugiées et que les membres de sa famille sont la cible des milices chrétiennes, Nawal, dont l'histoire constitue le cœur du récit d'*Incendies*, n'est quant à elle que partiellement victime de la guerre en elle-même. Si la guerre civile offre un contexte où Nawal devient victime de violence, il reste que c'est la source intime de ces violences qui crée véritablement la tension dramatique de la pièce.

Dans *Ciels*, la quatrième pièce de la tétralogie, la violence se fait d'abord collective puis - qu'elle est issue des menaces d'un groupe terroriste qui souhaite venger une génération sacrifiée :

C'est la géographie du sang versé, c'est la géographie de la jeunesse massacrée. [...] Cette voix qui nous condamne et nous menace, c'est la voix de ceux qui sont nés pendant les guerres [qui] cherchent aujourd'hui à donner la parole à toutes les jeunes gens sacrifiées avant eux (2009a : 60).

Comme dans *Incendies*, cette violence rapportée fait office d'arrière-plan, alors que la violence vécue par les personnages provient d'abord de l'enfermement dont les protagonistes sont l'objet jusqu'à ce qu'ils aient trouvé le secret de l'énigme pour empêcher l'attentat d'être commis. Plus encore, les moments clés du récit sont davantage motivés par des conflits familiaux que par le contexte terroriste dans lequel les personnages évoluent. Le premier mystère qui devra être résolu concerne le suicide du cryptanalyste Valéry, qui s'est donné la mort lorsqu'il a finalement découvert que son fils Anatole se trouvait à la tête du groupe terroriste qu'il recherchait. En dévoilant le secret de cette première énigme de l'intrigue de la pièce, Clément Szymanowski avouera lui aussi qu'il est difficile de dénoncer celui qu'il considère comme un frère en prononçant la phrase clé de la pièce : « Jamais de ma vie je n'aurais voulu avoir à prononcer ainsi les mots de Caïn » (2009a : 63). Clément nomme ainsi la difficulté à laquelle Valéry n'a pas pu faire face : provoquer l'emprisonnement, l'enfermement, la mort symbolique d'un être cher. Rejoignant le groupe des mères sacrifiées Jeanne et Aimée, Valéry a donc plutôt choisi de donner sa vie pour sauver celle de son fils.

L'amante de Clément, Dolorosa, est également impliquée dans une histoire de violence familiale. Mère infanticide, elle explique ainsi son passé :

Je m'appelle Dolorosa Haché. Une nuit comme celle-ci, c'était avant la fin du siècle, je suis rentrée chez moi et j'ai tué en leur tirant une balle dans la tête mes trois filles, Emily, Sylvia et Clarisse, sang de mon sang, vérité de ma vérité, puis j'ai tué, de deux balles dans la poitrine, leur père (2009a : 67).

Maintenant enceinte, Dolorosa renonce à l'auto-avortement et au suicide, qu'elle tente tous deux au cours de la pièce. Bien qu'elle ait déjà provoqué la mort de ses proches, Dolorosa renonce cette fois à exercer de la violence contre elle-même pour briser le cycle dans lequel elle était emprisonnée. Finalement, la pièce se conclut quand, par aveuglement, l'un des personnages principaux provoque lui-même la mort de l'être aimé, son fils. Le père, Charlie Eliot Johns, ignore qu'en envoyant son fils au musée, il l'envoie à la mort, l'attentat terroriste dont il sera victime ayant été résolu trop tard. La tragédie de *Ciels* se conclut sur la mort de Victor provoquée par l'aveuglement de son père qui crie son désespoir au moment même où l'infanticide Dolorosa donne naissance à son enfant en un retournement de la violence familiale qui favorise au bout du compte le cycle de vie.

La violence intime et familiale est ainsi non seulement un thème important des écrits de Mouawad, mais également une problématique qui se trouve de manière récurrente au cœur des pièces de la tétralogie. Dans *Le sang des pro-*

*messes*⁵, les personnages exercent de la violence contre eux-mêmes par amour sacrificiel, souffrent des actions d'êtres aimés ou assassinent leurs proches, que ce soit par aveuglement ou non. D'autre part, si je me suis concentrée sur les exemples qui concernent la mort d'êtres chers afin de poser un regard critique sur la faillite du discours mouawadien dans le cadre de l'affaire Cantat, il convient de rappeler que l'inceste est une thématique récurrente dans le théâtre mouawadien, un tabou qui unit intimement violence, famille et désir indicible. Il est de ce fait manifeste que la violence au sein du cercle familial est depuis longtemps explorée au sein des écrits de Mouawad, et ce, bien que cette composante ne fasse pas partie de sa scène d'énonciation. Le positionnement de Mouawad est principalement composé d'occurrences qui se retrouvent dans son espace autobiographique et qui construisent sa scène d'énonciation, espace manipulable qui confère à un auteur non seulement sa légitimité, mais aussi sa posture. Le mythe des origines de Mouawad qui définit sa scène d'énonciation est, nous l'avons vu, composé d'une enfance silencieuse, d'un jardin, d'un autobus enflammé : il s'agit d'une scène d'énonciation qui traite de la

5. Nous pouvons également noter une reprise de la thématique dans le texte dramatique de Mouawad *Temps* (2011), dans lequel une femme victime d'inceste par son père pendant son enfance décide de l'assassiner.

violence de la guerre et de l'immigration, de l'importance de parler, bref, d'un positionnement d'apatride. Cette présentation de soi, qui ne saurait être confondue avec la représentation authentique et exhaustive d'expériences personnelles, est devenue, dans l'affaire Cantat, le prisme dominant à travers lequel l'œuvre mouawadienne a été appréhendée. La scène d'énonciation s'est posée comme preuve justifiant l'argument selon lequel Mouawad se mêlait d'un débat qui ne le touchait pas, nonobstant les liens existant entre l'exploration de la violence intime dans ses pièces de théâtre, les textes de Sophocle mis en scène dans *Des femmes* – en particulier *Les Trachiniennes* – et le point de vue selon lequel Cantat aurait provoqué la mort de sa conjointe par aveuglement. En choisissant d'inclure le chanteur sur scène, Mouawad pose un acte de plus dans la reconnaissance du rôle frontalier de l'art en déstabilisant la frontière entre réalité et fiction dans un contexte où la mise à mal de cette frontière par le truchement autobiographique ne le sert plus.

À la fin de sa mise en scène d'*Incendies*, Mouawad posait déjà la question du pardon et de la réhabilitation au sein du groupe social et familial de celui qui a commis un acte de violence en permettant au fils/bourreau de se joindre aux autres membres de la famille. Dans le cadre de l'affaire Cantat, Mouawad marque une étape supplémentaire en voulant mettre un

agresseur bien réel sur scène. Réintégré au sein du groupe social après purgation de sa peine, physiquement présent sur une scène, l'agresseur serait ainsi applaudi pour son travail artistique. Cette reconnaissance de celui qui a provoqué la violence et la mort, issue de la déstabilisation entre la réalité et la fiction, serait justement le lieu du véritable malaise à l'égard de l'intégration de Cantat à la production *Des femmes*, si l'on considère l'absence de justification de ce geste dans la scène d'énonciation de Mouawad. À la lumière de ce que nous avons vu sur la construction de la légitimité de son discours, nous pouvons néanmoins nous demander quelle aurait été la réponse du public si un bourreau ayant véritablement commis des crimes de guerre s'était retrouvé sur la scène du Théâtre du Nouveau Monde. La scène d'énonciation de Mouawad le posant comme spécialiste des violences entre nations qui se déroulent en d'autres lieux, le public et la sphère médiatique auraient-ils accepté la déstabilisation entre la réalité et la fiction d'un agresseur plus ou moins connu par la société québécoise, considéré comme « autre », et donc, appartenant à la sphère légitime de Mouawad? Enfin, l'affaire Cantat met en lumière l'ambiguïté d'un discours auctorial qui, pour la légitimer, enferme l'œuvre dans une interprétation limitée, qui décourage les analyses divergentes. Les textes semblent ainsi relégués au second plan, dans un contexte où la grille de lecture de son

LE JEU DES POSITIONS

discours dans l'espace public paraît plus fondée sur des repères autobiographiques que sur une connaissance approfondie de son écriture.

BIBLIOGRAPHIE

- ANONYME (2011), « Bertrand Cantat ne jouera pas sur scène au Québec et à Ottawa », *Radio-Canada*, 8 avril, [En ligne], [http://www.radio-canada.ca/nouvelles/arts_et_spectacles/2011/04/08/004-cantat-conference-tnm.shtml], (20 mai 2011).
- BHABHA, Homi K. (2007), *Les lieux de la culture : une théorie postcoloniale*, traduit de l'anglais par Françoise Bouillot, Paris, Payot.
- BOILEAU, Josée (2011), « Affaire Cantat – L'absence », *Le Devoir*, 19 avril, [En ligne], [<http://www.ledevoir.com/culture/theatre/321419/affaire-cantat-l-absence>], (20 mai 2011).
- CASSIVI, Marc (2011), « Un “ma” de maladresse », *Cyber - presse*, 12 avril, [En ligne], [<http://www.lapresse.ca/debats/chroniques/marc-cassivi/201104/12/01-4388903-un-ma-de-maladresse.php>], (20 mai 2011).
- CÔTÉ, Jean-François (2005), *Architecture d'un marcheur. Entretiens avec Wajdi Mouawad*, Montréal, Leméac. (Coll. « L'écritoire ».)
- LÉPINE, Stéphane (1994), « Wajdi Mouawad ou l'irruption de l'Autre », *Cahiers de théâtre Jeu*, vol. 73, n° 4, p. 80-87.
- MAINGUENEAU, Dominique (2004), *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin. (Coll. « U ».)
- MOISAN, Clément, et Renate HILDEBRAND (2001), *Ces étrangers du dedans*, Québec, Éditions Nota bene.

- MOUAWAD, Wajdi (1999), *Littoral*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers.
- MOUAWAD, Wajdi (2001a), «Le lieu du crime», *Relations*, n° 667, p. 36-37.
- MOUAWAD, Wajdi (2001b), «L'ennemi inexistant», *Relations*, n° 669, p. 36-37.
- MOUAWAD, Wajdi (2001c), «Architecture d'un marcheur 3. Le premier chagrin», *Relations*, n° 672, p. 36-37.
- MOUAWAD, Wajdi (2002), *Visage retrouvé*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud.
- MOUAWAD, Wajdi (2003), *Incendies*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers.
- MOUAWAD, Wajdi (2006a), *Forêts*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers.
- MOUAWAD, Wajdi (2006b), «La courbature», *Le Devoir*, 25 juillet, p. A7.
- MOUAWAD, Wajdi (2007), «Je t'embrasse pour finir», dans Michel LE BRIS et Jean ROUAUD (dir.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, p. 175-195. (Coll. «NRF».)
- MOUAWAD, Wajdi (2008a), *Seuls. Chemins, texte et peinture*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud.
- MOUAWAD, Wajdi (2008b), «La rive miroir», *Le Devoir*, 27 août, p. A7.
- MOUAWAD, Wajdi (2009a), *Ciels*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers.

MOUAWAD, Wajdi (2009b), *Le sang des promesses. Puzzle, racines et rhizomes*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud.

MOUAWAD, Wajdi (2010), « Vingt-deux! Le rôle de l'artiste », *L'Oiseau-Tigre*, vol. 10, n° 1 (septembre), p. 87-90.

SOPHOCLE (2010), *Les Trachiniennes*, traduit par Robert Davreu, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud.

Jane Moss

Duke University

LE DISCOURS POLITIQUE
DU THÉÂTRE JUIF QUÉBÉCOIS.
DE L'EXPÉRIENCE IMMIGRANTE
AU CONFLIT ISRAËLO-PALESTINIEN,
EN PASSANT PAR L'ANTISÉMITISME
ET LA SHOAH

Le théâtre anglo-qubécois s'adresse souvent à une minorité à l'intérieur de la minorité anglophone du Québec, parle en son nom, ce qui nous rappelle l'hétérogénéité de ce groupe linguistique. Souvent, ces pièces mettent en scène diverses ethnicités et mémoires collectives – par exemple, les Irlandais de David Fenario, les Noirs de Lorena Gale, les Italiens de Vittorio Rossi et les Asiatiques du Teesri Duniya Theatre. Tout en participant à cette mise en scène de diverses mémoires collectives, le théâtre des Juifs de Montréal semble être un cas spécial. Dans la présente étude, je commencerai par quelques brèves remarques sur la communauté

juive de Montréal et son théâtre, qui fut d'abord en yiddish avant d'être en anglais. Ensuite, il faut justifier le corpus à explorer, c'est-à-dire les pièces qu'on pourrait y inclure puisque plusieurs dramaturges ont grandi à Montréal, mais vivent et travaillent maintenant à Toronto ou à Ottawa (souvent pour des raisons professionnelles), tandis que d'autres nés ailleurs habitent Montréal. Puis, nous analyserons les sujets traités par le théâtre juif : l'expérience des Juifs immigrants, l'identité, l'antisémitisme et l'Holocauste. Enfin, nous aborderons quelques œuvres originales et audacieuses qui examinent (parfois de façon troublante) les aspects philosophiques, moraux et théologiques du conflit israélo-palestinien. Je propose de montrer comment les dramaturges d'origine juive vivant au Québec créent un discours théâtral qui est transnational et qui participe au théâtre juif diasporique.

D'abord, quelques mots sur les Juifs et le Canada français, sujet de plusieurs études historiques et sociologiques et souvent objet de controverses¹. Exclue de la Nouvelle-France, les

1. La thèse doctorale d'Esther Delisle (publiée en 1993 sous le titre *Le traître et le Juif: Lionel Groulx, Le Devoir, et le délire du nationalisme d'extrême droite dans la province de Québec 1929-1939*), par exemple, a provoqué des critiques acerbes parce qu'elle a osé écrire sur l'antisémitisme au Québec : elle a été dénoncée par les milieux intellectuel et politique. Les recherches et le scandale qu'elle a suscité sont les sujets d'un documentaire d'Éric Scott, *Je me souviens* (2002). Les actes du colloque sur les relations entre la communauté juive et les Canadiens français, quelques années

premiers Juifs arrivent au Canada au moment de la Conquête britannique et dès 1768, il y a une synagogue séfarade à Montréal. Mais comme l'affaire Ezekiel Hart le montre², les Juifs n'étaient pas accueillis chaleureusement, même après la Proclamation d'émancipation (1832) qui garantit leurs droits. Au milieu du XIX^e siècle, d'autres Juifs s'installent à Montréal, s'impliquent dans les milieux financiers et établissent une synagogue ashkénaze en 1858. Il faut attendre la fin du XIX^e siècle pour voir arriver les premières grandes vagues d'immigrants échappant aux pogroms et à l'antisémitisme violents de l'Europe de l'Est. Ces nouveaux immigrants résidaient souvent au milieu de Montréal, dans des quartiers ouvriers près du boulevard Saint-Laurent et de la rue Saint-Urbain, où ils préservaient la langue yiddish et leur culture ashkénaze. Dans les années

après la controverse postréférendaire provoquée par les remarques de Jacques Parizeau, montrent que c'est toujours une question délicate. Voir Robinson (2009).

2. Élu membre de la Chambre d'assemblée en 1807 et en 1809 par les citoyens de Trois-Rivières, Hart en a été exclu à cause de sa religion. Le livre de Denis Vaugeois (2011), *Les premiers Juifs d'Amérique, 1760-1860*, documente l'histoire de la famille Hart. Notons qu'en 1832, l'Assemblée législative du Bas-Canada garantit les droits politiques des Juifs par la Proclamation d'émancipation. Lawrence Aronovitch dramatise l'affaire Hart dans une pièce intitulée *The Jew from Three Rivers*, objet d'une lecture publique en décembre 2013 au Thousand Islands Playhouse, près de Kingston, en Ontario (courrier électronique à Jane Moss, 2013). Maxwell Charles Cohen (né en Alberta, mais vivant à Montréal depuis les années 1950) est l'auteur d'une brève pièce sur Hart, *The Member from Trois-Rivières* (1959).

1930, plus de 99 % des Juifs montréalais étaient yiddishophones (Jedwab, 2000 : 64), et dans leurs quartiers situés entre ceux des franco-phones de l'est de la ville et ceux des anglo-phones de l'ouest, ils constituaient une troisième solitude³. Après la Seconde Guerre mondiale, d'autres yiddishophones – rescapés de la Shoah – arrivent à Montréal.

D'après Jack Jedwab : « Plusieurs enquêtes ont documenté le plus haut niveau d'identification ethnique et religieuse qui distingue la communauté juive montréalaise des autres communautés nord-américaines » (2000 : 53⁴. Je traduis). Morton Weinfeld suggère que cette forte identité ethnique et la vitalité de la communauté juive montréalaise sont les résultats de son isolement des deux communautés fondatrices (canadienne- française et anglo-saxonne) dans la première moitié du xx^e siècle (Weinfeld, cité dans Jedwab, 2000 : 55). Bien que la question de l'antisémitisme canadien-français provoque toujours des controverses et de l'indignation⁵, il

3. Voir Greenstein (1989), Jedwab (2000) et Robinson (2013).

4. « *A number of studies have been conducted documenting the higher level of Jewish ethnic and religious identification that distinguished the Montreal community from others on the continent* ».

5. Gérard Bouchard (2000) trace une brève histoire de l'antisémitisme au Québec, mais le ton de son essai est défensif. Il se plaint du fait que les Juifs se sont assimilés à la communauté anglophone et qu'ils ont souvent perpétué des stéréotypes des Canadiens français. Il faut avouer que pour

faut en tenir compte quand on parle des Juifs montréalais et de leur hésitation à se définir comme Québécois. Le refus des écoles catholiques et françaises d'accueillir les élèves juifs assurait l'assimilation des Juifs ashkénazes à la communauté anglophone⁶, nonobstant l'antisémitisme un peu plus discret de ce groupe⁷. Les Juifs ont rapidement créé leurs propres institutions et réseaux sociaux, financiers, éducatifs, médicaux et artistiques. Parmi ces institutions, le théâtre yiddish a contribué de manière importante au renforcement de l'identité et à la préservation de la culture du *shtetl* (village juif d'Europe centrale et de Russie) depuis plus d'un siècle⁸. D'après les sociologues, depuis les années 1930, l'identité judéo-montréalaise a été transformée par le changement de statut économique, l'abandon du socialisme au profit du libéralisme canadien et le passage vers des quartiers plus riches (Olazabal, 2000: 115-117). Les

plusieurs nationalistes, il est toujours pénible de reconnaître le discours antisémite du chanoine Groulx et du *Devoir*.

6. Avec l'arrivée des séfarades venant de l'Afrique du Nord à partir des années 1960, il y a une communauté juive francophone à Montréal.

7. Voir Chambers (2000).

8. La grande doyenne du théâtre yiddish de Montréal a été Dora Wasserman, directrice artistique au Centre Saidye Bronfman; sa fille Bryna perpétue cette tradition au Centre Segal. Il existe à Montréal un festival international du théâtre yiddish depuis 2009. Voir les excellentes études de Jean-Marc Larrue (1996), Pierre Ancil (2001), et Rebecca Margolis (2011).

Juifs de Montréal, canadianisés, sont devenus membres de la minorité anglophone du Québec, tout en gardant une culture identitaire qui est diasporique, transnationale et déterritorialisée (Olazabal, 2000 : 118).

Depuis la fin des années 1960, un nombre important de Juifs participent à la création du théâtre anglophone au Québec, par exemple The Playwrights' Workshop, The Saidye Bronfman Centre (devenu The Segal Centre for Performing Arts at the Saidye) et The Centaur Theatre. Il s'agit des enfants d'immigrants comme Aviva Ravel, pionnière du théâtre juif en anglais, qui représente souvent l'expérience montréalaise des immigrants juifs de l'Europe de l'Est. Il y a aussi de nouveaux arrivés comme Maurice Podbrey, qui fonde le Centaur, et Stephen Orlov, très impliqué dans le Playwrights' Workshop. Au-delà du théâtre yiddish et du théâtre immigrant, dans les vingt dernières années se développe une nouvelle dramaturgie juive, que je tenterai de décrire dans les pages suivantes.

Quand j'ai commencé mes recherches sur le théâtre des Juifs anglophones du Québec, j'ai tout de suite compris que la catégorie et l'appellation posent des problèmes. Jason Sherman, Emil Sher et Alex Poch-Goldin, tous les trois nés à Montréal, habitent et travaillent à Toronto

depuis des années⁹. Arthur Milner, né en Allemagne mais élevé à Montréal, a choisi de travailler surtout à Ottawa. David Gow, né et élevé au Québec dans une famille mixte, a créé des pièces qui ont été présentées au Canada, aux États-Unis et en Europe. Robert Majzels, originaire de Montréal, a fait monter sa pièce à Toronto. Pour compliquer la question, il y a Endre Farkas, qui arrive à Montréal en tant que réfugié après la Révolution hongroise, et Stephen Orlov, originaire de Boston, qui vit à Montréal depuis des décennies. Le fait que ces dramaturges et leurs œuvres voyagent beaucoup (à travers l'Amérique du Nord, en Europe, en Israël et en Cisjordanie) suggère la transnationalité de l'identité juive et diasporique de ce groupe. Chez plusieurs de ces artistes, cette notion est renforcée par le choix des sujets : l'expérience immigrante, l'antisémitisme et la Shoah, le conflit entre les Israéliens et les Palestiniens, le dialogue avec l'autre – avec l'ennemi.

Force est de constater que le terme de *théâtre juif*¹⁰ pose problème parce que plusieurs

9. Sherman, qui a quitté Montréal pour Toronto très jeune avec sa famille, n'écrit plus pour le théâtre (2007). Sherman s'est installé à Toronto en 1991 pour des raisons personnelles et professionnelles (courrier électronique). Poch-Goldin est arrivé à Toronto en 1987 pour poursuivre sa carrière comme comédien (courrier électronique).

10. Notons que d'après le site web de The Association for Jewish Theatres (www.afjt.com), il y a six théâtres juifs au Canada (Harold Green Jewish Theatre, Leanor and Alvin

auteurs refusent cette appellation, préférant que leurs pièces soient considérées comme des réflexions sur les grandes questions éthiques, religieuses, géopolitiques, sociologiques et philosophiques des ^{xx}^e et ^{xxi}^e siècles. Dans la préface de la version publiée de sa pièce, Majzels constate : « *This Night the Kapo* n'est pas une "pièce juive". [...] *This Night the Kapo* n'est pas une pièce sur l'Holocauste » (2004 : i¹¹. Je traduis). Selon lui, il s'agit plutôt de la post-mémoire de la Shoah, de la façon dont ceux qui y ont survécu et le reste de l'humanité peuvent penser la Shoah et tous les autres épisodes génocidaires (2004 : ii-iii). D'autres dramaturges (Aronovitch, Milner) avouent que leur éducation dans les écoles juives influence inconsciemment leur choix de sujets, ainsi que la notion de justice sociale qui est incontournable dans la tradition juive moderne. Ils ont écrit des pièces sur des thèmes qu'on peut qualifier de juifs, avec des personnages juifs et des allusions à l'Ancien Testament, mais ils préfèrent se définir comme des écrivains canadiens qui sont juifs. Milner, par exemple, insiste sur le fait que parmi les 15 pièces qu'il a écrites, il n'y en a que deux qui traitent de thèmes qu'on peut qualifier de juifs

Segal Theatre, Segal Centre, Teatron Toronto Jewish Theatre, Winnipeg Jewish Theatre, Chutzpah! The Lisa Nemetz International Showcase of Jewish Performing Arts).

11. « *This Night the Kapo is not a "Jewish play"*. [...] *This Night the Kapo is not a play about the Holocaust* ».

(2011), mais en même temps il avoue qu'il se croit obligé d'écrire sur Israël et le sionisme (2012 : « Preface »).

L'hésitation devant l'étiquette de « drama - turge juif » est importante pour la plupart de ces artistes parce qu'ils tiennent aux valeurs universelles plutôt que particularistes. Sauf exception, leurs pièces ne peuvent pas être caractérisées comme des œuvres anglo-québécoises : l'usage du français et les allusions à la population majoritairement francophone sont rares, tout comme l'est l'engagement nationaliste québécois¹². Même quand l'action se passe à Montréal, la question de l'appartenance à la société québécoise ne se pose pas souvent. Aronovitch (2014a) parle de la longue histoire d'exclusion et de marginalisation des Juifs par les francophones du Canada, signalant que la montée du nationalisme québécois à la fin des années 1970 a provoqué une vague d'immigration vers l'Ontario. Milner (2011) m'a confié que pour plusieurs Juifs anglo-montréalais de sa génération, le choix de travailler en Ontario s'est imposé parce qu'ils ne maîtrisaient pas le français. Quant à Orlov (2014a), il parle de ses multiples identités – nationale, religieuse, professionnelle – et de la difficulté de se faire reconnaître par l'institution théâtrale québécoise.

12. Pour une discussion sur le théâtre anglo-québécois, voir Moss (2012).

Une étude du théâtre en anglais des Juifs du Québec doit commencer dans les années 1970 par l'œuvre d'Aviva Ravel – des pièces pour jeune public et pour adultes qui sont écrites pour la communauté (et souvent montées par des troupes d'amateurs). Parmi ses nombreuses pièces, il y en a qui rapportent leurs expériences en tant qu'immigrants et minoritaires, qui reprennent les histoires bibliques et traditionnelles, qui traitent des questions familiales et intimes. Dans la même veine mais plus ouverte à d'autres communautés ethniques, *Piece Work* (1997) de Miriam Packer met en scène la vie des ouvrières immigrantes dans une usine où l'on fabrique des vêtements, une industrie associée aux Juifs. *The Right Road to Pontypool* (2008) de Poch-Goldin semble servir un but communautaire et identitaire pour les Juifs ashkénazes de Toronto. Écrite pour un théâtre d'été, la pièce présente l'histoire de Pontypool, une colonie de vacances qui a accueilli surtout des immigrants qui travaillaient dans l'industrie de vêtements («*the schmatta business*») dès le début du xx^e siècle. Poch-Goldin ajoute du yiddish, de l'hébreu et de l'allemand au dialogue plein d'humour juif, qui fait penser au Borscht Belt des Catskills de New York. Dans *The Friedman Family Fortune* (1996), les Juifs montréalais de Gow ont quitté le vieux quartier juif pour une belle maison en haut de la montagne (Westmount) et ses protagonistes, comme ceux de David Sherman dans

Have a Heart (2006), s'intéressent à leurs problèmes personnels et familiaux plus qu'à leur identité juive (québécoise ou canadienne). Dans *Yahrzeit* (2005), Poch-Goldin met en scène les membres d'une famille juive torontoise qui essaient de se réconcilier malgré leurs différences. La pièce comporte de l'humour, mais elle a aussi un côté sérieux et parle des problèmes internationaux, y compris le conflit entre Israéliens et Palestiniens.

En plus des pièces identitaires et communautaires, il y a des drames historiques et biographiques qui rappellent les relations problématiques entre les Juifs et les Canadiens majoritaires. Dans *The Jew from Three Rivers* (2014b), Aronovitch met en scène l'affaire Hart, c'est-à-dire l'exclusion d'Ezekiel Hart de la Chambre d'assemblée du Bas-Canada en 1807 et en 1809. Fils d'Aaron Hart, un militaire qui arrive au Canada avec lord Jeffrey Amherst et l'armée britannique pendant la guerre de la Conquête, Ezekiel veut participer à la vie politique de la colonie, mais les francophones, représentés dans la pièce par Pierre-Stanislas Bédard, chef du Parti canadien, et les anglophones, représentés par le gouverneur sir James Craig, refusent deux fois de lui laisser prendre son siège dans la Chambre. Aronovitch (descendant lui-même de la famille Hart) paraphrase le discours de Bédard qui justifie l'exclusion de Hart et l'antisémitisme historique :

Une race étrange. Ils habitent là où ils habitent. Où ils font leurs affaires. En réalité, ils sont plus résidents que citoyens. Ils n'ont aucune allégeance envers l'endroit où ils résident au-delà des entreprises qu'ils y gèrent. Il en a toujours été ainsi (2014b : sc. 12¹³. Je traduis).

À la fin de la pièce, le public entend la Proclamation de l'émancipation des Juifs, acte approuvé en 1832 qui confère la citoyenneté aux Juifs après des siècles de discrimination légale.

Une perspective sur l'histoire plus récente de la communauté judéo-montréalaise est bien présente dans *Haunted House* (2009) du poète d'origine hongroise Endre Farkas. Ce drame biographique basé sur la vie et les écrits d'Abraham Moses Klein peut bien être qualifié d'anglo-québécois parce qu'il documente les relations entre les Juifs et les Franco-Canadiens. Le début de la pièce met en scène les pogroms qui ont forcé beaucoup de Juifs – comme le père de Klein – à quitter les *shtetls* de l'Europe de l'Est pour s'installer dans le quartier juif de Montréal (2009 : I, iii). La pièce continue avec de brèves scènes qui montrent l'intégration de la famille Klein dans les communautés anglaise et juive de Montréal (2009 : I, iv-v) et des expressions de

13. « *A strange race. They live where they live. Where they can do business, Really, they are more residents than citizens, They hold no allegiance to the places they reside beyond the commerce they conduct. It has always been thus.* ».

l'antisémitisme au Québec (2009 : I, vii-x, xx). Les spectateurs ont aussi de brefs aperçus de la vie intime de Klein et de sa carrière professionnelle et politique. La présence sur scène des comédiens jouant les rôles de son ami David Lewis et de son patron Sam Bronfman souligne la contribution des membres de la communauté juive montréalaise à la tradition libérale du Canada, ainsi qu'à l'économie et aux institutions philanthropiques. Citant les écrits littéraires et politiques de Klein, Farkas souligne sa maîtrise de la langue française, ses efforts pour créer des liens de solidarité avec les Québécois francophones dans ses campagnes électorales aussi bien que dans son recueil *Rocking Chair and Other Poems*, primé par le Prix du Gouverneur général. Dans *Haunted House*, le personnage de Klein réclame de multiples identités et allégeances : solidarité avec la classe ouvrière franco-québécoise, fierté d'être citoyen canadien, enthousiasme pour le projet sioniste et appartenance à la diaspora juive. Voici un extrait de sa conversation avec Sophie Lewis, l'épouse de David :

Abe : [...] We Jews, whether we want to admit it or not, have much in common with *Les Canadiens*.

Sophie : Pourquoi pensez-vous ça, Monsieur Petit ?

Abe : Parce que nous entretenons les mêmes relations profondes avec nos familles, langue,

rituels, religions et terre. We have our wanderings and they have their rocking chair. And, as from our wanderings, from their rocking chair centuries have been flicked from its arcs. We both make pleasure out of repeated pain¹⁴ (Farkas, 2009 : I, xvi).

Dans la pièce, l'hébreu, le yiddish, l'anglais et le français se mêlent selon le même *code-switching* qui caractérise la langue poétique kleinienne. À un moment dans la pièce, la Voix 6 (non identifiée) dit que le groupe qu'on appelle les poètes de McGill à qui Klein est associé avait pour but de « moderniser [leur] culture de thé et biscuits » (2009 : I, xiii¹⁵. Je traduis), un projet qui mènerait à la culture hybride, multiculturelle, plurilingue de la communauté anglophone contemporaine – le Québec anglo qui a remplacé la fausse conception d'une communauté anglaise homogène et unilingue.

La pièce radiophonique de Sher *Past Imperfect* (1998) est aussi une sorte de docudrame qui traite des relations historiques entre les Juifs et les Canadiens français à la veille de la Seconde

14. « Abe : [...] Nous autres, les Juifs, que nous voulions l'admettre ou non, nous avons beaucoup en commun avec Les Canadiens.

Abe : [...] Nous avons nos errances et eux ils ont leur chaise berçante. Et, ainsi de nos errances, des siècles découlent du basculement de leur chaise berçante. Tous les deux, avec notre douleur répétée, nous faisons du plaisir ». (Je traduis).

15. « *to modernize [their] tea and crumpet culture* ».

Guerre mondiale. Elle s'inspire du scandale autour de la révélation en 1996 que Jean-Louis Roux, comédien de grande renommée qui venait d'être nommé lieutenant-gouverneur du Québec, avait porté la croix gammée dans une manifestation contre la conscription à l'époque où il faisait ses études universitaires. Le docudrame change les noms et les détails de ces événements historiques pour aborder les thèmes de la rédemption et du pardon. Il faut reconnaître le courage de Sher, qui a su mettre en scène une période honteuse de l'histoire québécoise et canadienne¹⁶ tout en prêchant la réconciliation et la mixité.

Si *The Jew from Three Rivers*, *Haunted House* et *Past Imperfect* soulèvent la question de l'antisémitisme au Québec, d'autres pièces nous

16. Dans un courriel, Sher a expliqué les changements qu'il a faits : « Pour faire monter la tension dramatique, je me suis autorisé à changer les détails de l'erreur de jeunesse de Jean-Louis Roux [il a dessiné une croix gammée sur la manche de son manteau de laboratoire] en l'impliquant, bien qu'indirectement, dans le meurtre d'un commerçant juif. Et le vrai Congrès juif canadien a soutenu Roux par rapport à ce squelette du passé, au contraire de la ligne dessinée dans le sable par le fictif Conseil juif canadien ». Ma traduction de : « *In the interests of raising the dramatic stakes, I took dramatic license and changed the specifics of Jean-Louis Roux's youthful folly (he drew a swastika on the sleeve of a lab coat) by implicating him, albeit indirectly, in the murder of a Jewish shopkeeper. And the real-life Canadian Jewish Congress supported Roux when confronted with this skeleton from the past, as opposed to the line in the sand drawn by the fictitious Canadian Jewish Council* ». Il est à noter que dans la pièce de Sher, le personnage de Jean-Louis Roux se repent de ses péchés de plusieurs façons : il épouse une femme juive et il fait un discours devant la congrégation d'une synagogue.

forcent à réfléchir sur la Shoah et renforcent l'impression que les dramaturges juifs du Québec font partie d'un théâtre juif transnational et diasporique. Depuis quelques décennies, les spécialistes des études sur l'Holocauste en Israël, en Europe et en Amérique du Nord ont remis en question la façon de représenter un événement historique comme la Shoah – l'énormité des crimes, la peur et l'horreur des camps de concentration, l'indifférence et le refus d'action de la communauté internationale, la collaboration des pays sous l'occupation allemande, la complicité des gens ordinaires dans les crimes contre l'humanité. Tout simplement, la Shoah défie toutes les croyances théologiques, morales, philosophiques et humanistes du monde occidental (c'est-à-dire judéo-chrétien) et elle problématise toutes nos idées sur Dieu, le progrès, l'altruisme et la décence humaine. Bien que le cinéma (européen et hollywoodien) recrée souvent la période nazie et y trouve des héros, la plupart des dramaturges juifs qui osent parler de l'Holocauste ne présentent pas des histoires édifiantes d'individus courageux qui résistent contre le mal du nazisme¹⁷. Comme beaucoup d'intel -

17. Dans son article sur le théâtre de Liliane Atlan, Daniel Cohen (2007) se plaint de l'indifférence de la critique et du public français envers cette grande écrivaine dont les pièces sur l'Holocauste sont peu connues. Cohen note qu'il n'y a que deux chercheurs (Bettina Knapp et Leonard Rosmarin – juifs nord-américains tous les deux) qui ont écrit des monographies sur l'œuvre d'Atlan.

lectuels qui trouvent l'Holocauste indicible, les dramaturges juifs considèrent le théâtre réaliste comme inapte à représenter son horreur et ils refusent de recréer le cauchemar des camps. Ce qu'ils tentent de représenter sur scène, c'est la mémoire blessée des rescapés, la post-mémoire¹⁸ de leurs enfants et la souffrance morale des autres. Les différentes émotions qui dominent dans les pièces sur la Shoah sont donc l'horreur, la rage, l'incompréhension, la culpabilité et le chagrin.

Au Québec (comme ailleurs), la mémoire de l'Holocauste est souvent évoquée dans des pièces du théâtre juif qui mettent en scène des questionnements moraux et des devoirs moraux envers les victimes de l'injustice. *Vengeance* d'Aviva Ravel (créée en 1988, publiée en 1992) présente la fille d'une victime de la Shoah qui confronte la femme polonaise responsable de la déportation de sa mère et doit décider si la vengeance est justifiable. Dans *Hana's Suitcase* (2006), l'adaptation théâtrale du livre du même

18. Le concept de la post-mémoire est de Marianne Hirsch et décrit la relation des enfants de la seconde génération aux traumatismes vécus par leurs parents avant leur naissance, mais qui les marquent profondément. Majzels définit la post-mémoire comme « le dilemme de la seconde génération et celles qui suivent des survivants de l'Holocauste, surchargées d'une mémoire qu'elles ne peuvent jamais assumer entièrement » (2004 : i. Je traduis) ; « *the dilemma of the second and subsequent generations of the Holocaust survivors saddled with a memory they can never entirely call their own* ».

titre par Karen Levine, Emil Sher documente le destin d'une jeune victime tchécoslovaque dans les camps de concentration. La pièce de Sher parle de l'importance de nommer les victimes de la Shoah pour combattre le racisme et promouvoir la tolérance et la paix. L'idée selon laquelle il faut raconter des histoires pour que les atrocités des nazis et le mal causé par l'antisémitisme ne se répètent jamais est également le thème principal de *Surviving Wor(l)ds* (1999) de Farkas, une *performance piece* poétique inspirée par l'expérience de ses parents pendant la Seconde Guerre mondiale et la Révolution hongroise.

Dans *This Night the Kapo*, Majzels va au-delà de la question de la post-mémoire, parlant du devoir historique, biblique et moral des Juifs de combattre l'injustice. La pièce présente deux frères, fils d'un rescapé du ghetto de Varsovie et des camps, qui se retrouvent après dix ans de séparation dans la maison paternelle au Canada. Benny, un syndicaliste militant, a été incarcéré pour avoir tué un gardien accidentellement pendant une grève. Son frère aîné, David, est cadre dans une usine de vêtements et mène une vie bien bourgeoise. Même si le dramaturge insiste sur le fait que ce n'est pas une pièce juive, *This Night the Kapo* est pleine d'allusions à l'Ancien Testament et à l'histoire du peuple juif, et elle pose carrément la question de l'identité juive. David dit à son frère : « Tu vas à la synagogue à Roch Hachana et à Yom Kippour. C'est un bon

endroit pour être vu, parler des affaires. Tu as acheté quelques arbres en Israël : tu te crois un bon Juif » (Majzels, 2004 : 22¹⁹. Je traduis). Quand Benny dit qu'on ne choisit pas d'être juif, qu'on est choisi par Dieu (2004 : 36), David rejette l'idée que le peuple juif a une relation spéciale avec Dieu, insistant sur le fait que nous sommes « Un seul peuple. [...] Juifs et non-Juifs, noirs, bruns, jaunes... Un seul peuple... », et il exprime sa sympathie pour les réfugiés palestiniens dans les camps (2004 : 37²⁰. Je traduis). Dans le deuxième acte, Hellman, le spectre du père de Benny et David, raconte ce qui lui est arrivé dans les camps pendant la guerre. Il a peut-être tué son ami le «Kapo» – un prisonnier juif qui collaborait avec les nazis et qui était particulièrement sadique et sexuellement pervers. Les circonstances du meurtre du Kapo ne sont jamais établies définitivement dans la pièce, mais le crime ouvre une longue discussion sur la justification des actes violents, la culpabilité et la mémoire. Il n'y a pas de réponses faciles aux questions posées par *This Night the Kapo*. Pour Majzels, comme pour bien d'autres, la Shoah est un mystère qui ne s'explique pas, mais qui impose des devoirs aux Juifs.

19. « *You go to synagogue on high holidays. It's a good place to be seen, talk business. You bought a few trees in Israel; you think you're a Jew* ».

20. « *all one people. [...] Jews and gentiles, black, Brown, yellow.... All one people...* ».

Cherry Docs (1998) de David Gow²¹ est un autre drame qui pose des questions sans trouver de réponses faciles. Dans cette pièce et dans son excellente version cinématographique *Steel Toes* (2005), un avocat juif de Toronto (Montréal dans le film) doit plaider la cause d'un néonazi, un *skinhead* qui a brutalement tué un Asiatique. Dans une série de dialogues et de monologues, Gow cherche les raisons profondes du crime – la haine, le racisme, l'ignorance – en même temps qu'il explore les limites du libéralisme et de la politique du multiculturalisme. Danny Dunkelman, l'avocat, se sent obligé de repenser son identité juive et les croyances philosophiques et politiques qu'il a reçues de son éducation juive. Ce faisant, il doit confronter ses propres tendances au racisme et à la violence. À la fin du procès, le *skinhead* semble renoncer à son racisme tandis que l'avocat juif, ébranlé par l'expérience, se sépare de sa femme et tombe dans une profonde dépression.

La mémoire de la Shoah, la création de l'État d'Israël et le conflit entre Israéliens et Palestiniens sont des sujets traités par plusieurs pièces

21. Comme d'autres pièces de Juifs originaires de Montréal, *Cherry Docs* a été créée à Toronto, puis montée ailleurs au Canada, aux États-Unis, en Allemagne et en Israël. Bien qu'il habite toujours le Québec, Gow n'est pas très présent sur la scène théâtrale. Il a adapté le drame pour le film *Steel Toes* (Montréal, Galafilm, 2006). Gow a gagné plusieurs prix pour son film, qui a été présenté dans des festivals de cinéma au Canada et aux États-Unis.

de notre corpus, et j'avoue avoir souvent eu des sentiments de malaise en les lisant. Dans *Masada* (créée en 1990, publiée en 1994 et rééditée en 2012), Milner présente l'histoire d'Israël et du peuple juif de la période biblique jusqu'à aujourd'hui dans le monologue d'un historien israélien qui remplace à la dernière minute un archéologue invité par une organisation juive communautaire d'une ville canadienne. Au lieu d'une communication sur les rouleaux de la mer Morte, il propose un discours sur le miracle du sionisme. Avec humour, le conférencier commence par les patriarches et passe en revue Masada, les révoltes futiles contre l'occupation romaine, l'exil et la diaspora, l'affaire Dreyfus, l'Holocauste, la création de l'État d'Israël, les guerres contre les Arabes, l'occupation de la Judée-Samarie (la Cisjordanie). Alors qu'il tente d'expliquer et de justifier le sionisme, il devient de plus en plus intransigeant, défendant la violence par l'argument selon lequel la fin justifie les moyens. S'il commence par une critique raisonnée du sionisme, il termine son discours par une apologie passionnée qui trouble son public. Dans *Facts* (pièce créée en 2010 et publiée en 2012)²², Milner reprend sa critique du sionisme

22. Une traduction arabe de *Facts* a été montée à Jérusalem et en Cisjordanie en novembre 2012, grâce à une subvention de 22 000 \$ du gouvernement canadien. La version originale a été montée au Great Canadian Theatre Company à Ottawa en 2010, puis remontée au Finborough Theatre

fanatique²³. Il s'agit d'un drame policier dans lequel deux détectives – Yossi, un Israélien, et Khalid, un Palestinien – interrogent un colon orthodoxe («*settler*») soupçonné d'avoir tué un archéologue américain dont les recherches réfutaient l'histoire de l'exode dans la Torah, histoire invoquée pour légitimer la création de l'État d'Israël et le droit d'ériger des implantations en Cisjordanie, que les orthodoxes appellent la Judée-Samarie. La conversation entre les deux policiers et l'interrogation du suspect permettent à Milner de présenter le conflit israélo-palestinien avec humour, intelligence et compassion pour la diaspora juive et pour les Palestiniens chassés de leurs terres et opprimés par l'Occupation. Khalid et Yossi avouent avec regret qu'il y a des racistes, des fascistes et des terroristes parmi les deux communautés²⁴. La

à Londres en mars 2013. Le texte en anglais est maintenant disponible en version électronique.

23. Dans la préface de *Two Plays about Israel/Palestine : Masada, Facts* (2012), Milner parle de sa famille d'origine juive polonaise, de sa naissance en Allemagne dans un camp pour les personnes déplacées après la Seconde Guerre mondiale et de son père – un sioniste militant d'extrême droite. Il explique comment ses propres opinions politiques ont évolué et comment sa critique d'Israël a provoqué des disputes avec son père. Ses pièces sont bien reçues par la critique non juive qui salue son courage moral tout en appréciant son humour mordant.

24. Les deux policiers parlent du docteur Baruch Goldstein, un Américain orthodoxe qui a immigré en Israël et qui est entré dans une mosquée pour tuer 29 Arabes avec une mitraillette en 1994. Les membres de sa communauté ont

pièce semble aboutir à une impasse quand l'arrogance du suspect qui croit qu'il peut tuer avec impunité provoque Yossi à le tuer. Ce qui est essentiel de noter, c'est que Milner blâme les Juifs militants et la politique israélienne plus qu'il ne blâme les Palestiniens parce que l'État d'Israël a un pouvoir supérieur (Milner, 2011).

Milner est loin d'être le seul dramaturge juif qui ose interroger la politique israélienne ou présenter le conflit israélo-palestinien d'un point de vue qui critique les fanatiques des deux côtés²⁵. Dans *Blood is Blood* (2010), une *performance piece*, Endre Farkas et Carolyn Marie Souaid, Libano-Québécoise chrétienne et anglophone, montrent que les deux groupes se servent de l'histoire et de la religion pour déshumaniser l'ennemi. Ils critiquent les Juifs qui invoquent la Shoah pour justifier leur mauvais traitement des Palestiniens et ils critiquent les Arabes qui prêchent la violence et la haine. La pièce est un plaidoyer pour la réconciliation, la paix et la fin du cycle de violence.

Ce désir de créer un dialogue entre les Juifs et les antisémites, les Juifs et les Arabes diasporiques, et les Israéliens et les Palestiniens souligne la tolérance et l'humanisme de ces écrivains

applaudi cet acte terroriste, tout comme les terroristes palestiniens sont honorés par les leurs.

25. Jason Sherman analyse le fanatisme des colons orthodoxes dans sa pièce *Reading Hebron* (1996), inspirée par le massacre commis par le docteur Baruch Goldstein.

juifs qui sont ouverts à l'autre²⁶. Le dialogue avec l'autre que nous entendons dans ces pièces explore les griefs historiques et contemporains de l'ennemi et sa mémoire. En donnant la voix aux Arabes (et même au *skinhead* dans *Cherry Docs*), ces dramaturges font preuve de leur sensibilité aux souffrances des autres et de leur attachement profond à la justice sociale. Ils font aussi preuve de leur courage parce que la communauté juive diasporique ne tolère pas souvent qu'un des siens critique la politique israélienne, étant donné la précarité de l'État d'Israël et la rhétorique antisémite venimeuse qui colore la discussion sur le conflit au Moyen-Orient. Il faut noter qu'il est parfois difficile de trouver un directeur artistique qui ose monter une pièce qui interroge la situation en profondeur (Sherman, 2007 ; Orlov, 2014a).

Milner, Farkas, Poch-Goldin, Gow et Orlov ont osé le faire, parfois avec une bonne dose d'humour mais toujours en humanisant l'autre. Deux bons exemples de cette approche sont *Salaam-Shalom* (1996) et *Sperm Count* (2001) d'Orlov, qui présentent des Juifs et des Palestiniens apprenant à vivre ensemble dans la société multiculturelle du Québec. Abie Stein et Omar

26. *House of Many Tongues* (2011) de Jonathan Garfinkle explore aussi la question des revendications territoriales concurrentielles, mais puisque Garfinkle est de Toronto, on le laisse de côté malgré le fait qu'il enseigne depuis 2011 à l'École nationale de théâtre de Montréal.

Hameed, les deux adolescents de *Salaam-Shalom*, sont hostiles l'un envers l'autre parce qu'ils sont influencés par les traumatismes vécus par leurs grands-pères et par l'animosité entre Israéliens et Palestiniens. Ils arrivent à se comprendre quand leur professeur d'histoire les oblige à présenter l'histoire de l'autre, ennemi. Solomon Stein, le grand-père d'Abie, est un immigrant, rescapé du ghetto de Varsovie et de la Shoah. Kassem Hameed, le grand-père d'Omar, a dû fuir son village natal en Palestine pour un camp de réfugiés au Liban pendant l'une des guerres israélo-arabes. Avec beaucoup d'humour, Orlov livre un plaidoyer pour la tolérance et pour le multiculturalisme canadien qui demande aux immigrants de laisser les vieux conflits dans les vieux pays. Ils peuvent garder leur foi et leurs traditions, mais ils doivent vivre ensemble sans perpétuer la haine, la méfiance et les vieux stéréotypes racistes (Orlov, 1996 : II, 3 ; 62-65).

Sous les apparences d'un drame comique, *Sperm Count* est un texte dense qui analyse la relation difficile entre Jacob Stein, un Juif polonais rescapé de la Shoah, et son fils, David, un écrivain montréalais qui vient de se marier avec Lena Cohen et qui veut devenir père, mais un meilleur père que le sien. Le rapprochement entre père et fils s'opère le long de la pièce et dans la première scène du deuxième acte, le père révèle les expériences traumatisantes qu'il a

toujours passées sous silence : comment il s'est échappé du ghetto de Varsovie avant d'être emprisonné à Treblinka avec sa femme et comment ils ont avorté leur fœtus pour survivre. La question morale et religieuse de l'avortement est compliquée par ce qui arrive quand Lena et David décident de consulter le plus grand spécialiste en reproduction dans la ville. Saïd Hamid est un immigrant palestinien qui s'est enfui de son village vers un camp de réfugiés au Liban avec sa famille quand il était très jeune. Hamid avoue avoir « grandi avec la haine dans [son] cœur » (Orlov, 2001 : II, 1, 41²⁷. Je traduis), mais qu'il a choisi de guérir les siens plutôt que de tuer des Juifs (2001 : II, 1, 43). David et Lena doivent surmonter leur méfiance et faire confiance à Hamid. Alors que la femme est enceinte de triplés, le couple se dispute quand il doit affronter le dilemme éthique et moral provoqué par la grosse erreur d'une laborantine qui a peut-être transplanté dans l'utérus de Lena un embryon qui appartient à un couple arabe. Il y a des chances qu'un des trois fœtus soit celui des Hassan : faut-il l'avorter ou céder le bébé après l'accouchement ? Le dilemme se résout au moment où le couple palestinien décide d'adopter un orphelin et que David et Léna décident qu'ils aimeront le seul enfant qui leur reste après une fausse-couche qui tue les autres. Ils aimeront le

27. « [...] *grew up with hatred in our hearts* ».

bébé qu'il soit Juif ou Palestinien, mais l'expérience les a changés. À la fin de la pièce, le comédien jouant le rôle comique du Sperme et du futur enfant qui hante l'imagination de David porte en même temps un *talit* (le châle traditionnel de Juifs) et un *keffieh* (le foulard traditionnel des Palestiniens).

Au-delà des questions sur les technologies de la reproduction, *Sperm Count* explore plusieurs thèmes chers au théâtre juif du Canada : le conflit entre les générations (c'est-à-dire entre les rescapés de la Shoah et leurs enfants nés en Amérique du Nord), l'identité juive diasporique, la critique de l'oppression du peuple palestinien par Israël, la possibilité de communication entre Juifs et Arabes en dehors du Moyen-Orient (voir Oeding, 2007 : 272-273). Les souvenirs de Treblinka racontés par Jacob Stein et ceux du docteur Hamid du camp de réfugiés au Liban montrent que les deux groupes (Juifs et Palestiniens) sont victimes de la guerre. Orlov suggère qu'il faut contester le fanatisme des leaders politiques et religieux qui incitent les leurs à la violence.

Dans *Birthmark*, la troisième pièce de sa trilogie sur les diasporas juive et palestinienne, Orlov se propose de présenter la jeune génération, le fils des Stein et la fille adoptive des Hassan. Le scénario de *Birthmark* (le texte définitif n'est pas achevé) est très sombre : Nelson, le Sperme de la pièce précédente devenu Juif ultra-orthodoxe de 21 ans, annonce à son père

agnostique qu'il abandonne ses études universitaires pour habiter un « *settlement* » (installation des colons juifs) en Cisjordanie (Orlov, 2014b : I, 2). David Stein critique cette décision, invoquant le danger posé par les terroristes arabes et dénonçant la politique israélienne envers les Palestiniens. Bien que le dramaturge permette à Nelson de défendre le droit des Juifs de vivre sur les terres ancestrales, les arguments antisionistes sont beaucoup plus vigoureux. Quand David révèle à son fils la possibilité qu'il soit né de l'embryon de Samia Hassan transplanté par erreur dans l'utérus de Lena Stein, le fils demande un test génétique parce que selon la loi judaïque, il n'est juif que si sa mère est juive (2014b : I, 3). Madame Hassan accepte le test d'ADN à condition que Nelson regarde la vidéocassette de sa fille adoptive Hanna, terroriste suicidaire morte il y a dix ans après avoir vécu à Ramallah (2014b : I, 6). Dans la conversation de Nelson avec le fantôme de Hanna et son débat avec Samia Hassan (2014b : II, 4 et 5), Orlov semble justifier la violence terroriste des Palestiniens plus que le droit des Israéliens de défendre l'État juif. La pièce se termine alors que Nelson apprend qu'il est le fils de Samia Hassan, choc qui le mène au suicide (2014b : II, 10). Le dénouement tragique de cette trilogie sur les diasporas juive et palestinienne suggère le durcissement des positions sur la question israélo-palestinienne, mais Orlov promet de poursuivre le dialogue dans *Double*

Exposure: Plays of the Jewish and Palestinian Diasporas, une anthologie de pièces qu'il codirige avec Samah Sabawi, une écrivaine palestinienne qui vit à Ottawa²⁸.

Le dramaturge juif qui ose critiquer Israël court un risque : certains membres de la communauté juive l'accuseront d'être « un Juif qui s'auto-flagelle » (*self-hating Jew*), les ennemis d'Israël l'exploiteront dans la guerre de propagande, les antisémites s'en réjouiront – et les directeurs artistiques craindront de monter une pièce qui ne semble « pas kascher » (Orlov, cité dans Oeding, 2007 : 275 ; Sherman, 2007). Il n'est pas étonnant que les metteurs en scène hésitent souvent à monter certaines de ces œuvres avec leurs positions libérales, leurs commentaires négatifs sur Israël, leur tendance à ne pas critiquer trop fort le discours haineux contre Israël et à justifier la violence terroriste des Arabes comme une forme de résistance légitime²⁹.

Si les dramaturges juifs courent des risques en critiquant Israël, il semble plus acceptable,

28. Orlov et Sabawi ont signé un contrat avec Playwrights Canada Press pour l'anthologie qui sera publiée en 2015 ou en 2016. Les pièces, dont la moitié seront signées par des Canadiens, présenteront des perspectives sur le Moyen-Orient et les relations entre les diasporas juive et arabe.

29. La pièce *My Name is Rachel Corrie* (Alan Rickman et Katharine Viner, 2005) et le film *Miral* (Julian Schnabel, 2010) ont provoqué des réactions fort négatives pour les mêmes raisons.

politiquement et socialement, qu'ils critiquent la politique des États-Unis et du Canada. Dans *Arri-vals* (2007), pièce montée aussi sous le titre de *Relative Good*, Gow met en scène ce qui est arrivé à Maher Arar, un Canadien d'origine syrienne qui a été détenu et interrogé à l'aéroport JFK à New York en retournant au Canada, puis rendu en Syrie où il a été emprisonné et torturé. Dans ce drame kafkaesque, Gow fait une critique acerbe de l'hystérie anti-arabe à la suite des événements du 11 septembre. Arar est suspect parce qu'il est arabe et tous les outrages dont il souffre sont dénoncés dans la pièce de Gow qui condamne les États-Unis et le Canada pour leur complicité dans l'affaire.

Comme les dramaturges qui appartiennent à d'autres groupes qui font partie de la mosaïque canadienne (selon une perspective préconisée au Canada anglais), les artistes juifs du Québec mettent souvent en scène leur mémoire collective et leur identité communautaire. Ils parlent de l'immigration, de la Shoah, de l'antisémitisme, de la transformation des ouvriers yiddishophones en bourgeois anglophones. Mais ce qui semble caractériser le théâtre juif, c'est son discours politique. Toujours marqués par leurs traditions religieuses et influencés par la notion de justice sociale et le libéralisme, les dramaturges juifs apportent quelque chose de différent au théâtre anglophone du Québec : la sensibilité morale, l'humanisme et la vision politique nés

des traumatismes historiques de leur peuple, et qui sont des expressions de leur identité transnationale et diasporique. Malheureusement, le manque de ressources (fonds, programmes de création, espaces scéniques) qui empêche l'épanouissement du théâtre anglophone de la province et l'indifférence du public et de la critique francophones forcent la plupart des dramaturges juifs à travailler ailleurs en Amérique du Nord, en Europe et au Moyen-Orient. Même s'ils ont du mal à faire monter leurs œuvres à Montréal, ils méritent d'être reconnus et appréciés par l'institution théâtrale québécoise.

BIBLIOGRAPHIE

- ABELLA, Irving M., et Harold M. TROPER (1983), *None is Too Many: Canada and the Jews of Europe, 1933-1946*, Toronto, Lester and Dennys.
- ANCTIL, Pierre (2001), «Vers une relecture de l'héritage littéraire yiddish montréalais», *Études françaises*, vol. 37, n° 3, p. 9-28.
- ANCTIL, Pierre, et Ira ROBINSON (2010), *Les communautés juives de Montréal. Histoire et enjeux contemporains*, Sillery, Septentrion.
- ANCTIL, Pierre, Ira ROBINSON et Gérard BOUCHARD (dir.) (2000), *Juifs et Canadiens français dans la société québécoise*, Sillery, Septentrion.
- ARONOVITCH, Lawrence (2011a), *Safe House*. Texte créé par Evolution Theatre (Ottawa), gentiment prêté par l'auteur. Inédit.
- ARONOVITCH, Lawrence (2011b), *Ex Cathedra*. Texte créé par Evolution Theatre (Ottawa), gentiment prêté par l'auteur. Inédit.
- ARONOVITCH, Lawrence (2011c), courrier électronique à Jane Moss.
- ARONOVITCH, Lawrence (2014a), courrier électronique à Jane Moss.
- ARONOVITCH, Lawrence (2014b), *The Jew from Three Rivers*. Texte présenté à l'occasion d'une lecture publique au Thousand Islands Playhouse (Gananoque). Inédit.
- BOUCHARD, Gérard (2000), «Les rapports avec la communauté juive: un test pour la nation québécoise», dans Pierre ANCTIL, Ira ROBINSON et Gérard BOUCHARD (dir.), *Juifs et Canadiens français dans la société québécoise*, Sillery, Septentrion, p. 13-31.

- CHAMBERS, Gretta (2000), « Juifs et Anglo-Québécois ; les transformations d'un rapport social », dans Pierre ANCTIL, Ira ROBINSON et Gérard BOUCHARD (dir.), *Juifs et Canadiens français dans la société québécoise*, Sillery, Septentrion, p. 155-162.
- COHEN, Daniel (2007), « Liliane Atlan et les ambiguïtés d'une réception », *Voix plurielles*, vol. 4, n° 1, [En ligne], [<http://www.brocku.ca/brockreview/index.php/voixplurielles/article/view/500/47>], (20 mai 2012).
- COLLECTIF (2011), *La mémoire des vivants*. Texte créé au Segal Centre. Inédit.
- DELISLE, Esther (1993), *Le traître et le Juif: Lionel Groulx, Le Devoir, et le délire du nationalisme d'extrême droite dans la province de Québec 1929-1939*, Montréal, L'Étincelle.
- FARKAS, Endre (1999), *Surviving Wor(l)ds*, Winnipeg, Scirocco Drama.
- FARKAS, Endre (2001), *Why is This Night Different?*. Texte créé au Saidye Bronfman Theatre. Inédit.
- FARKAS, Endre (2002), *Voices*, Montréal, Blue Metropolis, Le Monument National.
- FARKAS, Endre (2009), *The Haunted House*. Texte créé au Segal Centre, gentiment prêté par l'auteur. Inédit.
- FARKAS, Endre (2011), courrier électronique à Jane Moss.
- FARKAS, Endre, et Carolyn Marie SOUAID (2010), *Blood is Blood*, Winnipeg, Signature Editions.
- GARFINKLE, Jonathan (2002), *Walking to Russia*, Toronto, Playwrights Canada Press.

- GARFINKLE, Jonathan ([2003] 2006) «The trials of John Demjanjuk: A Holocaust cabaret», dans Jason SHERMAN (dir.), *Modern Jewish Plays*, Toronto, Playwrights Canada Press, p. 91-140. Aussi dans Irene N. WATTS (dir.) (2003), *A Terrible Truth: Anthology of Holocaust Drama*, vol. II, Toronto, Playwrights Canada Press, p. 299-384.
- GARFINKLE, Jonathan (2011), *House of Many Tongues*, Toronto, Playwrights Canada Press.
- GLAAP, Albert Reiner, Michael HEINZE et Neil JOHNSTONE (2008), *Jewish Facets of Contemporary Canadian Drama*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag.
- GOW, David (1998), *Cherry Docs*, Winnipeg, Scirocco Drama.
- GOW, David (2000), *Bea's Niece*, Toronto, Playwrights Canada Press.
- GOW, David (2002), *The Friedman Family Fortune*, Toronto, Playwrights Canada Press.
- GOW, David (2007), *Arrivals. (Relative Good)*. Texte créé au Bank Street Theater, New York. Inédit.
- GREENSTEIN, Michael (1989), *Third Solitudes. Tradition and Discontinuity in Jewish-Canadian Literature*, Kingston/Montreal/London, McGill-Queen's University Press.
- HIRSCH, Marianne (2008), «The generation of postmemory», *Poetics Today*, vol. 29, n° 1, p. 103-128.
- JEDWAB, Jack (2000), «Quebec Jews: a unique community in a distinct society», dans Pierre ANCTIL, Ira ROBINSON et Gérard BOUCHARD (dir.), *Juifs et Canadiens français dans la société québécoise*, Sillery, Septentrion, p. 51-73.

- KATTAN, Naim (2001), «Juifs et Canadiens français», *Études françaises*, vol. 37, n° 3, p. 101-110.
- KERTZER, Adrienne (2003), «What's so funny? The unsettling laughter of Holocaust Theatre», dans Irene N. WATTS (dir.), *A Terrible Truth: Anthology of Holocaust Drama*, vol. II, Toronto, Playwrights Canada Press, p. 111-xv.
- LARRUE, Jean-Marc (1996), *Le théâtre yiddish à Montréal*, Montréal, Éditions Jeu.
- L'HÉRAULT, Pierre (2001), «*Un singe à Moscou* de David Homel. La judéité comme identité de réserve», *Études françaises*, vol. 37, n° 3, p. 85-97.
- MAJZELS, Robert (2004), *This Night the Kapo*, Toronto, Playwrights Canada Press.
- MARGOLIS, Rebecca (2011), *Jewish Roots, Canadian Soil: Yiddish Cultural Life in Montreal, 1905-1945*, Montréal, McGill-Queen's University Press.
- MILNER, Arthur (1994), *Masada. Singular Voices: Plays in Monologue Form*, Toronto, Playwrights Canada Press. Réimprimé dans Jason SHERMAN (dir.) (2006), *Modern Jewish Plays*, Toronto, Playwrights Canada Press, p. 1-28.
- MILNER, Arthur (2011), conversations avec Jane Moss et courrier électronique à Jane Moss.
- MILNER, Arthur (2012), *Two Plays about Israel/Palestine: Facts. Masada*, Bloomington, iUniverse.
- Moss, Jane (2012), «“Je me souviens” : Staging memory in anglo-qubécois Theatre», *Journal of Canadian Studies*, vol. 46, n° 3, p. 60-80.

- NEPVEU, Pierre (2001), «Présentation», *Études françaises*, «Écriture et judéité au Québec», vol. 37, n° 3, p. 5-7.
- OEDING, Brita (2007), «Low motility: transferring Montreal playwright Stephen Orlov's *Sperm Count* to German», dans Luise VON FLOTOW et Reingold M. NISCHIK (dir.), *Translating Canada. Charting the Institutions and Influences of Cultural Transfer: Canadian Writing in Germany*, Ottawa, University of Ottawa Press, p. 269-282.
- OLAZABAL, Ignaki (2000), «Entre les processus de communalisation et d'intersystème ; Juifs et Québécois francophones à Montréal à travers quatre générations», dans Pierre ANCTIL, Ira ROBINSON et Gérard BOUCHARD (dir.), *Juifs et Canadiens français dans la société québécoise*, Sillery, Septentrion, p. 107-126.
- ORLOV, Stephen (1996), *Salaam-Shalom*. Texte créé en 1992 par les Chicago Dramatists, Chicago, gentiment prêté par l'auteur. Inédit.
- ORLOV, Stephen (2001), *Sperm Count*, Toronto, Playwrights Guild of Canada.
- ORLOV, Stephen (2011a), *Freeze*, Toronto, Playwrights Guild of Canada.
- ORLOV, Stephen (2011b), conversations avec Jane Moss et courrier électronique à Jane Moss.
- ORLOV, Stephen (2014a), conversations avec Jane Moss et courrier électronique à Jane Moss.
- ORLOV, Stephen (2014b), *Birthmark*. Ébauche du scénario. Inédit.
- ORLOV, Stephen, et Samah SABAWO (à paraître), *Double Exposure: Plays of the Jewish and Palestinian Diasporas*, Toronto, Playwrights Canada Press.

- PACKER, Miriam (1997), *Piecework. A Play*, Toronto, Guernica.
- POCH-GOLDIN, Alex (2006), *Yahrzeit*, Winnipeg, Scirocco Drama.
- POCH-GOLDIN, Alex (2008), *The Right Road to Pontypool*. Texte créé en 2009 par le 4th Line Theatre, gentiment prêté par l'auteur. Inédit.
- POCH-GOLDIN, Alex (2013), courrier électronique à Jane Moss.
- RAVEL, Aviva (1976), *Dispossessed*, vol. 3: *Women Write for Theatre*, Toronto, Playwrights Co-op.
- RAVEL, Aviva (1992), *Vengeance*, Toronto, Playwrights Guild of Canada, dans Colleen CURRAN (dir.), *Escape Acts. 7 Canadian One-Act Plays*, Montréal, Nuage Editions, p. 66-94.
- RAVEL, Aviva (2010), courrier électronique à Jane Moss.
- ROBIN, Régine (2001), « Vous ! Vous êtes quoi vous au juste ? Méditations autobiographiques autour de la judéité », *Études françaises*, vol. 37, n° 3, p. 111-125.
- ROBINSON, Ira (2009), « The field of canadian jewish studies and its importance for the jewish community of Canada », *Jewish Political Studies Review*, vol. 21, n°s 33-4 (automne), [En ligne], [<http://jcpa.org/article/the-field-of-canadian-jewish-studies-and-its-importance-for-the-jewish-community-of-canada/>], (27 mars 2011).
- ROBINSON, Ira (2011), « Historical introduction to the jewish community of Quebec », *Federation CJA*, [En ligne], [<http://www.federationcja.org/en/jewish-montreal/history/>], (27 mars 2011).
- SHER, Emil (1998), *Past Imperfect*, Toronto, Playwrights Co-op.

LE JEU DES POSITIONS

- SHER, Emil (2006), *Hana's Suitcase*, Toronto, Second Story Press.
- SHER, Emil (2011), courrier électronique à Jane Moss.
- SHERMAN, David (2008), *Have a Heart*, Toronto, Playwrights Canada Press.
- SHERMAN, Jason (1996), *Reading Hebron*, Toronto, Playwrights Canada Press. Réimprimé dans Jason SHERMAN (dir.) (2006), *Modern Jewish Plays*, Toronto, Playwrights Canada Press, p. 295-357.
- SHERMAN, Jason (1997), *None is too many*, Toronto, Playwrights Union of Canada. Réimprimé dans Irene N. WATTS (dir.) (2003), *A Terrible Truth : Anthology of Holocaust Drama*, vol. II, Toronto, Playwrights Canada Press, p. 81-155.
- SHERMAN, Jason (2007). « Scenes from my last play », *This Magazine*, novembre-décembre, [En ligne], [<http://www.thismagazine.ca/issues/2007/11/lastplay.php>], (18 juin 2013).
- VAUGEOIS, Denis (2011), *Les premiers Juifs d'Amérique, 1760-1860*, Sillery, Septentrion.

Jane Koustas

Brock University

ROBERT LEPAGE,
LA MONDIALISATION DU THÉÂTRE
ET LE THÉÂTRE MONDIAL

Si Robert Lepage et sa compagnie théâtrale, devenue Ex Machina en 1994, ont connu un succès foudroyant sur la scène internationale à partir des années 1980, à l'époque où *La trilogie des dragons* était en tournée partout en Amérique du Nord et en Europe, cette percée, que la plupart de leurs compatriotes ne connaissent guère, s'explique en grande partie par leur participation au circuit international des festivals. Bien que ces festivals puissent paraître, à première vue, comme de grands événements ouverts à tous qui encouragent la compréhension, la coopération et une perspective internationales, il s'agit plutôt, comme le montre Sylvain Schryburt (2011a), d'un autre rouage dans l'industrie culturelle définie par Pierre Bourdieu (1993) : les festivals ont, comme tout autre produit culturel, leurs mécanismes de contrôle. Loin d'être des espaces propices à l'innovation, à l'exploration et à la

découverte culturelles donc, les festivals s'avèrent plutôt des lieux de rencontre pour les initiés qui se reconnaissent et qui connaissent les spectacles et surtout les règles du jeu. En somme, le spectateur aurait affaire à la mondialisation d'un produit théâtral plutôt qu'à un théâtre qui se veut mondial en priorité. Mais si Lepage sait bien profiter du circuit international, y participant depuis plus de vingt-cinq ans, il ne se berce pas d'illusions quant à l'authenticité et aux dangers de cette coopération. Dans la présente étude, nous examinerons le regard critique que pose Lepage sur la mondialisation du théâtre dans ses propres spectacles qui restent, pour autant, tout à fait mondiaux. Nous nous pencherons surtout sur son spectacle solo *Le projet Andersen*, dans lequel Lepage nous propose un discours sur la mondialisation du théâtre tout en produisant un théâtre qui reflète la mondialisation. La notion de la paratopie, développée par Dominique Maingueneau dans sa discussion du discours littéraire, s'avère pertinente pour notre argumentation dans la mesure où celle-ci délimite une localité paradoxale (2004 : 52).

Il convient de noter de prime abord que le théâtre de Lepage se veut mondial, ou international, sur deux plans. Premièrement, Lepage et Ex Machina cherchent l'intégration de méthodes et de créateurs internationaux dans leurs productions, comme on le précise sur le site web :

Les créateurs d'Ex Machina croient qu'il faut mêler les arts de la scène, comme la danse, le chant lyrique et la musique, avec les arts d'enregistrement, comme le cinéma, la vidéo et le multimédia. Qu'il faut provoquer des rencontres entre scientifiques et auteurs dramatiques, entre peintres de décors et architectes, entre artistes étrangers et québécois.

De nouvelles formes artistiques surgiront sans doute de ces croisements. C'est le pari que fait Ex Machina : devenir le laboratoire – l'incubateur – d'un théâtre qui puisse toucher les spectateurs du nouveau millénaire (Ex Machina, 2012a).

Cette participation internationale se traduirait également par une portée prétendument globale qui se manifesterait dans la thématique tout comme dans la théâtralité.

Deuxièmement, la trajectoire internationale de Lepage, y compris sa participation aux festivals, l'établit parmi les dramaturges les plus connus et les plus reconnus sur la scène internationale, comme l'a confirmé Isabelle Porter lors de la remise du prix Europe à Lepage en 2007 :

Après Peter Brook, Ariane Mnouchkine et Robert Wilson, Robert Lepage recevra dimanche en Grèce le prix Europe, l'un des plus prestigieux dans le domaine du théâtre à l'échelle mondiale. Suédois, Britanniques, Français, ses critiques comme ses collaborateurs s'entendent : en Lepage, le Vieux Continent a découvert un prodigieux antidote à

l'empoussièrisme de sa tradition théâtrale (2007 : A1).

Il importe donc d'examiner la mondialisation du théâtre et le théâtre mondial sur ces deux plans à savoir la mondialisation comme projet théâtral ou la recherche d'un théâtre mondial et la mondialisation comme stratégie de production et de distribution. En 1998, Dominique Lafon signale la contribution de la tournée et de la portée internationales au succès financier et artistique de Lepage :

En quatre ans, Ex Machina obtient le plus gros chiffre d'affaires de toutes les compagnies provinciales, plus que le TNM, plus que Carbone 14. Ce succès n'a rien à voir avec la réputation personnelle de son directeur, avec le succès des productions qui ne lui apportent que 30 % du financement sous forme de subventions, mais il doit tout à une gestion de coproduction internationale qui, elle, finance 70 % du budget de fonctionnement. L'ouverture sur le monde qui consiste à créer des productions non en fonction d'un public local, mais pour une diffusion multiculturelle se trouve ainsi justifiée non seulement par la mondialisation, mais aussi par la rentabilité. Aller chercher le public, non plus l'attendre, telle pourrait être la devise de Robert Lepage, qui fait déjà école (1998 : 82).

Il convient d'abord de faire la distinction, comme le fait Patrick Lonergan dans son étude intitulée *Theatre and Globalization* (2010), entre un théâ -

tre qui se veut mondial uniquement par rapport à son succès sur le marché international et le théâtre mondial qui cherche plutôt à établir de véritables liens entre communautés et publics théâtraux. Celui-ci vise aux croisements culturels et correspond justement aux objectifs d'Ex Machina, comme le suggère le site web :

Le style de création de Robert Lepage est intuitif et laisse beaucoup de latitude aux comédiens, concepteurs et techniciens qui inventent des spectacles avec lui.

Les croisements culturels, la diversité et le baroque sont au cœur de son travail. Cette tendance trouve des échos dans le processus de création qui ne se fonde pas sur des thèmes, des principes, des sujets, mais plutôt sur des ressources de toutes natures : objets, lieux, anecdotes, événements historiques ou non, souvenirs... (Ex Machina, 2012b).

Lonergan établit une différence entre « *theatre that is everywhere* » et « *theatre that is everywhere, and everywhere the same* » ou le théâtre homogène ou « *Mctheatre* » (2010 : 87). Si dans le dernier cas il s'agit de grands spectacles spectaculaires qui montrent le pouvoir commercial de l'industrie théâtrale, la première catégorie englobe plutôt le théâtre pour lequel

la réception est différente partout : la signification d'une pièce se détermine non pas par l'intention de l'auteur, mais surtout par la volonté du public de l'interpréter en fonction de ses

préoccupations individuelles ou communes
(2010 : 87¹. Je traduis),

ce que Lonergan définit comme « *reflexive theatre* » et qui correspond à la notion d'un théâtre mondial. Selon Josette Féral, le succès de Lepage s'explique justement par sa capacité non seulement de plaire à un public international, mais également, et surtout, de toucher, ou de faire réfléchir, pour utiliser le terme de Lonergan, ces mêmes spectateurs de langue et d'origine différentes, évoluant dans divers contextes socioculturels et géopolitiques. Elle constate :

J'aimerais suggérer que le succès phénoménal de Lepage – succès au sein des publics aussi diversifiés que ceux d'Amérique du Nord, d'Europe et d'Asie – s'explique en grande partie par le fait que les publics, quelles que soient leurs origines culturelles, trouvent dans ses productions, même inconsciemment, le modèle des constructions de l'identité d'aujourd'hui ainsi que les valeurs qui y associées (2009 : 143². Je traduis).

Selon Lonergan, la mondialisation a permis au théâtre de se développer de quatre manières :

1. « *the reception is everywhere different : the meaning of a play is not so much determined by authorial intention as audience's willingness to interpret the play in relation to individual and/or communal concerns* ».

2. « *I would like to suggest that one of the reasons for Lepage's phenomenal success – success among such widely differing cultures as those of North America, Europe and Asia – springs from the fact that his audiences, no matter what their cultural origins, unconsciously find in his work the model of today's constructions of identity, and the values linked to them* ».

Premièrement, la mondialisation a créé des occasions pour des dramaturges (comme Pinter et Michael Keegan-Dolan) et des compagnies théâtrales [...] de voyager à l'international. Ces occasions ont changé la façon dont on crée le théâtre ainsi que la façon dont il est reçu, produit et étudié.

Deuxièmement, les dramaturges et les publics s'habituent maintenant aux changements qui résultent de la mondialisation. Les préoccupations comme l'asile politique, le tourisme, le multiculturalisme, les droits de la personne internationaux et l'importance des investissements directs à l'étranger figurent de plus en plus souvent sur la scène internationale depuis 1990. Même si la dramaturgie ne s'en occupe pas toujours directement, ces notions influencent la réception de plusieurs pièces.

Troisièmement, plusieurs développements formels dans la dramaturgie s'expliquent par la mondialisation, par exemple, la prédominance du spectacle visuel sur le texte parlé, la compression de l'action en scènes plus courtes, l'homogénéisation de la mise en scène et du texte ainsi que l'importance du monologue.

Finalement, la mondialisation complique – et dans une certaine mesure rend désuètes – plusieurs catégories conventionnelles conçues pour l'étude de la dramaturgie et de la performance. Qu'est-ce que « la nation » ou la région signifient dans un monde dominé par la mondialisation? (2010 : 5³. Je traduis).

3. « *First, globalization has created new opportunities for writers (like Pinter and Michael Keegan-Dolan) and theatre companies [...] to travel internationally. The availability of*

Comme nous tenterons de le montrer, le théâtre de Lepage, qui insiste sur les changements sociaux comme le tourisme et le multiculturalisme ainsi que sur le spectacle visuel et sur l'effondrement des frontières linguistiques, culturelles et géopolitiques, se situe bien dans ce mouvement. Il est à noter que ces caractéristiques rejoignent, en grande partie, celles décrites par Schryburt pour le festival :

Création contemporaine, scènes contemporaines, écriture contemporaine, danse et théâtre contemporains, le terme, répété à satiété, renvoie moins à une marque temporelle qu'à une sensibilité artistique partagée par ces festivals et les artistes qu'ils programment. Pour employer les notions en vogue dans les études théâtrales, l'adjectif contemporain recouvre

these opportunities has altered the way theatre is made, received, produced and studied. / Second, playwrights and audiences are now coming to terms with the social changes wrought by globalization. Issues such as asylum seeking, tourism, multiculturalism and interculturalism, universal human rights, and the growth of foreign direct investment have become more prominent on the world stage since the early 1990s. Even if these themes are not always considered explicitly by dramatists, they have influenced the reception of many plays. / Third, many recent formal developments in drama may be explained in relation to globalization. Such changes include a reduction of the importance of spoken language in favour of visual spectacle, the compression of action into shorter scenes, the homogenization of setting and dialogue, and the increasing use of monologue. / Finally, globalization complicates – and in some case renders obsolete – many of the categories used to study dramatic literature and performance. What does « nation » or « region » mean in a globalizing world? [...].»

présentement des formes telles que le théâtre post-dramatique, le théâtre performatif, le théâtre de l'image ou la danse-théâtre, mais aussi certains procédés dramaturgiques et moyens scéniques typiques : polyphonie, fragment, collage, autodérision, hybridité des genres, emprunts à la culture populaire, projections, vidéo, recours fréquent au micro, nudité, jeux sur les genres dans le sens anglo-saxon de *gender*, et j'en passe (2011b).

Si le théâtre de Lepage se veut mondial dans le choix des sujets traités, dans la langue de la représentation ainsi que, comme le constate Féral (2009), dans la réception⁴, Ex Machina vise aussi, comme le précise le site web, à intégrer des techniques, des pratiques ainsi que des artistes de cultures et de traditions différentes. Dans son étude *The Purpose of Playing*, Robert Gordon s'interroge sur les nouvelles approches théâtrales et retient la « performance comme

4. Déjà en 1990, dans son article sur Lepage, Vit Wagner signale la présence du théâtre québécois sur la scène nationale. Il note : « Le théâtre québécois est du théâtre mondial. Il est ironique, en fait, que bien que l'anglais soit la lingua franca universelle, le théâtre canadien-français est mieux connu à l'étranger. L'itinéraire de Robert Lepage, vedette internationale, rendrait jaloux les dramaturges canadiens-anglais » (1990 : 31. Je traduis) ; « *The theatre of Quebec is the theatre of the world. It is ironic that, while English is the universally recognized lingua franca, French-Canadian theatre has a much greater currency outside of Canada. The travel itinerary of acclaimed director Robert Lepage would be the envy of most English-Canadian theatre artists* ».

échange culturel, jouer sa propre altérité⁵» comme une caractéristique du théâtre contemporain et mondial. Il note :

Selon ce nouveau concept, les rencontres personnelles avec des traditions de performance étrangères créent une technique d'aliénation de la culture d'origine de l'acteur, ce qui lui permet de découvrir une identité de performance grâce à un échange culturel avec une tradition étrangère. [...] Dans un monde de plus en plus mondialisé, cette tendance post-moderne de sélectionner et de combiner des formes et des techniques de performance de partout dans le monde annoncera peut-être bien une nouvelle ère dans l'histoire de la performance (2006 : 6-7⁶. Je traduis).

Les festivals sembleraient, à première vue, être le site idéal pour réaliser et promouvoir les concepts définis par Lonergan et Gordon, comme le signale la mission du Festival TransAmériques :

5. «*performance as cultural exchange; playing one's otherness*».

6. «*The new idea is that personal encounters with alien performance traditions provide a necessary technique of alienation from the performer's own inherited culture, allowing her to discover a unique performing identity through an intercultural exchange with a foreign tradition. [...] In an increasingly globalized world, this postmodern tendency to "mix and match" forms and techniques of performance from around the world may well herald the start of a new epoch in the history of performance*».

Événement international de création contemporaine, le Festival TransAmériques mêle disciplines et courants artistiques dans une programmation unifiée. Le Festival donne à voir et à entendre la représentation de l'art de notre époque, à travers les œuvres de chorégraphes, d'auteurs et de metteurs en scène. Une seule ligne de conduite, la présentation d'œuvres fortes, indépendamment des thèmes et de la géographie.

Instrument de dialogue entre les cultures et les générations, le Festival TransAmériques présente à la même enseigne des artistes-phares et des artistes dont les voix émergentes percent la mêlée, influentes et audacieuses. Il soutient ces démarches de création exemplaires sur le plan artistique et éthique par la coproduction.

Le Festival se veut lieu de rencontre. Il favorise les échanges entre les artistes et le public. Ateliers, débats et tables-rondes, organisés en marge et en écho des représentations, suscitent la réflexion et attisent les questionnements.

Multilingue, hybride, festif, le Festival TransAmériques se vit au rythme et à l'image de son port d'attache : Montréal. À l'heure où l'impureté, le métissage et la circulation caractérisent les pratiques scéniques, le Festival TransAmériques invite et accompagne artistes et spectateurs dans la voie des mutations et des rencontres plurielles⁷.

7. [<http://www.fta.qc.ca/fr/pages/vision-artistique>], (4 mai 2014).

Misant sur le dialogue, l'échange, le métissage, la circulation, l'hybridité, le multilinguisme et le multiculturalisme, ce festival, comme tant d'autres, notamment celui d'Avignon, se veut le lieu de rencontre des artistes les plus innovateurs destiné à transgresser, sinon à effacer, les frontières nationales, géopolitiques ainsi que sociolinguistiques⁸. Le festival vise donc à une collaboration, à une coopération et même à une coordination internationales et à la promotion de la mondialisation du théâtre en même temps qu'à celle du théâtre mondial. Il ne s'agit pas d'une opposition entre les deux, mais plutôt de la récupération de celui-ci par celui-là. De plus, comme le précise Schryburt, quelle que soit la nature internationale et ouverte des festivals, les participants se restreignent, en fait, à une sélection limitée et les missions ou visions sont plutôt d'ordre commercial. Il constate :

Le circuit des festivals est devenu aussi un marché où les directeurs artistiques des festivals se regroupent afin d'acheter des productions. Par conséquent, il est aussi un site

8. Le festival Luminato où *Lipsynch* (2009) était à l'affiche se décrit dans le même ton : « Le festival met en vedette tous les arts et expose les meilleurs artistes canadiens et internationaux au même endroit et au même moment en juin pendant 10 jours chaque année » (*Luminato Festival*, (2009), programme). Ma traduction de : « *The Festival celebrates all the arts and it dedicated to showcasing the best of Canada and the best of the world in one place, and at one time, every year in June for 10 days* ».

privilegié pour la médiation entre les champs nationaux et internationaux (2011a⁹).

Cette sélection se traduit, selon Schryburt, par ce que Bourdieu (1993) définit comme le droit d'entrée. Des dramaturges québécois comme Lepage, Denis Marleau, Gilles Maheu et Marie Brassard ont su prendre leur place dans ce circuit avec maints autres artistes internationaux. Si leurs origines internationales sont une condition nécessaire à cette entrée, elles ne s'avèrent nullement, comme le précise Schryburt, une condition suffisante, car les différences linguistiques, artistiques et culturelles sont réduites ou même remplacées par une langue commune basée plutôt sur la rentabilité. Schryburt explique :

Afin d'accéder aux positions dans le champ international ou de les maintenir, ces mêmes artistes doivent payer ce que Bourdieu appelle le «prix d'entrée», ce qui veut dire que les artistes doivent répondre aux attentes partagées par le public, les critiques et les experts, qui sont les consommateurs et qui profitent de la mondialisation de la pratique théâtrale. À cause de cette manifestation systématique de la mondialisation du théâtre, la question des frontières et des identités nationales se trouve écartée dans la mesure où celles-ci servaient à garantir la dimension internationale de ces

9. «*It (the festival circuit) has also become a market-place where artistic directors of festivals gather to buy shows, thus becoming privileged sites of mediation between the national and the international fields*».

événements. Celles-ci sont remplacées par une communauté fondée sur les concepts esthétiques devenus la nouvelle lingua franca des directeurs et des aficionados (2011a¹⁰. Je traduis).

Il s'agirait donc, pour les artistes qui tiennent à gagner le droit d'entrée au circuit des festivals, de perfectionner le spectacle «festival» devenu un genre en lui-même ou de maîtriser la lingua franca de ce groupe d'élite. D'une façon assez ironique, sinon paradoxale, les compagnies théâtrales qui visent ce circuit doivent, dans un premier temps, hisser le drapeau national, car les festivals affichent l'origine nationale des spectacles et s'affichent comme lieu de rencontre de plusieurs pays mais, dans un deuxième temps, elles doivent accepter les critères, à savoir les «*shared aesthetic concerns*» (Schryburt, 2011a), de ces mêmes festivals pour s'y adapter et s'y conformer. Il s'agit donc d'une mode, d'une recette, d'une vision ou d'une homogénéité es -

10. «*In order to access or maintain their position within the international field, these same artists need however to pay what Bourdieu calls a "right of entry" which demands an ability to deliver on expectations common to the public, critics, experts and reviewers, who consume or profit by the internationalization of theatrical practice. This systemic manifestation of globalization in theatre has thus sidelined the question of national boundaries and identities – to the point where they mostly serve to guarantee the truly international dimension of such events – and replaced it with a community founded on shared aesthetic concerns that may be regarded as a new lingua franca for stage directors and aficionados*».

thétique partagée, malgré les origines multinationales, du « festival international ». Schryburt précise :

Bref, pour le dire crûment, il y a là des signes institutionnels, économiques, je dirais même esthétiques, d'un champ théâtral international dûment constitué qui transcende mais demeure perméable aux champs nationaux auxquels il s'abreuve (2011b).

Le public donc, loin d'assister à un événement international et totalement ouvert qui encourage l'originalité et la diversité, participe plutôt à une autre manifestation de la mondialisation et de la commercialisation d'un produit culturel, à savoir le spectacle genre festival international.

Il n'est nullement dans nos propos de mettre en question le projet festivalien, la légitimité des festivals ou leur place dans le théâtre contemporain ni d'en faire la critique, ce qu'a fait déjà Schryburt. Nous cherchons plutôt à examiner leur importance dans la thématique et dans la pratique du théâtre lepagien tout en tenant compte de l'importance et de l'influence de sa participation aux festivals.

Il convient d'abord de passer en revue le succès international de Lepage, surtout selon les paramètres suggérés ci-dessus, en insistant sur sa participation aux festivals. Nous examinerons par la suite le regard critique que Lepage pose

lui-même sur cette manifestation de l'industrie culturelle dans *Le projet Andersen*.

C'est avec *La trilogie des dragons*, montée pour la première fois à Québec en novembre 1985, que Lepage et la compagnie Théâtre Repère démarrent leur véritable projet mondial sur le plan de la théâtralité et des tropes, et sur le plan de la production. Dans *Circulations* (1984), le spectacle précédent, l'équipe avait abordé le thème toujours présent dans l'œuvre de Lepage, à savoir la rencontre avec l'autre ainsi que le conflit et la confusion des langues et des cultures. Ce spectacle avait été en tournée à travers le Canada. Mais l'envergure et le potentiel du projet mondial se manifestent à partir du moment où l'équipe part en tournée mondiale avec un spectacle qui se veut aussi d'une pertinence mondiale selon les termes du « *reflexive theatre* » établis par Lonergan (2010). Montée dans 34 villes différentes, y compris Toronto, Québec, Montréal, Ottawa et Winnipeg, et dans 18 pays, *La trilogie* a été au programme dans pas moins de 27 festivals dont seulement deux au Canada, au Festival de théâtre des Amériques (devenu le Festival TransAmériques en 2007) à Montréal 4 fois et à celui de Toronto 2 fois. Schryburt discute l'importance de cette participation :

C'est d'ailleurs en partie grâce au FTA que des artistes jadis émergents tels Robert Lepage (Théâtre repère, Ex Machina), Gilles Maheu (Carbone 14), Denis Marleau (UBU compagnie

de création) ou Wajdi Mouawad (*Au carré de l'hypoténuse* ; *Abé Carré Cé Carré*) ont pu, à terme, pénétrer les réseaux hautement compétitifs et spécialisés des festivals internationaux de théâtre. [...] Si le FTA et les festivals de la même nature constituent des vitrines privilégiées, assurément prestigieuses pour quelques artistes choisis des scènes contemporaines, c'est donc aussi à cause de la présence des directeurs artistiques et diffuseurs spécialisés qui transforment les festivals en vastes foires commerciales, des marchés de première importance où vendre et acheter les biens culturels à haute valeur symbolique (2011b).

Il n'est nullement question ici de faire le bilan de ce spectacle très connu qui a été le sujet de maintes études, y compris un numéro spécial des *Cahiers de théâtre Jeu* (Camerlain, 1987), et, de surcroît, dont le texte est disponible, ce qui est exceptionnel chez Lepage. Il convient par contre de discuter très brièvement la portée et la réception de cette pièce afin de la situer dans le contexte du théâtre mondial.

La figure centrale de l'œuvre lepagienne, nous y revenons puisqu'elle est essentielle, est la rencontre avec l'autre grâce au voyage qui oblige les protagonistes à s'interroger sur leur propre identité, comme le précise l'introduction au *Projet Andersen* : chez Lepage, « c'est par le voyage, le mouvement vers l'Autre, l'étranger, qu'un Québécois tente de découvrir ce qui le touche et l'anime » (Lepage, 2007 : couverture).

Selon les critères établis par Lonergan (2010), ce spectacle correspond bien au modèle du théâtre mondial qui invite le public à la réflexion. L'envergure internationale de la pièce, d'où son succès sur cette scène, se manifeste dans les sujets traités, à savoir l'immigration, les droits de la personne, le multiculturalisme, le multilinguisme, la mobilité internationale et le rôle de l'art et de l'artiste dans un monde de plus en plus contrôlé par les marchés internationaux. Présentée d'abord en trois langues, le français, l'anglais, le chinois, et par la suite en quatre avec le japonais, *La trilogie des dragons* se veut, dès sa première mise en scène en 1985, l'exploration et l'exploitation de l'autre pour mieux se comprendre soi-même, comme on le précise dans le programme :

En travaillant sans relâche d'un spectacle à l'autre, on a souvent l'impression que les situations se ressemblent toutes, que les personnages sont trop proches parents et que le propos n'apporte plus grand-chose de nouveau. Alors, pour qu'une certaine magie opère, il s'agit peut-être pour les créateurs de changer les yeux avec lesquels ils perçoivent l'art dramatique. De porter le regard ailleurs. Cette fois-ci, nous l'avons porté vers l'Orient. Simplement ça. Afin de sentir ce qui arrive dans le dos quand on regarde vers l'Est (Ex Machina, 1985).

De plus, l'intégration de la danse et de l'art chinois donnerait, à première vue, l'impression de la présence de « traditions théâtrales

étrangères» qui permettraient, selon Gordon, «un échange interculturel avec une tradition étrangère» (2006 : 6¹¹). Mais si cette exploration de «l'Orient en nous¹²» (Ex Machina, 1985) vise à la sensibilisation aux cultures et aux langues différentes, à la tolérance, la performance de ces idéaux par des acteurs québécois, dans les productions antérieures à 2003 surtout, suscite, comme le notent plusieurs critiques, des questions importantes au sujet de l'authenticité de l'expérience. La danse chinoise, par exemple, faite par les acteurs québécois qui ne sont pas spécialistes en la matière, risque tout simplement

11. Ma traduction de : «*alien performance traditions*»; «*an intercultural exchange with a foreign tradition*».

12. «De leur point de départ dans le quartier chinois de Québec jusqu'au stationnement qu'il est devenu, à partir des stéréotypes kitsch chinois jusqu'aux grandes philosophies orientales, les protagonistes font un long voyage comme un réseau de chemins qui se rencontrent et qui s'entrecroisent, qui doublent ou qui se suivent parallèlement. Partant vers l'ouest (de Québec à Toronto et puis à Vancouver), les personnages se dirigent vers cet Orient qui ne se trouve qu'en eux-mêmes, un Orient fabriqué de leurs peurs et de leurs rêves... un paradis perdu qui signifierait probablement la rencontre avec leur propre mortalité» (Programme, Archives Ex Machina, 1985). Ma traduction de : «*From a Quebec City Chinatown (1910) to the parking lot it has become today, from the kitsch China clichés to the great Oriental philosophies, the protagonists take a long journey, like a network of roads meeting and cutting themselves, meeting again, passing each other, coinciding or simply running parallel. Going west (from Quebec to Toronto, then to Vancouver), the characters head towards this Orient they will reach nowhere but in themselves, an Orient made of their own fears and of their dreams... a lost paradise that could probably mean the meeting of their own mortality*».

de renforcer des notions stéréotypées tout en mettant en évidence un autre exemple de l'exploitation de l'Est par l'Ouest. Il en est de même pour les langues car si, à l'époque, les comédiens du Théâtre Repère parlaient couramment l'anglais et le français, leur connaissance du chinois se limitait au texte prescrit. De plus, faire parler anglais avec un accent chinois un acteur québécois soulève des questions importantes au sujet de l'authenticité, voire de la légitimité de l'exercice, comme le signale Karen Fricker lors de la reprise en 2003¹³ :

La controverse dans la production tourne autour de la naïveté et de l'objectification au sujet des immigrants chinois et anglais qu'on observe chez Jeanne et Françoise au début de la production et la façon dont la production renforce cette attitude. Le regard sur les cultures autres se construit à partir des exemples très limités comme des stéréotypes et des impressions : mah jong, tai chi ; le Chinois courbé qui fume de l'opium et qui joue ; l'Anglais efficace mais pincé ; la belle geisha enceinte de son amant, un soldat américain (2003 : 34¹⁴. Je traduis).

13. Voir aussi Koustas (2006).

14. « *What has been contentious about the production is to what extent the naivety and objectification that, early on, young Jeanne and Françoise exhibit towards both the Chinese and English immigrants to their community is actually endorsed by the production itself. The view of outside cultures presented is initially built from a limited group of examples, impressions and stereotypical behaviours : mah jong ; tai chi ; the stooped, opium smoking, gambling Chinaman ; the*

Le projet « façon mondiale » est donc ambigu, sinon truqué, car la confusion et la contribution des cultures différentes se limitent à l'interprétation québécoise de celles-ci et, de surcroît, servent aux ambitions et aux objectifs internationaux de Lepage et de sa compagnie plutôt qu'à un véritable échange culturel ou même à une interrogation authentique sur l'expérience multiculturelle au Canada et au Québec.

Ces mêmes questions se posent au sujet du trope central de la pièce. Michael Billington, du renommé *The Guardian*, a vite signalé ce danger, contrairement à la plupart des critiques séduits par la prétendue universalité de la pièce. Il note :

Le projet épique de Lepage demande clairement l'union des opposés : l'Est et l'Ouest, la chair et l'esprit, le mâle et la femelle. Mais il y a un soupçon de l'attitude « néo hippy » quant à l'exaucement de rêves dans la vision de l'harmonie cosmique de Lepage. Son invention théâtrale formidable retient toujours l'attention, mais elle n'arrive jamais à réconcilier une identité culturelle unique avec la fraternité universelle (1991 : 1412-1413¹⁵. Je traduis).

efficient but prissy Brit; the exquisite geisha, impregnated and deserted by her wartime American lover».

15. «Lepage's epic clearly calls for union of presumed opposites : East and West, flesh and spirit, male and female principles. But although there is a touch of neo-hippie wish fulfillment in Lepage's vision of cosmic wholeness, his prodigious theatrical invention keeps you constantly engrossed. ... He... never gets to grips with the issue of how you reconcile a separate cultural identity with universal brotherhood».

Billington réagit de la même façon à la reprise de ce spectacle en 2005. Selon lui :

La vision de Lepage d'une société dans laquelle les pôles opposés de l'Est et de l'Ouest, de yin et de yang, de mâle et de femelle sont réconciliés harmonieusement n'est pas assez solide pour appuyer une production qui dure aussi longtemps que *Hamlet* ou *Die Walküre* (2005 : 30¹⁶. Je traduis).

En somme, le message, peut-être trop ambitieux, de la communication, de l'harmonie et même de la réconciliation mondiales se trouve décidément compromis dans un spectacle qui ne présente, en fait, que la version québécoise de ces idéaux qui constituent, pour Jennifer Harvie (2000) et d'autres, un autre exemple de l'orientalisme¹⁷.

Par contre, son succès foudroyant dans les festivals s'explique en grande partie par la portée « universelle », même si elle est truquée, de la pièce, ainsi que, bien sûr, par son trajet international, car il convient de signaler que l'équipe de Lepage, contrairement à ses compatriotes québécois et canadiens, a vite compris et ex -

16. « *Lepage's vision of a society in which the opposite poles of east and west, yin and yang, male and female are harmoniously reconciled is also too tenuous to sustain a work that occupies as much theatrical time as Hamlet or Die Walküre* ».

17. « [...] *put[ting] the Westerner in a whole series of possible relationships with the Orient without ever losing him the upper hand* » (Said, cité dans Harvie, 2000 : 110).

ploité les rouages des festivals et figure parmi les habitués. Comme Schryburt le précise : « Pour un festival, il s'agit d'un moyen privilégié pour s'inscrire dans le champ international et soutenant financièrement des artistes choisis, qui souvent deviennent des habitués et sont durablement associés à l'événement » (2011b).

Une perspective cynique suggérerait peut-être que l'objectif premier était, en fait, la renommée et le succès internationaux et que le spectacle avait été conçu en conséquence. Or, ce n'est sûrement pas le cas, comme en témoignent maints articles sur l'origine de la pièce ainsi que sur la philosophie des artistes. Si, comme le signale Billington dans son article cité ci-dessus et sous-titré assez ironiquement « A happy Occident », l'on se permettait de rapprocher Lepage et sa compagnie de « *neo-hippie wish fulfillment* », on aurait tort de les accuser de l'orientalisme ou de l'exploitation du multiculturalisme à des fins purement ambitieuses et commerciales. Il n'en reste pas moins vrai que la percée internationale de Lepage, grâce surtout à sa participation aux festivals avec *La trilogie*, repose en partie sur la portée prétendument mondiale d'une pièce ancrée fermement dans la perspective, la réalité et l'identité québécoises. Dans sa préface à la version publiée, Michel Tremblay signale :

[...] la révélation – les Américains diraient *epiphany* – fut pour moi totale et d'une importance capitale : je venais d'être propulsé au

rang de citoyen du monde après m'être battu pour m'octroyer le droit d'être citoyen de mon propre pays (cité dans Lepage, 2005 : 8).

En principe, les festivals s'avèrent pour Lepage et sa compagnie devenue Ex Machina en 1994 un véhicule propice à la mondialisation de leur théâtre ainsi qu'à la création d'un théâtre mondial basé sur les échanges interculturels. Chaque spectacle monté depuis *La trilogie* se produit plus fréquemment à l'extérieur du Québec que dans la province et même qu'au Canada, le plus souvent dans le cadre d'un festival. Non sans ironie, Robert Lévesque remarque au moment de la première de la pièce *Les sept branches de la rivière Ota* (1994) : « C'est officiel, la première nord-américaine du très ambitieux et très attendu spectacle de Robert Lepage sur le cinquantenaire d'Hiroshima aura lieu... à Toronto » (1995 : B8).

Il convient de noter pourtant que pour plusieurs spectacles, tels *Les plaques tectoniques* (1998) et plus récemment *Lipsynch* (2005), Lepage travaille justement avec des compagnies et des comédiens étrangers. Dans le même ordre d'idées si, dans une pièce comme *Les sept branches de la rivière Ota*, les acteurs québécois jouent toujours des rôles d'Asiatiques, certains éléments, telle la danse buto, qui se veulent des rencontres légitimes avec des traditions étrangères comme les décrit Gordon, ont été au

préalable étudiés et ont été le sujet d'instructions. De plus, grâce justement aux festivals internationaux, Lepage participe davantage aux authentiques échanges¹⁸ et recrute et les idées, et les partenaires. Dans *Le dragon bleu* (2008), Tai Wei Foo, Chinoise de Singapour et danseuse asiatique professionnelle, joue le rôle de la Chinoise. Il reste néanmoins vrai que malgré toutes les tentatives de mettre en place une expérience mondiale équitable, le format même du festival met en question l'authenticité de l'expérience, ce qui forme le trope du *Projet Andersen*.

Il est question ici d'une localité paradoxale, voire de la paratopie, ce que Maingueneau définit comme «une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité de stabiliser» (2004 : 52). Dans *Le projet Andersen*, il s'agit d'une pièce dans une pièce : la pièce dont le personnage principal est à la fois l'auteur et le sujet et dans laquelle il est l'unique comédien «remplace» la représentation de l'opéra *La bohème*. Mais cette déstabilisation s'avère encore plus complexe, car *Le projet Andersen* se trouve au programme festivalien tout en se moquant des rouages de ce milieu. Lepage confond donc délibérément les deux communautés discursives que Maingueneau veut distinctes, celle qui gère et celle qui

18. Voir le film *De Québec à Tokyo*, Archives d'Ex Machina.

produit le discours (2004 : 53). En tant qu'artiste, Lepage – tout comme son protagoniste, Frédéric, rôle qu'il assume lui-même – produit un discours. Mais ce discours est aussi géré par l'institution du festival qui, tout comme les critiques littéraires, joue un rôle « sociodiscursif chargé de gérer les énoncés » (2004 : 53). En somme, la communauté qui gère le discours se trouve ciblée par celle qui le produit. Donc, même sur le plan de la scénographie telle que la définit Maingueneau, et prise ici au sens propre, la paratopie s'opère, car il s'agit ici d'un antimiroir (2004 : 197). Citant l'exemple des *Provinciales*, Maingueneau précise : « On a alors affaire à une stratégie subversive, à une parodie, au sens large : la scène subvertie est disqualifiée à travers son énonciation même » (2004 : 196). C'est ainsi, d'une façon subversive, que la pièce de Lepage se déroule. Tout comme le public de *La bohème* qui se trouve dupé, le public de la pièce de Lepage, y compris les festivaliers, s'attend à une pièce qui rend hommage à Andersen, mais tombe dans le piège de l'anti-miroir : la situation de communication et la scène d'énonciation dont parle Maingueneau se confondent d'une manière paradoxale.

Nous notons de prime abord que *Le projet Andersen*, comme le suggère d'ailleurs le titre, s'inscrit, d'une façon ironique, dans un projet basé sur la mondialisation du théâtre et le théâtre mondial. Les Danois ont fait appel à Lepage,

ainsi qu'à plusieurs autres artistes, pour participer à la commémoration de Hans Christian Andersen, donc à un festival consacré à la célébration de celui-ci, comme le précise Lars Seeberg, secrétaire général de la Fondation H.C. Andersen :

Ainsi au moment où sa patrie prenait l'initiative des célébrations pour le bicentenaire de la naissance d'Andersen, une tâche s'imposait : présenter le poète et son œuvre dans toute leur ampleur. Avec de nouvelles traductions, de nouvelles éditions et de nouvelles biographies. Pour mettre en valeur son langage merveilleux. [...] Une grande partie du travail de la Fondation Hans Christian Andersen 2005 a consisté à convaincre les artistes les plus intéressants du monde entier de s'attaquer aux fameux contes (cité dans Lepage, 2007 : 7).

Mais c'est justement cette coopération internationale qui se trouve être la risée de ce spectacle, ce qui est suggéré dès le prologue. Frédéric Lapointe, le protagoniste et dramaturge québécois, présente la pièce *Le projet Andersen* dans toute son absurdité d'«euro-pudding», une description fournie plus tard par l'administrateur du palais Garnier. Subventionnée par les gouvernements québécois et canadien, rédigée par un Québécois, dépaycé et déplacé à Paris, la pièce, *Le projet Andersen*, remplace une représentation de l'opéra italien *La bohème*. Frédéric explique :

Mon nom est Frédéric Lapointe et, grâce à la générosité du Conseil des Arts du Canada, du Conseil des Arts et des Lettres du Québec, ainsi que du Bureau d'échanges franco-canadien¹⁹, j'ai eu le privilège, ces dernières semaines, de travailler comme auteur en résidence, ici, au très prestigieux Opéra national de France. Mais malheureusement, aujourd'hui, c'est à moi que revient la lourde tâche de vous annoncer que la première de *La Bohème*, qui devait avoir lieu ce soir, a été annulée en raison de circonstances hors de notre contrôle. [...] Pour ceux d'entre vous qui n'auraient vraiment rien de mieux à faire, je vous propose, en lieu et place de *La Bohème*, de vous raconter un conte moderne qui s'intitule *Le projet Andersen* et qui met en scène un albinos québécois, un administrateur d'opéra français et un jeune immigrant d'origine marocaine (Lepage, 2007 : 14).

Dans une mise en abyme digne de lui-même, Lepage, jouant un comédien qui lui ressemble jusqu'à l'anormalité des cheveux²⁰, ouvre un

19. Cet organisme n'existe pas.

20. Yves Jacques a remarqué : « Pendant sa jeunesse, Robert était le vilain petit canard. Il était atteint d'une maladie qui a provoqué la chute de tous ses cheveux et tout le monde se moquait de lui. Mais par la suite il est devenu le magnifique cygne qu'il est » (cité dans Ouzounian, 2010). Ma traduction de : « *Robert was the ugly duckling when he was growing up. He had that sickness where he lost all his hair and everyone laughed at him for being so awkward, but then he became the beautiful swan he is today* ». Cette idée est reprise dans la pièce. Frédéric précise que la rupture avec Marie s'explique par son refus d'avoir des enfants : « Moi, les enfants, je trouve pas ça inoffensif. Je les trouve méchants,

spectacle qui, comme nous tenterons de le montrer, met en question la coopération, la collaboration, même la collusion à l'origine du spectacle. Il va jusqu'à exposer ou à exploser le concept du mécène et du patronage des arts ou de la publicité qui font partie de l'appareil quand il remarque :

Normalement, nous procéderions au remboursement des billets mais comme je suis convaincu qu'il n'y a personne ici ce soir qui a payé sa place, je vous demande de bien vouloir quitter la salle et d'aller vous divertir ailleurs (2007 : 14).

La pièce tourne donc, comme signalé plus haut, autour d'un regard ironique sur la confusion des deux communautés discursives définies par Maingueneau, à savoir celle qui produit et celle qui gère le discours.

Ce n'est qu'après ce prologue, qui annonce le spectacle au public, maintenant transformé en spectateurs parisiens qui font partie de l'élite culturelle ou de la presse, d'où les billets gratuits, que le « vrai » spectacle commence. Le prologue termine au moment où « le générique du spectacle défile en même temps sur l'écran » (2007 : 14).

cruels. J'ai été victime de leur méchanceté et de leur cruauté toute ma vie [...]. Ça me déprime de penser que, bientôt, j'ai une première où je serai entouré d'enfants qui [...] vont m'appeler l'albinos, l'ectoplasme, le fantôme de l'opéra » (2007 : 53).

Il s'agit, d'abord, d'une exploration personnelle de la part de Frédéric, et de Lepage, de la place de l'artiste québécois par rapport à l'autre et dans le grand marché des biens culturels. Frédéric précise :

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 valider en France. Parce qu'on s'imagine que Paris est encore le centre du monde, mais, de toute évidence, il l'est plus. Il faut juste se faire à l'idée (2007 : 87).

Comme la dryade du conte d'Andersen sur lequel la pièce se base, qui est à la recherche de la vie animée de Paris et qui y meurt, Frédéric croit au pouvoir de l'Hexagone et, selon la version²¹, termine ses jours lui aussi dans la Ville Lumière.

Mais Lepage, en jouant tous les rôles, y compris celui de l'administrateur de l'opéra, Arnaud de la Guimbretière, devient lui aussi l'autre selon le modèle que propose Gordon. Comme le constate Fricker,

Lepage exprime le thème de la conscience de soi ainsi que celui de l'altérité dans ses pièces grâce au personnage qui revient toujours, celui de l'artiste québécois qui part en voyage

21. Le présent article se base sur la version publiée, mais dans d'autres représentations, Frédéric, quoique sauvé de l'incendie, se fait plutôt arrêter pour pyromanie.

afin de se trouver, personnage qu'il reconnaît comme étant autobiographique (2005 : iii²². Je traduis).

En fait, Lepage lui-même reconnaît justement l'aspect autobiographique. Lepage a répondu de la façon suivante à la question « *The Andersen Project is about a Quebec artist at the mercy of a high-handed manager at the Paris Opera. That sounds like it could be you – is the satire autobiographical?* » :

Le projet Andersen traite du cas d'un artiste québécois qui se trouve à la merci d'un directeur général de l'Opéra de Paris qui est très autoritaire. On dirait que c'est vous-même. Est-ce que la satire est autobiographique ? C'est un projet étrange. Il s'agissait d'une commande du bicentenaire de Hans Christian Andersen et du Danemark. Ils ont organisé une fête énorme et ont engagé des cinéastes, des chorégraphes, des directeurs à monter les contes de fées d'Andersen. On m'a prié précisément de *ne pas* faire ça, mais plutôt de faire quelque chose au sujet de lui-même. J'ai dit que je le ferais à condition que cela soit aussi au sujet de moi-même. Nous le voulons bisexuel, car c'est ce que nous disons quand nous sommes gai et que nous ne voulons toujours pas l'admettre. [...] J'ai essayé de créer

22. « *Lepage expresses themes of selfhood and otherness in the work through the recurrent character of a Quebec artist on a journey towards self-realisation, which he acknowledges as an autobiographical figure* ».

un personnage qu'on avait engagé pour composer le libretto basé sur un conte de fées peu connu d'Andersen pour l'Opéra de Paris. Et j'avais beaucoup à dire au sujet de l'Opéra de Paris [...]. Cela est donc devenu l'histoire d'un Québécois, un Canadien colonisé, qui a l'occasion de travailler en Europe, mais qui est manipulé par le directeur artistique (Johnson, 2010 : 14²³. Je traduis).

Si la pièce s'avère autobiographique sur le plan personnel, elle l'est peut-être davantage sur le plan professionnel, car la production envisagée est placée, tout comme le véritable projet Andersen de Lepage à l'origine de la pièce, sous le signe de la collaboration internationale digne des festivals. Arnaud explique :

Chaque année, l'Opéra national de France dispose de sommes supplémentaires qui lui sont octroyées par le Parlement européen pour l'encourager à coproduire avec d'autres pays membres de l'Espace économique européen

23. « *It's a strange project. It was a commission from the 2005 Hans Christian Andersen bicentenary and Denmark. They did this big bash where they commissioned choreographers, writers, filmmakers and directors to stage Andersen's fairy tales. And I had been specifically asked not to do that, but to do something about him. I said I would do it if it could be about me also. [...] We want him to be bisexual because that's what we all say when we're gay and we don't want to come out yet [...] I tried to create a character who had been commissioned to create a libretto based on an obscure Andersen fairy tale for the Paris Opera. And I had a lot to say about the Paris Opera [...]. So it became about a Québécois character, a colonized Canadian who gets to work in Europe and is manipulated by the artist-director* ».

[...]. Évidemment, qui dit coproduction internationale dit nécessairement répartition des rôles créatifs. [...] Je ne vous cacherai pas qu'il a quand même fallu faire quelques contorsions devant les gens du Parlement européen pour justifier qu'un Canadien s'occupe d'adapter un conte scandinave. Mais bon, vous allez voir, mon assistante a très bien ficelé la chose, elle a dit que seuls les Canadiens pouvaient comprendre ce bel esprit nordique ; qu'il y a, chez vous, cette belle lumière, ce beau silence, et surtout cette belle langue râpeuse qu'est le québécois, qui rappelle un peu les accents primitifs et bâtards du dialecte danois qu'utilisait Andersen pour rédiger ses contes, donc vous pouvez vous sentir tout à fait à l'aise et tout à fait le bienvenu dans cette aventure (2007 : 19-22).

Si les modalités de production se trouvent mises en question, sinon tout simplement déni-grées ici car Arnaud suggère que les subventions l'emportent sur les valeurs artistiques, la notion du théâtre interculturel ou de la mondialisation, comme la décrivent Lonergan et Gordon, s'avère également problématisée. Lepage s'attaque au bien culturel devenu tout simplement une commodité sur le marché international. Fricker observe :

En somme, la production élargit la représentation narcissique de ses propres préoccupations et expériences, mais présente tout cela sous une nouvelle perspective. Dans le passé, ses productions ont mis en scène des artistes

en début de carrière qui souffrent; ici on a affaire à un personnage international réussi (2005 : 275²⁴. Je traduis).

Les mobiles, l'efficacité du théâtre prétendument interculturel et mondial ainsi que les idéaux de la coopération internationale sont littéralement mis sur la table quand Frédéric se trouve obligé de défendre son projet devant les autres partenaires car, trop occupés par d'autres coproductions internationales, Arnaud et ses collègues ne sont pas disponibles pour une réunion importante. Arnaud explique à Frédéric :

Hier soir, j'ai reçu un appel paniqué de mon homologue du Théâtre Royal de Copenhague, qui m'informait que les gens du English National Opera sont de passage au Danemark. Il en a profité pour les rencontrer. Il est un peu perplexe. Il dit qu'il sent la soupe chaude, il a l'impression que les Anglais veulent se retirer pour des raisons financières, mais également pour des raisons artistiques. Ils n'aiment pas le choix de *La Dryade*, ils auraient préféré quelque chose d'un petit peu plus connu, comme une *Petite Sirène*, ou un *Vilain Petit Canard*, vous voyez le genre... Et puis, ils ont l'impression qu'il y a beaucoup de coproducteurs, que ça commence à ressembler de plus en plus à

24. «*Thus the production extends Lepage's narcissistic representation of his own concerns and experiences, but gives it an interesting new twist. His past productions have depicted emerging, struggling artists; here he addresses the particular concerns of [a] successful global figure*».

une espèce d'«euro-pudding»... [...] Je lui a fortement conseillé de réunir tout ce beau monde dans un bon petit resto de Copenhague, mais le problème c'est que, demain soir, les Anglais ont une première de *Woyzeck*, ils doivent absolument être de retour sur Londres avant la fin de l'après-midi, et moi je pars ce soir pour Milan, je ne serai pas de retour à temps si le meeting doit avoir lieu dans la matinée. J'ai donc pensé vous envoyer en émissaire (2007 : 34).

Le *meeting* tourne vite à la catastrophe, car Frédéric ne partage pas la lingua franca des autres participants, et ce, sous plusieurs angles. Premièrement, comme le suggère Arnaud, sa vision artistique, y compris l'intégration du conte *La dryade*, ne correspond en rien à l'esthétique commune ou «*shared aesthetic concerns*» des autres partenaires. Deuxièmement, la réunion se déroule en anglais, langue que Frédéric maîtrise très mal. Tout s'annonce pour le pire quand Frédéric termine le *meeting* : «*So... it's my vision. I want to say is very important to me the project. I'm very happy to participate because it's first time opera, so I'm very excited. So... Is there the questions?*» (2007 : 40²⁵).

25. En anglais dans la version française du spectacle. «Donc voici ma vision. Je tiens à ajouter que le projet est très important pour moi. Je suis très content de participer parce que c'est la première fois pour l'opéra donc je suis très enthousiaste. Y a-t-il des questions?». Je traduis.

Scène particulièrement drôle pour les spectateurs qui savent que Lepage est très compétent en anglais, elle signale par contre les compromis que l'artiste québécois doit accepter. Le droit d'entrée se trouve à être le sacrifice et de sa langue et de sa vision.

On n'est nullement surpris donc d'apprendre que Frédéric, tout à fait à son insu, se fait évincer et, de surcroît, remplacer par un Américain de New York du très commercial Broadway. Victime d'abord de son sentiment d'infériorité à l'égard des Français, Frédéric subit l'influence de l'impérialisme américain, surtout celle de son pouvoir commercial. Répondant à un appel de son collègue à Londres dans une conversation où visions artistiques et prévisions budgétaires se confondent, Arnaud explique :

No listen, if you have a bad feeling, we get rid of him. I trust your artistic judgement, so if you don't like him, we zap him. [...] Yes, but it would be a good opportunity to get rid of Opéra de Montréal et, du coup, of the albinos. I'm sure we can find a better writer in New York. I'm sure we can even get someone from Broadway. Yes, we had agreed on a certain amount but it was in Canadian dollars, so I'll just call them back and say there was a malentendu, that it was in American dollars and they will never be able to afford it. No, no we do that all the time with the Canadians²⁶ (2007 : 57-58).

26. En anglais dans le texte en français. «Mais non, écoute, si tu as des doutes, on s'en débarrasse. Je fais

Victime donc de l'appareil de la mondialisation du théâtre, Frédéric, qui refuse de jouer le jeu de la coproduction ou plutôt de la collusion internationale ou de s'adapter à la vision esthétique normative du circuit mondial, se trouve à la fin, tout comme la dryade du conte d'Andersen, non seulement désillusionné, mais également en péril. En somme, leurs tentatives de s'inscrire dans le rouage mondial de la production des biens symboliques tournent à la catastrophe : pour la dryade, c'était l'Exposition universelle de Paris et pour Frédéric, une place au Grand Opéra et un rôle dans un festival international. Frédéric avait envisagé un spectacle qui aurait englobé les notions du théâtre mondial et interculturel. En tant que Québécois sous contrat avec les Français, il tenait à monter une pièce basée sur un conte danois qui se passait à Paris et qui réfléchissait son propre besoin de se faire valider par la métropole. De plus, pour lui, la pièce aurait mis en valeur l'universalité d'Andersen. Son projet correspondait donc aux

confiance à ton jugement artistique. Donc si tu ne l'aimes pas, on le laisse tomber. [...] Mais oui, mais ce serait une bonne occasion de se débarrasser de l'Opéra de Montréal, et du coup, de l'albinos. Je suis certain qu'on trouvera un meilleur compositeur à New York, même quelqu'un de Broadway. Oui, on s'est mis d'accord sur un certain montant, mais c'était en argent canadien, donc je vais tout simplement les rappeler et dire que c'était un malentendu, que c'était en dollars américains et qu'ils n'arriveraient jamais à trouver l'argent. Non, non, on le fait tout le temps avec les Canadiens». Je traduis.

modalités définies par Lonergan, à savoir l'importance du voyage, l'intérêt pour les changements sociaux tel le multiculturalisme, la place prédominante de la mise en scène par rapport au texte et la complication ou la confusion des frontières et des appartenances nationales. Mais Frédéric se trouve évincé par un système qui insiste plutôt sur la mondialisation du théâtre dont il ignore la vision et les mécanismes.

Si son personnage se trouve dupe et dupé, Lepage ne l'est sûrement pas. *Le projet Andersen*, tout comme la pièce que propose Frédéric, répond aussi à la description proposée par Lonergan. Comme déjà signalé, le spectacle est le résultat d'une invitation de la part des Danois, ce qui implique de toute évidence le voyage. De plus, la pièce traite de diverses manières des changements sociaux provoqués par la mondialisation, par exemple l'immigration illégale. Les ouvriers du palais Garnier sont en grève par solidarité envers Rachid, le Marocain arrêté à la fin. Employé comme concierge au Peep Show au-dessus duquel Frédéric est logé, il est probablement sans-papiers et ne bénéficie d'aucune sécurité, comme le suggèrent d'ailleurs ses graffitis. De plus, toute la pièce s'encadre dans le multiculturalisme, y compris les investissements internationaux qui y contribuent. Tout comme dans la pièce de Frédéric, dans *Le projet Andersen* le texte cède sa place au spectacle visuel ainsi qu'à la musique, et le spectacle s'alimente

d'autres techniques comme les projections et les marionnettes inspirées par le théâtre japonais. Comme le suggère le prologue, *Le projet Andersen* s'inscrit, aussi, dans un mouvement où les distinctions géopolitiques, linguistiques et socio-culturelles se confondent délibérément. Le spectacle incorpore ainsi l'anglais et le français. Lepage compte aussi sur l'universalité d'Andersen et de son œuvre. Troublé par des frustrations ou des problèmes sexuels toute sa vie, l'auteur danois a créé des contes qui, en illustrant les faiblesses de la nature humaine, ont une portée universelle.

Le public/lecteur s'engage également dans le jeu. Dans un premier temps, les spectateurs du *Projet Andersen* se transforment en spectateurs du palais Garnier présents pour une représentation de *La bohème*. Dans un deuxième temps, le public assiste à une pièce commémorative dans le cadre d'un festival dédié à l'œuvre d'Andersen qui se transforme en une quête d'identité de l'écrivain, celle de Frédéric ainsi que celle de Lepage, et qui met en question tout l'appareil dont le spectacle fait partie.

Au risque de tomber dans des stéréotypes dangereux en assumant tous les rôles, y compris celui du Marocain, Lepage, qui s'engage encore à « *playing one's otherness* », expose les véritables enjeux de la mondialisation du théâtre, surtout ceux à la base du système des festivals, tout en exploitant la notion du théâtre mondial. Il

convient de noter que *Le projet Andersen* a été programmé dans de nombreux festivals, y compris ceux de Paris (novembre 2005), Bordeaux (novembre 2006), Madrid (novembre 2006), Rome (octobre 2006), Berlin (décembre 2006), Mexico (octobre) 2009, Vienne (mai 2009) et, bien sûr celui de Copenhague en mai 2005. Nous signalons aussi qu'à plusieurs reprises, le spectacle de Lepage était à l'affiche en même temps que le Cirque Éloize, un autre produit culturel québécois, monté lui aussi au Mexique et à Chapel Hill, ce qui confirme l'argument de Schryburt au sujet de la sélection des spectacles à l'affiche dans les festivals.

Le regard critique, même satirique, que Lepage pose sur la mondialisation du théâtre n'a nullement échappé aux critiques, tel Hervé Guay qui suit Lepage de longue date. Celui-ci remarque :

Plus froidement que *La face cachée de la lune*, *Le projet Andersen* raconte une fois de plus une perte d'illusions, celle d'un parolier dans la trentaine au contact d'un administrateur cynique et calculateur dont il est le jouet. Il sait cependant transformer sa défaite en victoire puisque de sa mésaventure, il fait un conte acidulé et divertissant assorti d'une satire mordante des grandes institutions culturelles. À l'évidence, Lepage en connaît un rayon là-dessus et c'est le meilleur de son spectacle que cette charge contre l'arrogance des décideurs culturels... Le projet Andersen assoit

une manière théâtrale qui repose sur un paradoxe fécond, celui de multiplier les illusions à la scène pour réitérer à quel point toute existence apprend à les perdre une à une (2006 : B8).

Comme nous avons tenté de le montrer, « les grandes institutions culturelles » ne se limitent pas au palais Garnier ni à la coproduction chère à Armand. La perte d'illusions touche tout l'appareil dont la pièce de Frédéric et, en l'occurrence, celle de Lepage font partie, à savoir le circuit des festivals et « *the shared aesthetic concerns* » qui le balisent. Dans une version antérieure de cette pièce, Frédéric la termine en disant :

Je veux tout raconter dans le désordre, car il s'agit d'un conte moderne. Les contes modernes se déroulent dans le désordre parce qu'ils expriment le désordre de la vie moderne. Comme les contes d'Andersen qui ne commencent jamais par « il était une fois » et se terminent rarement par « ils vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants » (Théâtre du Trident, 2006).

Le désordre ou plutôt le déséquilibre au sein du « cœur et moteur du champ théâtral », à savoir le modèle du festival (Schryburt, 2011b), se trouve exposé au grand jour dans ce conte moderne dont la fin ne s'avérerait heureuse que pour les investisseurs. Dans un texte dédié à Ex Machina, Lepage signale : « Ce n'est donc pas simplement

LE JEU DES POSITIONS

le fond et la forme du théâtre qu'il faut remettre en question, mais le rôle qu'il aura à jouer dans le nouveau trafic des idées au ^{xxi}^e siècle » (cité dans Caux et Gilbert, 2007 : 7). Nous avons tenté de montrer que c'est aussi le trafic du théâtre qui est mis en question.

BIBLIOGRAPHIE

- BILLINGTON, Michael (1991), « Review of *The Dragons' Trilogy*, *Guardian*: A happy Occident », *Theatre Record*, vol. 11, n° 23 (novembre), p. 1412-1413.
- BILLINGTON, Michael (2005), « Nice visuals, shame about the lack of emotional depth. Review of *The Dragons' Trilogy*, Barbican, London », *The Guardian*, 19 septembre, p. 30.
- BOURDIEU, Pierre (1993), *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, Cambridge, Polity Press.
- BOURDIEU, Pierre (1998), *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil.
- CAMERLAIN, Lorraine (rédactrice en chef) (1987), *Cahiers de théâtre Jeu*, « La trilogie des dragons », n° 45.
- CAUX, Patrick, et Bernard GILBERT (2007), *Ex Machina*, Québec, L'instant même.
- EX MACHINA (1985) programme de *La trilogie des dragons*.
- EX MACHINA (2012a), « Ex Machina », site officiel d'Ex Machina, [En ligne], [<http://lacaserne.net/index2.php/exmachina/>], (29 mai 2012).
- EX MACHINA,(2012b), « Création », site officiel d'Ex Machina, [En ligne], [<http://lacaserne.net/index2.php/creation/>], (29 mai 2012).
- FÉRAL, Josette (2009), « The dramatic art of Robert Lepage: fragments of identity », *Contemporary Theatre Review*, vol. 19, n° 2 (mai), p. 143-155.

- FRICKER, Karen (2003), «*La trilogie des dragons (The Dragons' Trilogy)*», *Variety*, vol. 391, n° 6 (23 juin), p. 34.
- FRICKER, Karen (2005), «The globalisation of Robert Lepage : Québécois cultural politics and contemporary theatre practice». Thèse de doctorat, Dublin, Trinity College, University of Dublin.
- GORDON, Robert (2006), *The Purpose of Playing: Modern Acting Theories in Perspective*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- GUAY, Hervé (2006), «Désirs illimités et illusions perdues», *Le Devoir*, 18 avril, p. B8.
- HARVIE, Jennifer (2000), «Transnationalism, orientalism and cultural tourism : *La trilogie des Dragons* and *The Seven Streams of the River Ota*», dans Joseph DONOHOE et Jane KOUSTAS (dir.), *Theater sans frontières: Essays on the Dramatic Universe of Robert Lepage*, Lansing, Michigan State University Press, p. 109-127.
- JOHNSON, Brian (2010), «Lepage in conversation», *Maclean's*, vol. 123, n° 42, p. 14-16.
- KOUSTAS, Jane (2006). «Staging the/an other: *The Dragons' Trilogy* take II», *The International Journal of Francophone Studies*, vol. 9, n° 3, p. 395-414.
- KOUSTAS, Jane (2009), «Robert Lepage in Toronto : staging the other», *Contemporary Theatre Review*, vol. 19, n° 2, p. 155-163.
- LAFON, Dominique (1998), «Robert Lepage : le solitaire du Québec», *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 86, p. 77-82.

- LEPAGE, Robert (2005), *La trilogie des dragons*, Québec, L'instant même.
- LEPAGE, Robert (2007), *Le projet Andersen*, Québec, L'instant même.
- LÉVESQUE, Robert (1995), «Toronto s'offre la création du Hiroshima de Robert Lepage», *Le Devoir*, 17 février, p. B8.
- LONERGAN, Patrick (2010), *Theatre and Globalization : Irish Drama in the Celtic Tiger Era*, London/New York, Palgrave Macmillan.
- MAINGUENEAU, Dominique (2004), *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin.
- OUZOUNIAN, Richard (2010), «The Andersen Project : this is not a fairytale», *TheStar.com*, 20 décembre, [En ligne], [http://www.thestar.com/entertainment/stage/2010/10/20/the_andersen_project_this_is_not_a_fairytale.html], (21 décembre 2010).
- PORTER, Isabelle (2007), «L'Europe honore Lepage», *Le Devoir*, 27 avril, p. A1, A10.
- SCHRYBURN, Sylvain (2010), «New dynamics between the local and the international», dans Stéphan GERVAIS, Christopher KIRKEY et Jarrett RUDY (dir.), *Quebec Questions : Quebec Studies for the Twenty-First Century*, Oxford, Oxford University Press, p. 443-455.
- SCHRYBURN, Sylvain (2011a), «The structure of festival circuits and its community of shared aesthetic concerns». Communication présentée au colloque «The Mirror Crack'd», Dublin, University College Dublin, mai.

LE JEU DES POSITIONS

SCHRYBURT, Sylvain (2011b), « D'Avignon à Montréal : la circulation internationale du théâtre de festival », Communication présentée au colloque « Pour une histoire des festivals », Centre d'histoire sociale du xx^e siècle (Paris I Panthéon-Sorbonne).

WAGNER, Vit (1990), « Theatre kicks down all the boundaries », *The Toronto Star*, 16 juin, p. 31.

NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES

Chargée de cours à Lyon 2, PAULINE BOUCHET a donné des cours à l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3 et à l'Université du Québec à Montréal en dramaturgie européenne et québécoise et en histoire du théâtre. Elle a soutenu en juin 2014 sa thèse intitulée «La fabrique des voix : l'auteur et le personnage dans les écritures théâtrales québécoises des années 2000» sous la direction en cotutelle de M. Jean-Pierre Ryngaert (Paris 3) et M. Yves Jubinville (Université du Québec à Montréal). Elle a participé à plusieurs colloques internationaux, à Montréal, Ottawa, San Francisco, Lisbonne et Thessalonique. Elle a publié dans *L'Annuaire théâtral* un article intitulé «La dramaturgie des "flous" : polyphonie et réflexivité dans les créations récentes de Larry Tremblay et Daniel Danis». Elle a également publié dans la *Revue d'histoire du théâtre* un article intitulé «Conteurs et créatures dans le théâtre québécois contemporain : un réaménagement de la question identitaire par le théâtre-récit». Elle a aussi cofondé en mai 2010 la compagnie franco-québécoise Les songes turbulents avec le metteur en scène Florent Siaud.

CATHERINE CYR est titulaire d'un doctorat en études et pratiques des arts de l'Université du Québec à Montréal. Sa thèse porte sur les imaginaires du féminin chez l'auteure québécoise Dominick Parenteau-Lebeuf. Elle poursuit présentement une recherche postdoctorale sur le travail de la metteure en scène Brigitte Haentjens à l'Université McGill et à l'Université Concordia. En plus de collaborer à diverses revues savantes, elle est membre de la rédaction de *Jeu | Revue de théâtre*. À ce titre, elle a dirigé plusieurs dossiers thématiques : « Paysages du corps » (2007), « Jouer autrement » (2008), « Subversion » (2010), « Théâtres de la folie » (2011), « Le spectateur en action » (2013) et « Corps atypiques » (2014). Elle a également pris part, récemment, à différents groupes de recherche autour du processus créateur (FIRT) et de la recherche-crédation (SQET). Les figurations du corps dans la dramaturgie contemporaine, de même que les théories de la réception et de la représentation constituent ses champs d'intérêt actuels. Depuis quelques années, elle enseigne à l'École nationale de théâtre du Canada.

TANYA DÉRY-OBIN est diplômée en littératures francophones et résonances médiatiques à l'Université Concordia. Elle y a complété une maîtrise sur le discours de la nation dans les pièces de théâtre de Wajdi Mouawad. Elle poursuit actuellement une thèse de doctorat à l'Université de

Virginie où ses recherches portent sur la poétique de l'intime dans les théâtres québécois et de la Caraïbe française. Ses travaux paraîtront sous peu dans les revues *Quebec Studies* et *Nouvelles Études francophones*.

HERVÉ GUAY enseigne au Département de lettres et communication sociale de l'Université du Québec à Trois-Rivières. En 2010, il a publié *L'éveil culturel. Théâtre et presse à Montréal 1898-1914* aux Presses de l'Université de Montréal. Il s'intéresse non seulement aux discours sur le théâtre et aux relations entre la presse et les arts de la scène, mais aussi à la dramaturgie québécoise et aux interactions avec le spectateur dans les pratiques contemporaines. Il supervise la partie sur le théâtre du neuvième tome du *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec* (1991-1995), participe au projet de recherche « Regards croisés sur la réception critique anglophone et francophone des arts de la scène, 1900-1950 : musique, théâtre, danse » et étudie les pratiques théâtrales du Québec contemporain au sein de l'équipe de Gilbert David (FQRSC, 2012-2014). Au fil des ans, il a signé des articles dans bon nombre de publications et dirigé des dossiers pour *L'Annuaire théâtral*, *Voix et images* et *Tangence*, revue savante dont il est le codirecteur. Président de la Société québécoise d'études théâtrales depuis 2011, Hervé Guay est membre du Centre de

recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises.

Spécialiste de la performance contemporaine au Québec et de la théorie de l'affect, ERIN HURLEY est professeure agrégée au Département d'anglais de l'Université McGill. Ses principales publications sont *National Performance: Representing Quebec from Expo 67 to Céline Dion* (University of Toronto Press) et *Theatre & Feeling* (Palgrave), ainsi que le dossier « Affect/ Performance/Politics » codirigé avec Sara Warner. Son ouvrage *National Performance* a remporté de nombreux prix, dont le prix Pierre-Savard, le prix du meilleur ouvrage en études théâtrales québécoises de la Société québécoise d'études théâtrales, et le prix Ann Saddlemeyer. Ses recherches en cours portent sur les objets en performance ainsi que sur le théâtre québécois anglophone.

JANE KOUSTAS est professeure au Département de langues modernes à Brock University. En 2005-2006, en 2010-2011 et en 2012, elle occupait la Chaire Craig Dobbin en études canadiennes à University College Dublin, en Irlande. Elle était directrice du Centre d'études canadiennes de 1996 à 2002. Ses recherches portent sur la traduction au Canada, la traduction théâtrale ainsi que sur le théâtre québécois. Parmi ses publications, on compte *Les belles étrangères: Cana-*

dians in Paris, trois livres en corédaction, *Translating from the Margins: Traduire depuis les marges* (avec Denise Merkle *et al.*), *Théâtre sans frontières: Essays on the Dramatic Universe of Robert Lepage* (avec Joe Donohoe) et *Vision/Division: l'œuvre de Nancy Huston* (avec Marta Dvorak), ainsi que de nombreux articles parus dans des revues comme *L'Annuaire théâtral*, *Traduction, terminologie, rédaction*, *The University of Toronto Quarterly* et *Recherches théâtrales au Canada*.

LOUIS PATRICK LEROUX est auteur, metteur en scène et professeur en double affectation aux départements d'anglais et d'études françaises à l'Université Concordia à Montréal. Après des études en théâtre (Ottawa, Paris), en littérature française (Ottawa) et en gestion des arts (HEC-Montréal), il a obtenu son doctorat en théâtre de la Sorbonne Nouvelle. Ses recherches portent sur l'autoreprésentation dans le théâtre québécois, le discours culturel, les littératures des marges et le cirque contemporain au Québec. Il a fondé et dirige le Groupe de recherche sur le cirque québécois qui rassemble universitaires, pédagogues et praticiens. Ancien président de la Société québécoise d'études théâtrales, il est membre du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises. En 2010, il a obtenu le prix du chercheur émergent de l'Université Concordia. Il a également obtenu le prix

Jean-Cléo-Godin 2010 pour le meilleur article savant sur le théâtre publié en français ainsi que le prix Richard-Plant 2012 pour le meilleur article publié en anglais. Il a été chercheur invité à l'Université Duke et à l'Université Charles (Prague) et, de 2012 à 2014, il est chercheur en résidence à l'École nationale de cirque de Montréal. Il codirige actuellement un ouvrage qui donnera un portrait actuel de l'état du cirque et de la recherche sur le cirque au Québec.

JANE MOSS est née à Boston et a étudié au Wellesley College et à Yale University. Depuis trente-cinq ans, elle se consacre aux études littéraires franco-canadiennes. Après une longue carrière au Colby College dans le Maine, où elle était *Robert E. Diamond Professor of French and Women's Studies*, elle est maintenant professeure invitée et directrice du Centre d'études canadiennes à Duke University en Caroline du Nord. Ancienne présidente du American Council for Québec Studies, elle est devenue éditrice de la revue bilingue et interdisciplinaire *Québec Studies*, en 2008. Elle a aussi été membre du conseil administratif et vice-présidente de l'Association internationale des études québécoises et membre élu du conseil de l'Association for Canadian Studies in the United States. Elle est membre de plusieurs comités éditoriaux aux États-Unis et au Canada. Elle a publié une centaine d'articles, de chapitres et de recensements dans

NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES

des livres et des revues en Amérique du Nord et en Europe. Ses recherches portent sur les théâtres francophones et anglophones canadiens. Lauréate du Prix du Québec en 2002, elle est nommée membre d'honneur de la Société québécoise d'études théâtrales en 2005.

STÉPHANIE NUTTING est professeure agrégée au Département d'études françaises de l'Université de Guelph (Ontario). Ses principales recherches portent sur les dramaturgies québécoise et franco-canadienne. Elle a publié *Le tragique dans le théâtre québécois et canadien-français, 1950-1989* (Lewiston, Edwin Mellen Press, 2000) et a dirigé, avec François Paré, un ouvrage collectif : *Jean Marc Dalpé : ouvrier d'un dire* (Sudbury, Prise de parole, 2006). Elle a aussi collaboré à diverses revues dont *Voix et images*, *The French Review*, *Spirale* et *Synergies Canada*.

TABLE DES MATIÈRES

PRÉSENTATION

Hervé Guay et Louis Patrick Leroux	9

I

DU «VRAI» ET DU MATÉRIAU

DE LA LANGUE AU CORPS.

L'INSCRIPTION ET LE DISCOURS DU «VRAI» DANS LE CORPS PERFORMANT, D' <i>AURORE</i> , <i>L'ENFANT MARTYRE</i> À DAVE ST-PIERRE	
Louis Patrick Leroux	31

QUE DISENT LES OBJETS? VERS UN DISCOURS DE L'OBJET SUR LES SCÈNES MONTRÉALAISES CONTEMPORAINES

Erin Hurley	79

LA FABRIQUE DU «VRAI». LE THÉÂTRE PERFORMATIF DE SYSTÈME KANGOUROU

Catherine Cyr	141

LE JEU DES POSITIONS

II DU PRIVÉ AU PUBLIC

- CONSTRUCTIONS ET RECONSTRUCTIONS
AUCTORIALES : DES PLACES ET DES
DYNAMIQUES (NORMAND CHAURETTE
ET LARRY TREMBLAY)
Pauline Bouchet 179
- LES ENTREVUES ACCORDÉES À LA PRESSE
PAR CHRISTIAN LAPOINTE. DE LA FIGURE
DU CRÉATEUR À LA MYTHOGRAPHIE
Hervé Guay 215
- LE CONTE URBAIN. YVAN BIENVENUE,
JEAN MARC DALPÉ ET FABIEN CLOUTIER
Stéphanie Nutting 247

III APPARTENANCES ET FILIATIONS

- CONFLITS GUERRIERS ET VIOLENCES INTIMES.
LÉGITIMITÉ DU DISCOURS AUCTORIAL
CHEZ WAJDI MOUAWAD
Tanya Déry-Obin 277
- LE DISCOURS POLITIQUE DU THÉÂTRE JUIF
QUÉBÉCOIS. DE L'EXPÉRIENCE IMMIGRANTE
AU CONFLIT ISRAËLO-PALESTINIEN,
EN PASSANT PAR L'ANTISÉMITISME
ET LA SHOAH
Jane Moss 313

TABLE DES MATIÈRES

ROBERT LEPAGE, LA MONDIALISATION DU THÉÂTRE ET LE THÉÂTRE MONDIAL Jane Koustas	351
NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES	397

COLLECTION « SÉMINAIRES »

Déjà publiés

<i>Marie-Andrée Beaudet et Pierre Nepveu (dir.)</i>	Au-delà de <i>L'homme rapaillé</i> : Poèmes épars
<i>Marie-Andrée Beaudet (dir.)</i>	<i>Bonheur d'occasion</i> au pluriel. Lectures et approches critiques
<i>Jacques Blais (dir.)</i>	Analyse génétique d'un épisode de <i>Menaud maître-draveur</i> . La mort de Joson
<i>Jacques Blais (dir.)</i>	Le dossier épistolaire de <i>Menaud maître-draveur</i> (1937-1938)
<i>Jacques Blais, Hélène Marcotte et Roger Saumur</i>	Louis Fréchette épistolier
<i>Lucie Bourassa (dir.)</i>	La discursivité
<i>Manon Brunet et al.</i>	Henri Raymond Casgrain épistolier. Réseau et littérature au xix ^e siècle
<i>Robert Dion, Anne-Marie Clément et Simon Fournier</i>	Les « Essais littéraires » aux éditions de l'Hexagone (1988-1993). Radioscopie d'une collection
<i>Maurice Émond (dir.)</i>	Les voies du fantastique québécois
<i>Jane Everett et François Ricard (dir.)</i>	Gabrielle Roy réécrite
<i>Christiane Kègle (dir.)</i>	Littérature et effets d'inconscient
<i>Claude La Charité (dir.)</i>	Gabrielle Roy traduite
<i>Michel Lacroix</i>	Dialogue et choc des muses.
<i>et Sandria P. Bouliane (dir.)</i>	Représentations croisées des pratiques artistiques
<i>Jacinthe Martel (dir.)</i>	Les marges de l'œuvre
<i>Louise Milot</i>	Pour un bilan prospectif de la
<i>et François Dumont (dir.)</i>	recherche en littérature québécoise
<i>Isabelle Miron</i>	Relire Juan Garcia
<i>et Pierre Nepveu (dir.)</i>	
<i>Jacques Pelletier (dir.)</i>	Victor-Lévy Beaulieu.
	Un continent à explorer
<i>Pierre Rajotte (dir.)</i>	Lieux et réseaux de sociabilité littéraire au Québec

<i>François Ricard</i>	Gabrielle Roy inédite
<i>et Jane Everett (dir.)</i>	
<i>Richard Saint-Gelais (dir.)</i>	Nouvelles tendances en théorie des genres
<i>Chantal Savoie (dir.)</i>	Histoire littéraire des femmes. Cas et enjeux
<i>Lori Saint-Martin, Rosemarie</i>	Entre plaisir et pouvoir.
<i>Fournier-Guillemette</i>	Lectures contemporaines de
<i>et Marie-Noëlle Huet (dir.)</i>	l'érotisme

Révision du manuscrit: Isabelle Bouchard
Composition et infographie: Isabelle Tousignant
Conception graphique: KX3 Communication,
d'après une maquette originale d'Anne-Marie Guérineau

Illustration de la couverture: Nathalie CLAUDE,
extrait de la scène 1, *Le salon automate*, Les Herbes rouges, 2010.

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

Diffusion pour la France et la Belgique:
DNM (Distribution du Nouveau-Monde)
30, rue Gay-Lussac, 75005, Paris
France
site: <http://www.librairieduquebec.fr>
Téléphone: (33.1) 43.54.49.02 Télécopieur: (33.1) 43.54.39.15

Éditions Nota bene
4067, boul. Saint-Laurent, bureau 202
Montréal (Québec), H2W 1Y7
site: <http://www.editionsnotabene.ca>

ACHEVÉ D'IMPRIMER
CHEZ MARQUIS IMPRIMEUR INC.
MONTMAGNY (QUÉBEC)
EN JUILLET 2014
POUR LE COMPTE DES ÉDITIONS NOTA BENE

Dépôt légal, 3^e trimestre 2014
Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Dans un contexte d'émergence de pratiques individuelles reposant sur la singularité artistique, que *dit* le théâtre québécois actuel ? De quoi *cause-t-il* s'il n'est plus forcément lié à une cause ? Quel est le nouveau discours de ses artisans ? Notre collectif entend préciser quelles sphères du privé et du public les discours du théâtre québécois contemporain s'approprient, tout en tentant de comprendre l'évolution de ses discours à une époque où les arts de la scène oscillent entre « écritures du plateau » et retour en force de l'auteur dramatique au-devant de la scène. Le présent ouvrage propose ainsi une réflexion sur les jeux de positions du théâtre québécois, des jeux qui reposent parfois sur des effets de mode, parfois sur des pratiques ou des conditions de production particulières, voire des enjeux critiques et sociaux souvent peu explicités. Ces constants déplacements invitent à reconsidérer les pratiques et les discours de ce théâtre d'un autre œil, afin de comprendre ses orientations et les éventuelles impasses dans lesquelles il peut s'engager.

**Avec des textes de Pauline Bouchet, Catherine Cyr,
Tanya Déry-Obin, Hervé Guay, Erin Hurley,
Jane Koustas, Louis Patrick Leroux, Jane Moss
et Stéphanie Nutting.**

COLLECTION « SÉMINAIRES »
N° 23

ISBN 978-2-89518-492-8

